

УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ



Самая, казалось бы, сложная музыка становится доступной, если слушатели эмоционально подготовлены к ее восприятию, как должен быть подготовлен, настроен на нужную волну радиоприемник или телевизор для принятия именно этой, а не какой-либо другой волны.

Д. Б. Кабалевский
(из книги "Как рассказывать детям о музыке")

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

Редакция журнала «Учитель музыки» поздравляет вас с наступающим Новым годом и желает счастья, благополучия, здоровья и творческих успехов!

До новых интересных встреч на страницах журнала!
Подписывайтесь и читайте с пользой и удовольствием.
Присылайте свои материалы и делитесь с коллегами наработками и методиками.

Читайте электронные версии всех выпусков на официальном сайте www.kabalevsky.ru

Подписывайтесь на официальном сайте каталога «Пресса России»: www.pressa-rg.ru и на сайте «Пресса по подписке» www.akc.ru. Индекс остается неизменным — **39773 (Э39773)**

Присылайте свои материалы на электронную почту редакции kabalevsky@mail.ru



УЧРЕДИТЕЛЬ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НАУЧНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Е. М. Акишина
директор ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО», кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор РАО

Г. М. Цыпин
доктор педагогических наук, профессор

Дэвид Форрест
доктор философии, профессор RMIT University (Австралия)

Л. В. Школяра
доктор педагогических наук, профессор, академик РАО

В. Ф. Щербakov
кандидат педагогических наук, профессор МГИК, доцент МГК имени П. И. Чайковского, генеральный директор Фонда Д. Б. Кабалевского

РЕДАКЦИЯ

М. Д. Кабалевская
главный редактор

В. О. Усачёва
редактор

А. П. Граковская
дизайн обложки

Т. М. Манукина
компьютерная верстка

Дорогие читатели и авторы!

Вот и еще один год прошел. Прямо скажем — он был нелегким, и в первую очередь психологически. Мы, привыкшие к активной жизни, к общению, концертам и мастер-классам, зачетам и экзаменам, оказались вынуждены ограничить себя в самом главном, — в бесценном человеческом общении, в общении с нашими учениками. И, тем не менее, Новый год наступает, и мы поздравляем вас всех с этим чудесным праздником! Мы уверены, что следующий Год тигра добавит вам еще больше сил и оптимизма!



Открывающий этот номер материал в рубрике «Еще раз о главном» — доклад Д. Б. Кабалевского на VIII Конференции ИСМЕ в 1968 году. В этом докладе он говорит о том, что, несмотря на все то положительное, что было привнесено в образование и культуру всего мира в целом постоянно развивающимися техническими средствами распространения музыки, налицо явные противоречия этого процесса. Эти противоречия имеют значение и сегодня, и даже, может быть, в гораздо большей степени, чем раньше.

Как обычно, мы постарались представить вашему вниманию работы ученых и учителей из различных регионов России.

Так, на цветной вкладке расположены замечательные работы художника Константина Горбатова, о котором в своем исследовании пишет постоянный участник журнальных публикаций академик РАЕ, профессор С. В. Быков из Тольятти. Исследовательскую статью о творчестве Д. Бортиянского прислала нам искусствовед, профессор из Донецка Т. И. Киреева. А преподаватель из Татарстана Е. М. Ильичев поделился с читателями журнала своим методическим опытом работы в системе общего музыкального образования с детьми с ограниченными возможностями здоровья. Преподаватели из Москвы предоставили возможность читателям журнала познакомиться с некоторыми особенностями работы со студентами в классе камерного ансамбля — Г. Е. Иванова исследует возможности воспитания ансамблистов на примере скрипичных дуэтов, а преподаватель по фортепиано Л. В. Красильникова делится опытом работы над педагогизацией с детьми на самом первом этапе освоения инструмента.

Публикуем также интереснейший материал нашего зарубежного автора из Нидерландов — В. В. Ломанович предлагает нам свой, как всегда оригинальный, взгляд на значение гармонического минора, завершившего процесс долгого формирования мажоро-минорной и вопросно-ответной системы в европейской музыке.

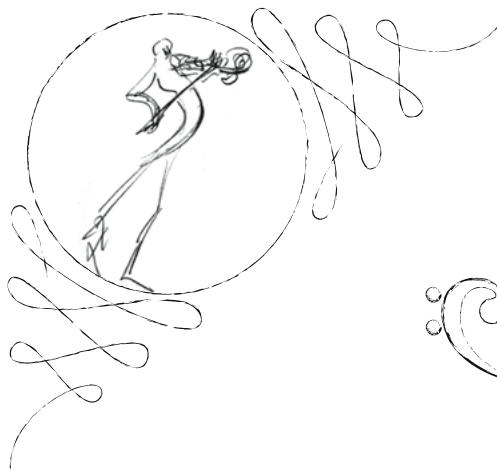
В рубрике «Нам пишут: наши премьеры» действительно состоялась премьера нескольких песен для детей, авторами которой являются ученые, неоднократно публиковавшие в журнале свои научные исследования — композитор И. М. Красильников и художник, поэтесса Т. А. Копцева. В своем слове «От автора» они делятся с читателями историей создания этих произведений.

«Календоскоп» и «Нотная библиотека» познакомят читателей с весьма значительными представителями отечественной музыки: с композитором эпохи, получившей название «Золотого века» русской музыки, Сергеем Танеевым и неординарным, оригинальным композитором авангардной ветви советской, российской музыки Галиной Уствольской.

Подписывайтесь на наш журнал в Новом году! И всего вам лучшего!

Всегда ваша,

главный редактор журнала «Учитель музыки»,
президент Некоммерческого фонда
Д. Б. Кабалевского по содействию развития
общего и профессионального музыкального образования,
музыкальной культуры, искусства и исполнительства



«Учитель музыки»

2021 | № 4 (55)

Научно-публицистический журнал

Выходит 4 раза в год

Содержание

1 СЛОВО РЕДАКТОРА

ЕЩЕ РАЗ О ГЛАВНОМ

4 Д. Б. КАБАЛЕВСКИЙ
Музыкальное воспитание и технические средства распространения музыки
(доклад на VIII конференции ИСМЕ)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

11 С. В. БЫКОВ
Творческий путь художника Константина Горбатова и его возвращение в современный контекст искусства (с цветной вкладкой)

18 Т. И. КИРЕЕВА
Анализ духовной музыки
Дмитрия Бортнянского

ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

31 В. В. ЛОМАНОВИЧ
Тайны седьмой повышенной ступени.
Диалог в музыке

38 Г. Е. ИВАНОВА
Камерно-инструментальные дуэты для струнных инструментов: из опыта работы

41 Е. М. ИЛЬЧЕВ
Обобщение практического педагогического опыта в работе с детьми с ограниченными возможностями здоровья в системе общего музыкального образования

45 Л. В. КРАСИЛЬНИКОВА
Педализация: первые шаги к освоению

НАМ ПИШУТ: НАШИ ПРЕМЬЕРЫ

48 КОПЦЕВА Т. А.,
КРАСИЛЬНИКОВ И. М.
От авторов

50 КРАСИЛЬНИКОВ И.
Дождинка (на стихи Т. Копцевой)

54 КРАСИЛЬНИКОВ И.
Водяной (на стихи Т. Копцевой)

57 КРАСИЛЬНИКОВ И.
Таблица умножения (на стихи Т. Копцевой)

НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА

25 С. ТАНЕЕВ
В дымке-невидимке
(на стихи А. Фета)

28 Г. УСТВОЛЬСКАЯ
Из Двенадцати прелюдий для фортепиано

ДАТЫ И СОБЫТИЯ

60 Календоскоп

ТРЕБОВАНИЯ К МАТЕРИАЛАМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ:

✉ Электронная почта редакции — kabalevsky@mail.ru.
Статья присылается одним файлом (.doc, .docx). Объем статьи 5–7 страниц А4 (при размере шрифта 14 Times New Roman). Кроме названия и основного текста статьи, пожалуйста, укажите в файле следующие сведения:

- ФИО автора/авторов (полностью);
- сведения об авторе/авторах (ученая степень, звание — если имеются, должность, место и город работы, телефон, e-mail);
- аннотация (4–8 строк);
- ключевые слова (5–10 слов);
- иллюстративный материал (по желанию).

✍ Выходные сведения, переведенные на английский язык, приветствуются, но необязательны.

☑ Иллюстративный материал (при наличии в статье) должен быть прислан отдельным файлом/файлами (.jpg, .tiff, .pdf) с разрешением не менее 300 dpi.

Надеемся на понимание!

С уважением, редакция журнала «Учитель музыки».



Table of Contents

1 WORD OF THE EDITOR

ONCE AGAIN ABOUT THE ESSENTIALS

- 4 D. B. KABALEVSKY
Musical education and technical means of music distribution (*report at the VIII ISME conference*)

PEDAGOGICAL AND ART CRITICISM RESEARCH

- 11 S. V. BYKOV
The creative path of the artist
Konstantin Gorbatov and his return to the modern context of art (*color supplement*)

- 18 T. I. KIREVA
Analysis of sacred music
by Dmitry Bortnyansky

FROM THE EXPERIENCE OF METHODOLOGICAL WORK

- 31 V. V. LOMANOVICH
Secrets of the seventh advanced stage.
Dialogue in music

- 38 G. E. IVANOVA
Chamber-instrumental duets for stringed instruments: from work experience

- 41 E. M. ILYICHEV
Generalization of practical pedagogical experience in working with children with disabilities in the system of general music education

- 45 L. V. KRASILNIKOVA
Pedalization: the first steps to mastering

PEOPLE WRITE TO US: OUR PREMIERES

- 48 KOPTSEVA T. A.,
KRASILNIKOV I. M.
From the authors

- 50 KRASILNIKOV I.
Raindrop (*verses by T. Koptseva*)

- 54 KRASILNIKOV I.
Nix (*verses by T. Koptseva*)

- 57 KRASILNIKOV I.
Multiplication table (*verses by T. Koptseva*)

MUSICAL LIBRARY

- 25 S. TANEEV
In the invisible haze
(*verses by A. Fet*)

- 28 G. USTVOLSKAYA
From the Twelve preludes for piano

DATES AND EVENTS

- 60 Calendoscope

КАБАЛЕВСКИЙ.РФ
Официальный сайт творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского, композитора и дирижера с удивительной судьбой.

KABALEVSKY.RU
The official website of the creative heritage of Dmitry Borisovich Kabalevsky, a composer and conductor with an amazing fate.



От редакции. Дэвид Форрест, исследователь творчества Д. Б. Кабалеvского, доктор философии, профессор RMIT University (Австралия) посвятил главу своей докторской диссертации «Образовательная теория Дмитрия Кабалеvского в связи с его фортепианной музыкой для детей» теме влияния развития технологий и средств массовой информации. В ней он, обращаясь к наследию Дмитрия Борисовича, приводит размышления и выводы композитора, связанные с этой проблемой. Как писал Кабалеvский, достижения в области технологий могут быть использованы преподавателем музыки как значительное преимущество. В 1969 году Кабалеvский сформулировал более широко проблему, которую считал играющей основную роль в процессе образования и важной для самого преподавателя: «Каждая передача по радио и телевидению и каждый фильм, вне зависимости от его размера, жанра, основной темы и прочих характеристик, служит двум целям,— либо содействовать идеологическому и эстетическому образованию людей, или воспрепятствовать этому... Точно так же каждый составитель программы, любой, кто предоставляет для программы ту или иную музыку, есть в буквальном и самом высоком смысле этого слова педагог».

Эти идеи, по мнению редакции журнала, не просто актуальны в наше время, они являются, может быть, одной из главных проблем современного образования, поэтому мы публикуем доклад Д. Б. Кабалеvского в нашей рубрике, которая так и называется «Еще раз о главном».

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РАСПРОСТРАНЕНИЯ МУЗЫКИ

ДОКЛАД НА VIII КОНФЕРЕНЦИИ ИСМЕ

MUSICAL EDUCATION AND TECHNICAL MEANS OF MUSIC DISTRIBUTION

REPORT AT THE VIII ISME CONFERENCE

КАБАЛЕВСКИЙ ДМИТРИЙ БОРИСОВИЧ
KABALEVSKY DMITRIY BORISOVICH

Мечты, претворенные в действительность

Мог ли представить себе Моцарт, что его симфония, сыгранная для нескольких сотен просвещенных ценителей музыки в нарядном зале венского особняка, одновременно может быть услышана не только в других домах австрийской столицы, не только в любом другом городе страны и даже в любой другой стране, но и во всем мире?!

Могли ли Бетховен, Берлиоз и Чайковский, обращавшиеся в своем творчестве к широким народным массам, представить себе, что когда-нибудь музыка их окажется действительно доступной этим массам в любой точке земного шара?!

Могли ли великие виртуозы прошлого допустить мысль, что со временем искусство музыкантов-исполнителей, записанное на пленку и пластинку, будет сохраняться на века, точно так же как сохраня-

ются в записи на нотную бумагу творения их современников-композиторов?!

В лучшем случае это были мечты. Только мечты. А музыка продолжала быть уделом немногих избранных. Каждое исполнение музыкального произведения оставалось доступным лишь тем, кто присутствовал при этом исполнении — единственном, неповторимом и навсегда умиравшем вместе с последним звуком...

Но мечта претворилась в действительность. На глазах моего поколения произошло это чудо. Появилась первая пластинка, первая магнитофонная пленка, первый звучащий киноэкран, первая передача музыки по радио, по телевидению.

Открылись невиданные дотоле перспективы художественного просвещения таких широчайших народных масс, о которых не мечтали даже Бетховен, Берлиоз, Чайковский.

Появление технических средств массового распространения музыки смело можно назвать революцией, сыгравшей в мировой музыкальной культуре не меньшую роль, чем в свое время сыграло изобретение нотной письменности.

Обоюдоострый нож

Одним и тем же ножом можно и спасти человека от смерти, и лишить его жизни. Все зависит от того, кто возьмет в свои руки этот нож.

Такому «ножу» можно уподобить любое техническое средство распространения культуры. На одном и том же ленте можно набрать и гениальные творения Шекспира, облагораживающие сознание и души множества людей, и бездарные порнографические книжонки, растлевающие сознание и души тоже множества людей. С одного и того же киноэкрана можно проповедовать и идеалы гуманизма, и звериную философию человеконенавистничества. Величайшего благородства артист и величайший пошляк пользуются одним и тем же микрофоном, одной и той же пленкой, одними и теми же грампластинками.

Все от людей! Все от их совести, от их убеждений, от их намерений, от уровня их культуры! Какая же гигантская моральная ответственность перед обществом ложится на тех, в чьих руках находятся новые, могучие средства массового распространения искусства!

Невозможно оспаривать огромную положительную роль, какую эти средства играют сегодня в культурной жизни народов земного шара, особенно в тех странах, где заботу об эстетическом просвещении народа взяло на себя государство.

Однако, к сожалению, этим не исчерпывается все их влияние на современную культуру...

Рождение музыкально-развлекательной индустрии

С первых же шагов технической революции в музыке обнаружились острые противоречия, присущие самой природе этой революции.

Первое из этих противоречий заключалось в том, что музыка, ранее доступная немногим, обреченным знатокам, стала доступной огромному числу людей, совершенно не подготовленных к восприятию серьезного искусства, развитых форм. Не удивительно, что значительная часть тех, кто впер-

вые приобщился к музыке, зазвучавшей по радио и телевидению, с грампластинок и киноэкранов, охотнее всего откликнулась на легкую развлекательную музыку, не требующую для своего восприятия ни опыта, ни специальной подготовки, ни затраты умственных и духовных сил.

Нужно учесть также и то, что произошло это в нелегкую для человечества эпоху кровопролитных войн и социальных потрясений, когда многие хватались за любую возможность немного отвлечься и развлечься.

Спрос на развлекательную музыку был чутко уловлен теми, в чьих руках оказались средства ее массового распространения, и поток поверхностного развлекательства хлынул на массы людей, которых нельзя винить в том, что они часто не умели отличить настоящее искусство от дешевых подделок под него.

Легкую музыку наряду с такими первоклассными, талантливейшими композиторами-профессионалами, как Джордж Гершвин и Исаак Дунаевский, стали сочинять сотни, а может быть, тысячи бездарных ремесленников, почуявших здесь запах золота. Хорошая легкая музыка, радуя людей, украшала их жизнь. Плохая легкая музыка стала средоточием легкого отношения к искусству, средоточием пошлости и безвкусицы, невежества и безнравственности.

Второе противоречие технической революции в музыке, в значительной мере вытекающее из первого, заключается в следующем: бурное развитие технических средств массового распространения музыки связало область художественной культурно-воспитательной деятельности с промышленным производством, со всякого рода предпринимательством, с областью коммерции, которая, как известно, далеко не всегда согласует свои действия с идейно-художественными идеалами.

Так родилась музыкально-развлекательная индустрия, недооценивать влияние которой на современную культуру было бы более чем легкомысленно.

Великое благо становится великим злом

К триаде, определяющей музыку как живое искусство, «композитор — исполнитель — слушатель» — добавилось новое звено: посредник между музыкой и слушателем. Иногда этот посредник — сам предприниматель, менеджер, иногда — составитель программ, редактор, музыкальный оформитель на радио, на телевидении и т. д.

Зависимость деятельности этих посредников от их субъективных вкусов и особенно от коммерческой выгоды наиболее обнаженно проявляется в тех странах, где массовые средства распространения культуры находятся в частных руках. Коммерческий интерес, погоня за прибылями, необходимость все время расширять круг своих потребителей вынуждают предпринимателей ориентироваться на более привычное, более легкодоступное, более бездумно развлекательное. В итоге самым «выгодным» оказывается эксплуатация самых дурных (но зато сегодня еще весьма распространенных) вкусов, влекущая за собой не только укрепление этих вкусов, но и дальнейшее их распространение.

Возникает циничный бизнес, не щадящий ни искусства, ни человеческих душ.

Коммерсант от музыки и даже самый обычный малокультурный музыкальный сотрудник решают вопрос чрезвычайно просто: «коммерческий джаз» больше развлекает и дает больший доход, чем Бостонский симфонический оркестр, значит, надо выпускать больше записей этого джаза. По той же причине Брубек начинает теснить Брамса, а Проккофьев, Онеггер, Барток, Яначек вынуждены уступать место дешевым эстрадным боевикам.

Выдающимся певцам приходится вступать в соревнование с безголовыми, но отважными эстрадными «звездами», пытающимися заменить отсутствующий голос микрофоном, богатство человеческих эмоций — то мистическим шепотом, то истерическими воплями.

Музыкально-развлекательная индустрия не пощадила и великих классиков. Саксофон цинично подвывает тему Первого фортепьянного концерта Чайковского, превращая эту чудесную, целомудренно чистую мелодию в заурядную сексуальную песенку-фокстрот. Засурдиненные тромбоны «кваккают» интонации мужественной темы Пятой симфонии Бетховена. Вокальные квартеты, секстеты и дубль-секстеты поражают нас мастерством исполнения сложных инструментальных пьес Баха, одновременно убивая механическим джазовым ритмом ударника душу баховской музыки, ее метрическую свободу, непрерывность ее развития!

Радио, телевидение, грампластинка и киноэкран — вот на чем прежде всего держится, развивается и теснит всю остальную музыку продукция музыкально-развлекательной индустрии.

Так великое благо современной культуры становится и ее великим злом.

Духовное богатство или легкое развлечение

Генеральной проблемой современной музыкальной культуры является, с моей точки зрения, острая борьба двух взглядов на музыку. Первый из них был свойствен передовым людям всех эпох и народов, людям искусства и науки, людям общественной мысли, людям философии и политики. Согласно этому взгляду музыка представляет собой важную, большую и серьезную часть жизни, могучее средство духовного обогащения человека, его идейного и нравственного развития.

Так смотрели на музыку не только Бетховен и Чайковский, но и Шекспир и Лев Толстой, Ромен Роллан и Максим Горький, Пифагор и Эйнштейн...

Этот взгляд возникает там, где широк горизонт. Он возникает на вершинах человеческой культуры.

Там же, где с культурой обстоит не вполне благополучно, там в музыке видят лишь легкое, бездумное развлечение, лишь дополнение к досугу, к отдыху.

Моцарт не помогает мне отдохнуть — долой Моцарта! Мусоргский утомляет меня своей глубиной — долой Мусоргского! Шостакович не развлекает меня — долой Шостаковича! — такова нехитрая концепция, неизбежно вытекающая из этого взгляда.

Но в нем самом заключено глубочайшее противоречие. «Развлекательная» музыка не только развлекает. Она тоже наполняет душу и сознание человека — но чем? Она тоже воспитывает его чувства, тоже формирует его мировоззрение и нравственность — но в каком направлении?

Надо называть вещи своими именами: она часто растлевает сознание и калечит души, особенно молодых людей. Когда развлекательной музыки слишком много и тем более, конечно, когда она плохая, она обладает способностью отуплять сознание человека. На этой почве бизнес иногда смыкается с политикой — там, где стремятся любой ценой отвлечь молодежь от общественно-политических интересов, от размышлений над острыми социальными проблемами современности.

Я не хотел бы быть понятым так, будто я призываю к «крестовому походу» против легкой, развлекательной музыки вообще. Нет, я бесконечно далек от этой мысли. Я думаю, что потребность в такой музыке свойственна всякому нормальному человеку, как свойственны ему потребность в улыбке, в шутке, потребность отдохнуть, развлечься, потанцевать.

Безграничная любовь к серьезной музыке никогда не мешала мне, и сейчас не мешает, любить также и хорошую легкую музыку, включая и джазовую. Я даже сам сочинил такую музыку не без удовольствия. Одно, по-моему, не только не исключает другого, но, напротив, дополняет, как чувство юмора, умение весело отдохнуть дополняет образ самого серьезного человека.

Я против крайностей. Человек, снобистски отрицающий легкую музыку, по-моему, неразумен и беден, как неразумна и бедна всякая односторонность. Но, конечно, в тысячу раз неразумнее и беднее человек, не желающий знать никакой другой музыки, кроме легкой. Это уже не просто односторонность — это духовное убожество, духовная нищета!

Вот против такого убожества, такой нищеты, равно как против всякой пошлости, безвкусицы в искусстве, я готов вести борьбу до конца моих дней!

Иммунитет против пошлости

В условиях чудовищной засоренности мирового музыкального быта особую сложность приобретает вопрос об эстетическом воспитании детей, юношества, молодежи.

Есть такая закономерность: человек, знающий, любящий и понимающий серьезную музыку, обычно ценит и прелесть легкой музыки, всегда умея при этом отличить хорошее от плохого. А вот те, кто не хочет знать никакой другой музыки, кроме легкой, даже в этом узком мирке развлекательности никак не могут понять, что хорошо, а что плохо.

Отсюда вытекает основная задача: формирование хорошего вкуса надо начинать в самом раннем детстве. Надо, чтобы подростки, когда они встретятся с легкой музыкой, уже понимали прелесть и красоту большого, серьезного искусства и ощущали разницу между хорошим и плохим. Надо, чтобы хорошая народная, классическая и современная музыка входила в круг детских интересов в те же ранние годы, когда входит в этот круг умная и добрая книга.

Только любовь и привычка к подлинному искусству может стать надежным иммунитетом против пошлости, против дурного вкуса!

К сожалению, в школьных занятиях музыкой учителя чаще всего игнорируют легкую музыку, будто ее вовсе нет. Но ведь сами-то они танцуют не под Баха и не под Прокофьева. И в ресторане ужинают не под Бетховена и не под Равеля. И в оперетту

идут, наверняка зная, что там будет звучать не Мусоргский и не Барток.

И воспитанники их — подростки, часто еще неустойчивые в своих вкусах, — удовлетворяют потребность в легкой музыке из источников далеко не всегда доброкачественных. А так как источники эти действуют весьма энергично, можно сказать, «массированно», соревнование между серьезной, даже высокохудожественной музыкой и дурными подделками нередко заканчивается бесславленным поражением искусства, составляющего славу и гордость человечества.

Школа должна помочь своим питомцам разобрататься в сложном сплетении различных явлений современной музыкальной жизни.

Воспитание воспитателей

Насколько я знаю, во всех странах мира, где по-серьезному выдвинута задача массового музыкального просвещения, остро стоит проблема «воспитания воспитателей».

Беда в том, что многие люди, направляющие процесс широкого проникновения музыки в народные массы, оказываются, может быть, и хорошими людьми, но очень плохими воспитателями.

А ведь каждый человек независимо от его должности и звания, если он составляет концертную программу, программу радио и телевидения или план грамзаписей, принимает или отклоняет музыку в кино, даже просто работает в радиоузле на пароходе или в поезде, должен быть воспитателем. Ведь он обязательно чему-то учит людей, обязательно влияет на их представление о жизни, на их внутренний, духовный мир.

Еще в большей мере это, конечно, относится к сочинителям музыки и к ее исполнителям. Каждое написанное и каждое исполненное произведение — это не только творческий и исполнительский акт, но также акт педагогический и воспитательный. Так должно быть, но, увы, бывает далеко не всегда.

Композитор, сочиняющий музыку к антиэстетическому, безнравственному, антигуманистическому кинофильму, не говоря уже о фильмах-рекламах, прославляющих «лучший в мире сыр», «лучшие в мире бюстгальтеры», «лучшие в мире унитазаы», композитор, поставляющий репертуар огромной армии бездарных певиц и певцов, — такой композитор вряд ли ощущает себя воспитателем. Гонорар, ве-

роятно, оказывается здесь более действенным стимулом, чем любые педагогические, воспитательные идеалы...

Думаю, кстати, что от этих идеалов весьма далеки и любые экспериментаторы-авангардисты, адепты абстрактного искусства, заботящиеся лишь о том, как бы не отстать от моды. Быть новым! Во что бы то ни стало новым! Новым хоть на один день! Вот их единственная цель!

Здесь происходит парадоксальное смыкание, казалось бы, диаметрально противоположных сфер музыкальной деятельности: легкой, развлекательной музыки дурного качества, усиленно внедряемой в повседневный быт, и музыки интеллектуально-абстрактной, претендующей на полную независимость от всяких жизненных связей.

Обе сферы оказываются неспособными выполнять важнейшую функцию искусства — украшать жизнь подлинной красотой, облагораживать духовный мир человека.

Воспитывать детей, подростков, молодежь — это значит также воспитывать и воспитателей! И обязательно воспитывать самого себя!

Четыреста репродукторов у Вареза и один — у Моцарта

Технические средства заявили о себе в творчестве весьма громко, с широкой рекламой, но (пока во всяком случае) без заметных художественных результатов. Самодовлеющий интерес к новым звучностям и к новым методам формообразования в отрыве от больших идейно-эстетических задач не имеет никаких точек соприкосновения с подлинным творчеством. Не случайно в значительной своей части «конкретную» и «электронную» музыку пытаются конструировать не музыканты, а инженеры.

Многочисленные опыты в этой области принесли несомненную пользу лишь там, где технические средства входят в природу данного вида искусства или способа его исполнения: в кино, в различных радио- и телекомпозициях.

Скудная палитра примитивных шумов, которыми мы пользовались в кино и на радио еще 10–15 лет назад, обогатилась многими совершенно новыми и очень интересными возможностями. Сейчас можно пропеть «тембром ветра» или «тембром гудящих телеграфных проводов» двух-трехголосную хоровую песню, даже фугу, шум набегающих на берег морских волн может быть интонационно «уточнен» и

включен в партитуру наряду с любым инструментом оркестра. Неслыханные ранее тембры уведут наше воображение в причудливые миры фантастики, в космическое пространство.

Не лишены интереса опыты тех композиторов, которые пытаются включать собственные сочинения, созданные естественным творческим путем, в фон, состоящий из записанных на пленку «конкретных» шумов, звуков природы и даже ранее кем-то сочиненной музыки.

Однако всем этим опытам, какими бы интересными некоторые из них ни казались, присущи два свойства, как правило, лишаящие найденные результаты черт подлинного творчества. Первое: как правило, в достижении этих результатов отсутствует яркое идейно-творческое начало, господствует рациональный расчет, голая техническая конструкция. Второе: все эти опыты приводят к созданию «синтетической» (искусственной) музыки, исключающей творческий акт исполнения, исключающей то напряжение живой мысли, то душевное волнение, то трепетное биение сердца, без которых нет и не может быть подлинного искусства. Потому что искусство — это прежде всего человек! Сознание, сердце и душа живого человека (да простят мне конструктивисты XX века!) — далеко не последняя деталь в искусстве!

Пожалуй, наибольшую сенсацию в области «электронной» музыки вызвала «Электроническая поэма» Эдгара Вареза, демонстрировавшаяся по десять раз в день в течение нескольких месяцев на Всемирной выставке в Брюсселе ЭКСПО-58. Инициатором создания этой поэмы была голландская электропромышленная фирма «Филипс». Рекламная цель явно превалировала здесь над художественным интересом. Специальный павильон для исполнения поэмы сконструировал знаменитый Корбюзье. Увы, это было не лучшим сооружением выдающегося архитектора наших дней. Внутренность небольшого павильона, с одним входом и одним выходом с противоположной стороны, со складчатым потолком, сливавшимся с такими же складчатыми стенами, неприятно напоминала по своей форме внутренность человеческого пищевода. В павильоне гасился свет. По складкам скользил кинофильм, похожий на видения, мучающие нас в состоянии болезненного бреда. Одновременно 400 (!) репродукторов, вмонтированных в те же складки, обрушивали каскад пронзительных свистков, дьявольских щелчков, отвратительных урчаний и бурчаний. Пожалуй, звуки эти вполне отвечали внутренней форме павильона.

Четыреста репродукторов для исполнения одной поэмы! Вот что такое реклама! Вот что такое коммерческий интерес и его влияние на искусство!..

В том же 1958 году я был в одной деревне на севере нашей страны, в скромной сельской школе. Шел урок музыки. Молодая учительница рассказывала 12–14-летним ребятам о Моцарте. А потом включила единственный в школе репродуктор. И из школьного радиоузла зазвучала ни с чем не сравнимая по своей человечнейшей красоте мелодия сольминорной симфонии великого композитора. Затаив дыхание, слушали ребята эту гениальную музыку.

Две цифры — 400 и 1! Одни и те же технические средства — магнитофонная пленка и репродуктор... Но чему отдать предпочтение? Я не колеблясь отвечаю: один репродуктор в сельской школе дал человеческой культуре больше, чем четыреста репродукторов на международной выставке в культурнейшей столице мира!

Наши успехи и наши трудности

Задача всеобщего музыкального воспитания была выдвинута в нашей стране как задача государственной важности еще в 1918 году. Сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции основой художественной политики молодого государства стал тезис Ленина о том, что настоящее, большое искусство должно принадлежать всему народу. Первым же декретом Советской власти об общеобразовательной школе музыка (как и рисование) была включена в школьные программы в качестве обязательного предмета.

Появление новых технических средств и постепенное оснащение ими учебных заведений значительно продвинули вперед решение этой задачи. Распространение этих средств способствовало широкому распространению в народе любви и интереса к музыке, причем далеко не только в крупных городах. Огромное количество писем от детей и взрослых, касающихся музыки, приходит сейчас (даже преимущественно) из небольших рабочих поселков, деревень и маленьких городков. Тяга к искусству растет буквально с каждым днем.

Позволю себе привести лишь несколько примеров.

На Всесоюзном фестивале детского искусства, который прошёл осенью проходил в большом пионерском лагере «Орленок» на Кавказском побережье Черного моря, среди коллективов, занявших первые места, был прекрасный оркестр русских на-

родных инструментов из школы маленького, расположенного в Уральских горах рабочего поселка Мундыбаш.

Из далекой от Москвы деревни я получил список записей, необходимых для школьных занятий музыкой. Этот список включал Бетховена и Шопена, Баха и Шостаковича, Чайковского и Равеля. Кстати, на музыку «Болеро» Равеля, как я совсем недавно узнал из другого письма, на острове Сахалин детский школьный коллектив поставил большую композицию на тему о борьбе человечества за счастье.

Последний пример, о котором вам будет интересно узнать. На Украине, в обыкновенной средней школе села Тарасовка уже много лет существует школьный кукольный театр, в котором все спектакли с музыкой ставятся только на французском языке. А хор этой школы несколько месяцев тому назад участвовал в моем авторском концерте в Киеве, отлично исполнив трудную партию в «Реквиеме» вместе с лучшими профессиональными коллективами Украины.

Подобных примеров я мог бы привести очень много. Я мог бы рассказать о том, что на каждое свободное место в детской музыкальной школе в среднем по всей нашей стране (а их у нас свыше четырех с половиной тысяч) подается двадцать — двадцать пять заявлений. Я мог бы рассказать и о плодотворной деятельности бесчисленных музыкальных кружков, студий и т. д.

Все это и многое другое, как я уже сказал, было бы недостижимо без широкого распространения технических средств — прежде всего радио, телевидения и грамзаписей. И вот здесь эти средства предстают перед нами как величайшее завоевание современной культуры, как подлинное благо человечества.

Но как бы высоко ни расценивать успехи, достигнутые в нашей стране на пути массового музыкального воспитания, я не могу сказать, что задача эта уже полностью решена. Она все еще стоит перед нами, как светлый идеал. Много трудностей встает на этом пути. Две из них я считаю основными.

Первая заключается в том, что тяга к культуре вообще и к музыке в частности растет гораздо скорей, чем растут возможности ее удовлетворения. Мы еще не можем обеспечить высококвалифицированными воспитателями-учителями и совершенным материальным оборудованием все двести тысяч общеобразовательных школ, тысячи музыкальных школ, все клубы, дворцы культуры, дома пионеров и т. д. Нам все еще не хватает хороших музыкантов и

певцов для симфонических оркестров, музыкальных театров и хоров, число которых непрерывно возрастает. Только точный, рассчитанный на годы вперед государственный план в состоянии одолеть эту трудность.

Вторая трудность связана с тем, о чем я говорил в начале своего доклада. Имею в виду губительные для развития подлинной музыкальной культуры влияния дурной, безвкусной, безнравственной развлекательной индустрии, которые, идя из некоторых стран Запада, пытаются сейчас завоевать весь мир.

Широчайшее распространение технических средств исключает сегодня возможность установления каких-либо преград на пути этой продукции, каких-либо «фильтров», очищающих музыкальную атмосферу, которой приходится дышать не только взрослым, но и детям и подросткам. Под влиянием различных факторов атмосфера эта очень заметно дает сейчас знать о себе и в нашей стране.

Надо ли говорить, что подобные влияния выполняют роль сильнейшего тормоза в деле массового эстетического воспитания, а то и роль стрелочника, переводящего стрелку с главного пути в тупик. Но я оптимист, я верю в торжество высокой эстетической культуры так же, как и в торжество разума. И верю в то, что задачу всеобщего музыкального просвещения народа мы решим!

ИСМЕ и век культуры

XX век часто называют веком науки и техники, веком атома, веком космоса и т. д. Каждое из этих определений имеет право на существование, но каждое из них и даже все они, вместе взятые, отражают лишь частицу истины. Гигантский научно-технический прогресс в наше время создает иллюзию того, что наука и техника становятся основным содержанием жизни человечества. Так ли это? Человек овладел космическими скоростями, но если у него самого пульс превышает 60 ударов в минуту, ему не разрешат лететь в космос! Человек научился измерять неправдоподобно малые и неправдоподобно большие величины, но ни один из найденных им научных методов не может измерить силу любви или ненависти! Сколь глубоко ни погружался бы человек в микро- и макрокосмос, он не найдет там ответа на вопросы: что такое благородство, а что такое пошлость? Что такое героизм, а что такое трусость? Что такое красота, а что такое уродство?..

В научных, особенно физико-математических, кругах сейчас можно встретить людей, главным образом молодых ученых, которые склонны презирать все, кроме своей научной проблемы. В первую очередь они презирают искусство, отрицая его жизненное значение, его воспитательную роль, в лучшем случае отводя ему место приятного «хобби». Любопытно, что против такой ограниченности энергично выступают крупнейшие представители тех же физико-математических наук, которые понимают, что можно быть знающим человеком и при этом ничтожной личностью. Они понимают, что ни одна наука, даже самая развитая и самая утонченная, не может заменить искусство, когда речь идет о формировании духовного мира людей.

В сложных противоречиях нашей жизни искусство не только не исчезает, но, напротив, на него ложится все большая и большая ответственность за воспитание новых юных поколений. Музыке, самому эмоциональному искусству, неотразимо воздействующему на человека, принадлежит здесь особенно важное место.

Я думаю, что наша международная организация — ИСМЕ — должна и может сделать гораздо больше, чем она уже делает для пропаганды идей всеобщего музыкального воспитания и для претворения этих идей в жизнь. Мы не должны останавливаться перед обращением ко всем, от кого в той или иной мере зависит успех в этом деле, включая правительственные учреждения стран мира и даже сами правительства.

Музыка — это не просто искусство! Музыка учит людей понимать друг друга, музыка воспитывает в людях гуманизм, помогает человечеству защищать мир.

ИСМЕ должно стать факелом всеобщего музыкального просвещения народов мира в наш век, который правильнее всего было бы назвать веком культуры!

Дижон (Франция), 1968 г.



ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА КОНСТАНТИНА ГОРБАТОВА И ЕГО ВОЗВРАЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННЫЙ КОНТЕКСТ ИСКУССТВА

THE CREATIVE PATH OF THE ARTIST KONSTANTIN GORBATOV AND HIS RETURN TO THE MODERN CONTEXT OF ART

БЫКОВ СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

BYKOV SERGEY VLADIMIROVICH

профессор, доктор психологических наук, академик Российской академии естествознания, кафедра «Живопись и художественное образование» Тольяттинского государственного университета

doctor of psychology, department of painting and art education, Togliatti state university

Ключевые слова: художник-импрессионист Константин Горбатов, выставка «ПРОВИНЦИЯ», Чувство Родины, Музей Актуального Реализма, краеведение, Тольятти.

Keywords: impressionist artist Konstantin Gorbатов, the exhibition «PROVINCE», A Sense of Homeland, the Museum of Contemporary Realism, local history, Togliatti.

Аннотация. Русский художник Константин Иванович Горбатов привлекает особенное внимание ценителей живописи. Долгие годы забвения постепенно заменяет интерес к его творческому наследию. Для Тольятти Горбатов является единственной фигурой европейского масштаба в искусстве живописи.

Annotation. The Russian artist Konstantin Ivanovich Gorbatova attracts special attention of connoisseurs of painting. For many years of oblivion, interest in his creative heritage is gradually replacing it. For Togliatti Gorbatov is the only figure of a European scale in the art of painting.

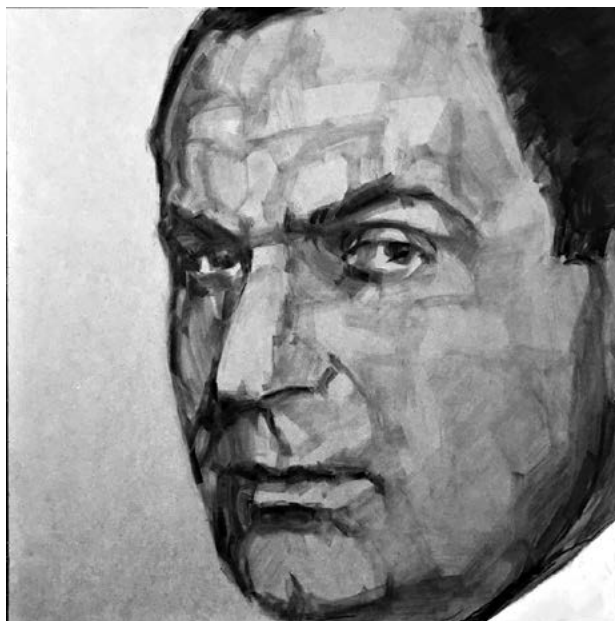
© Быков С. В., 2021

Пришло время «собирать камни» истории искусств средневожского краеведения. Сейчас возрождается интерес к фольклору, мифам и легендам, которыми наполнена наша земля. Легенды Жигулей будоражат воображение любителей истории края и местной старины. Тольятти, как говорят, трижды рожденный и ушедший под воду, ищет свои исторические корни, очнувшись от великих строек социализма, с человеческим и без него, лицом.

Сегодня мы поговорим о творческом пути ставропольского художника Константина Горбатова. Произведения нашего земляка-художника все чаще появляются на музейных выставках, в антикварных салонах. С 19 июня по 5 декабря 2021 года в подмосковном музее «Новый Иерусалим» работает выставка «Приближая красоту», приуроченная к 145-летию мастера русского импрессионизма Константина Ивановича Горбатова (1876–1945). Экспозиция не только впервые подробно показывает творчество художника, на многие десятилетия вычеркнутое из истории русского искусства, но и дополняет картину художественной жизни России 1910-х годов [1].

По-разному сложилась жизнь и творчество художников русского зарубежья. Художники Анненков, Бенуа, Добужинский, Малявин, Фешин и многие другие для зрительской аудитории стали теперь уже широко известными именами. В этом ряду художников-эмигрантов жизнь практически неизвестного на родине русского художника Константина Горбатова привлекает особенное внимание ценителей живописи. Для Тольятти, Горбатов является единственной фигурой европейского масштаба в искусстве живописи, мимо которой в новом российском контексте пройти уже нельзя. Его имя в стране, даже в Самарской губернии, мало кому известно. Вопросы современной культуры повседневности, ментальности территории, культурной идентичности, формирования чувства Родины, которыми задаются сейчас власти на различных уровнях, можно «увидеть» и проследить в творческом пути художника Константина Горбатова.

4 августа сего года в Музее Актуального Реализма в Тольятти открылась выставка «ПРОВИНЦИЯ», посвященная 145-летию со дня рождения художника. Константина Горбатова —



*Портрет Константина Горбатова.
Худ. Н. Кузнецов*

мастера пейзажа нередко называли «певцом русской провинции». Основным мотивом его живописи, писал ли он русский или итальянский пейзаж, всегда оставалась природа, органично соединенная с архитектурной средой. Расцвет его творчества пришелся на начало века, когда в России происходили значительные изменения в образе жизни, социальной и духовной сферах. На рубеже веков, когда расцветает стиль модерн, активизировался и диалог между «столичным» и «провинциальным», при этом провинция оказалась более стабильной формой существования традиционных моделей культуры. В бурную эпоху стилевых новаций и экспериментов Горбатов сделал выбор в пользу более умеренного пути и остался приверженцем реалистической школы, освоив в то же время основные принципы импрессионизма. Тольяттинский художник Николай Иванович Кузнецов написал к выставке в память о нем, интересный графический портрет, представив его как один из символов истории культуры поволжского края.

Горбатов родился в 1876 году в городке Ставрополе Самарской губернии. Здесь было такое природное раздолье, что нельзя было не влюбиться в русскую провинцию. Главное — была Волга и жизнь на реке, которую позже он воспел в целом цикле картин. Школу художника он стал проходить

в начале 1890-х годов в Самаре у местных художников Ф. Бурова и А. Егорова, которые обучали рисованию детей из бедных семей. Его товарищем по учению был не кто иной, как К. С. Петров-Водкин. В 1903 году Горбатов приезжает в Петербург учиться в знаменитом училище технического рисования барона Штиглица. Затем продолжает учебу в императорской Академии Художеств, сначала на архитектурном, затем на живописном отделении. В 1911 году Горбатов получил звание художника и был направлен на стажировку в Италию. Тридцатипятилетний художник едет в Рим. Сначала работает в вечном городе, а потом по приглашению Максима Горького переезжает на Капри. Там вокруг писателя сформировалось общество молодых художников из России: Исаак Бродский, Вадим Фалилеев, Гавриил Горелов и другие. Знаменитый писатель выделяет земляка-волжанина. Вместе они обходят мастерские молодых художников. По совету Горького в 1913 году Горбатов решил проиллюстрировать живописью одну из самых загадочных легенд русской старины, о Китеж-граде [2]. Согласно народному поверью город скрылся в воде озера Светлояр во время нашествия Батюга. По преданию, на берегу озера в тихую погоду можно слышать звон колоколов и видеть в прозрачной воде здания утонувшего города. Взгляд Горбатова на легендарный Китеж сродни детской фантазии: на огромной ладье компактно разместились домики и церкви, а сам корабль уплывает по большой воде в будущее (см. Приложение на цветной вкладке). По-видимому, — в Тольятти. Мотивы Китеж-града присутствовали в творчестве художника и в последующие годы. Тема Китежа была использована Аркадием Стругацким в сценарии кинофильма «Чародеи». Стругацкий знал об этой легенде, мог ее слышать в Ставрополе, обучаясь в школе военных переводчиков во время войны. Известный поэт и краевед Сергей Сумин считает, что это поселение называется «Муромский городок», в «один час» исчезнувшее под ударами монголов.

После Италии, объездив всю Европу, Горбатов живет в России и неустанно пишет ее природу, виды северных городов и самой Волги с любимыми силуэтами кривых берез на переднем плане картин. В пейзажах «Зима», «Торжок» остро чувствуется незамысловатость и привычность ти-

хих уголков русской провинции. Маленькие храмы начинают казаться воплощением представлений о Родине. Впечатления усиливают деревенские избы, вязанки дров во дворе, сарай, покосившиеся деревянные мостики. Особое внимание уделяет художник изображению просторов Матушки-Волги. Эта тема была продолжена в изображении Новгорода на Волхве и Пскова. Так, картина «Жизнь на реке Пскова» создает в душе зрителя праздничное настроение, а также впечатление затаенной грусти. Эта двойственность настроения побуждает много раз любоваться картиной. Его сотоварищи-художники отмечали рабочий настрой Горбатова, его «речное» сердце. С детства на Волге, он привык к стоящим на приколе стареньким рыбацким лодкам с залатанными парусами, к тяжело груженным баржам, к запаху илистой воды и свежей рыбы, к расплавленному солнцу, беспощадно льющему свои лучи на зеленые, красные крыши прибрежных домов. Горбатов неделями пропадал на берегах рек, прислушивался, присматривался, писал этюды. А еще больше он любил задворки провинциальных северных городов к концу зимы, когда снег становился серым, ноздрястым, когда появлялись первые лужи и начинали оживать березки.

В Петербурге К. И. Горбатов не влился в модные течения и кружки. Сообразно своему мировоззрению, он стал членом общества им. А. И. Куинджи, участвовал в поздних Передвижных выставках, как бы осознанно отставая от набирающего скорость локомотива нового русского искусства начала XX века. Некоторая старомодность картин, добротный стиль создали художнику популярность в средних слоях населения и его картины хорошо раскупались. Революция 1917 года не изменила характера творчества Горбатова. Он оказался далек от идеалов коммунизма. Единственная картина, выполненная для Музея революции, называлась «Красные корабли». Лодки с парусами приобрели в этой картине красный, пролетарский цвет. Революция совпала по времени с расцветом творчества художника. Замечателен, например, «Портрет жены художника, отдыхающей на веранде». Картина выполнена ярким светом, богатством цветов окружающего мира, четкостью форм предметов [3].

После революции доходы художника сошли на нет и в 1922 году он с женой выехал из России. «Окаянные дни» заключали в себе слишком много разрушительного и страшного, чтобы он мог смириться с гибелью той России, которую он воспевал. Вместе с советскими художниками, имея на руках советский паспорт, участвовал в зарубежных выставках русского искусства и плодотворно работал. Сначала Горбатовы жили в Италии. В традиционную русскую тематику художник смело вводит виды солнечных уголков Капри, Венеции. Эти разноцветные города у него теперь пламенеют на фоне красочного моря. Итальянцы тепло приняли художника. О нем писали как о прирожденном артисте, мощном колористе, оживляющем своим даром современное искусство. В Италии художник обрел идеальную эстетическую среду. Настроение картин вполне совпадает с определением Горбатовым искусства как «праздника». Ценители творчества встречали в картинах художника уголки Капри, Флоренции, Неаполя, Венеции, Амальфи, Равеллы. Побег виноградной лозы, ветки апельсина, террасы под солнцем создавали эффект сопереживания, впечатление о том, что реальность художника — есть реальность итальянца. Наряду с итальянскими пейзажами, Горбатов продолжал писать виды старых русских городов. Русская тематика прошла через все творчество художника. Сохранять фактическую точность помогала, видимо, не только память, но и вывезенные с собой за границу небольшие этюды с русскими мотивами. «Зимний пейзаж с церковью» (1925) несет в себе свежесть воспоминаний о русской провинции. Заснеженный косогор, розовая церковь на вершине косогора, дома по склону, заиндевевшие березы на переднем плане. В блеске голубого и белого цветов и тени чувствуется вибрация воздуха, непосредственное «дыхание» морозного солнечного дня. В 1926 году Горбатовы переехали в Берлин, где художник органично вошел в группу тамошних русских эмигрантов-живописцев, среди которых выделялись Леонид Пастернак и Вадим Фалилеев. Немецкая публика и коллекционеры тепло приняли его живопись. На фоне общей жизни российской эмиграции он выглядел преуспевающим, снимал хорошую квартиру, обставленную ампирической мебелью. Формально являясь жителями Берлина, художник и его супруга Ольга Горбато-

ва, фактически вели жизнь скитальцев. Они совершали ежегодные поездки в Италию, подолгу жили на Капри, в Венеции. В 1928 году едут в Финляндию, где Горбатов посещает И. Е. Репина в Куоккале. Впечатления от этой и других встреч с художником сохранились в документальном архиве Горбатова «Воспоминания о Репине». В середине 1930-х годов Горбатовы путешествуют по Палестине, едут в Лондон и везде мастер писал полусказочные лирические пейзажи. Он старался не замечать противоречий западного общества, видел ее спокойной и размеренной, по-своему мудрой, неторопливой и необычайно яркой. В Мюнхене даже выходили цветные открытки с репродукциями этих картин. Первой половиной 1930-х годов датируются картины, написанные маслом и гуашью, с видами русской провинции. «Голубые русские зимы», избы, церкви с колокольнями на высоких холмах, березки — вновь Горбатов изображает то, что было так дорого ему в России и что не забывалось под теплым итальянским солнцем [3]. Но в «русских» картинах этого периода утрачивается былая непосредственность. В настроении картин с их обращением к прошлому, как и в стилистике, проявляются черты, близкие «мирикусничеству», модерну. Декоративность локального цвета, почти кулисное построение пространства, выверенная ритмичность линий создают обобщенный образ, символ ушедшей России. Одна картина и несколько этюдов этого периода творчества художника представлены в экспозиции выставки «ПРОВИНЦИЯ» в Музее Актуального Реализма в Тольятти. Во второй половине 1930-х годов в искусстве Германии возобладал стиль Третьего рейха. Такой стиль сделал тему русской провинции невозможной. Семья Горбатовых лишается права выезда из страны. Жизнь этих лет, была непроста во всех отношениях. Несмотря на сложное и опасное время, из-под его кисти рождаются натюрморты с цветами, созданы с особой любовью пейзажи русских городов и просторов. Символическое звучание получает еще одна тема, проходившая через все творчество Горбатова, — изображение вымышленного, ушедшего под воду града Китежа. Безусловно, в призрачном граде Китеже воплотился для Горбатова образ былой, исчезнувшей России. Работая над темой России, Горбатов совершал настоящий подвиг.



*Зимний пейзаж.
Холст, масло.
21,7х35,5 см. 1922 г.*

*Провинциальный город.
Картон на холсте, масло.
48х64 см. 1918 г.*



*Зимний пейзаж с церковью.
Холст, масло. 91х121 см. 1925 г.*

*Град Китеж.
Холст, масло.
94х116 см. 1913 г.*



Провинция.
Холст, картон,
масло. 49х60 см.
1934 г.



Корабль-город.
Холст на картоне, масло.
24,4х31,4 см. 1913 г.



На Волге.
Фанера, масло. 21,5х29 см.
1920-1922 гг.

В случае доноса его ждала бы неминуемая гибель. В 1943 году он написал полотно «Ростов Великий. На озере Неро». Картина полна поэтического чувства. Здесь снова прозвучала тема града Китежа, образ которого на протяжении всей жизни волновал художника [4].

Семья Горбатовых ушла из жизни почти одновременно — в мае-июне 1945 года. В бумагах художника нашли завещание, в котором он просил свои картины отправить в Академию художеств в Ленинград. Частично воля художника была выполнена. Архив и оставшиеся работы были переданы из ГДР в 1960-х годах и поступили на хранение в Московский областной художественный музей в Новом Иерусалиме. Артистизм художника и его романтическое импрессионистическое отношение к искусству, создали ему европейское имя «певца русской старины» и художника «Красоты». Творчество К. И. Горбатова достойно того, чтобы прочно войти в историю русского искусства. С ним связана линия, слабо развитая в русской живописи. Воспаряя к высотам духа, ставя перед собой сверхзадачи по переустройству мира, русское искусство пренебрегало часто «красотой во имя правды». «Стремление к искусству как к красивой житейской среде», утверждение буржуазной респектабельности ставились в упрек художникам, но именно они вели к укоренению жизни стабильной, «без потрясений и революций». Добротные картины Горбатова, написанные для хорошо обставленных интерьеров, в них есть особая «жажда жизни» и повседневной красоты, к которым всегда стремился художник.

В наши дни, несмотря на прошедшие сто лет, дихотомия «столица — провинция» сохраняется, и концентрация в столице всех форм политической, социальной и культурной активности по-прежнему является проблемной областью для России. Но каждая эпоха вносит новое в понимание вещей, пересматриваются многие аксиомы и взгляды. Провинциальный город в начале XX века и сегодня имеет разные дефиниции, разные ландшафты и образы территорий. И это не может не сказываться на изобразительном искусстве. Выставка «ПРОВИНЦИЯ» в той или иной мере отражает взгляды современных художников на содержание и характер образа провинциального города. Этот образ они воспроизводят в произведениях

живописи, графики, фотографии. Авторы делают акцент на разных его составляющих — это городская среда и архитектура, история и памятные места, природные ландшафты, образ жизни, быт и нравы людей, сама атмосфера провинциального города или поселка. Многие произведения окрашены ностальгическими настроениями, другие — традиционным восхищением природными красотами родных мест. Во всех случаях художники стремятся создать портрет города, в котором лирика сливается с правдой жизни, ностальгический взгляд, соседствует с критическим, мифология создает бренды. В экспозиции провинция представлена как локус пространственных образов, в создании которых каждый художник разрабатывает собственный мотив, тему и технику как в рамках традиционных способов художественного освоения мира, так и в соответствии с тенденциями актуального реализма. Выставка представляет собой хорошо разработанную модель экспозиции историко-архитектурно-культурного облика городов поволжского края, включая картины и эскизы Константина Горбатова, для задач эстетического и нравственного воспитания молодого поколения.

Список литературы:

1. Денисова Л. Историко-архитектурный и художественный музей «Новый Иерусалим»: каталог. — М.: Белый город, 2005. — 63 с.
2. Дуванова Е. Горбатов: альбом. — М.: Белый город, 2008. — 47 с.
3. Константин Горбатов. Альбом живописи и графики. — М.: Музей-галерея «Новый Эрмитаж — один», 2003. — 208 с.
4. Шестимиров А. А. Забытые имена. Русская живопись XIX века. — М.: Белый город, 2004. — 479 с.



АНАЛИЗ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО

ANALYSIS OF SACRED MUSIC BY DMITRY BORTNYANSKY

КИРЕЕВА ТАТЬЯНА ИВАНОВНА

KIREEVA TATIANA IVANOVNA

кандидат искусствоведения, профессор, Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева

candidate of art history, professor, Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev

Ключевые слова: литургия ортодоксии, септимовый ход, процесс переинтонирования, партесные произведения, дирижер, гаммофонно-гармоничное изложение.

Keywords: liturgy of orthodoxy, septim move, reintoning process, part works, conductor, gamophon-harmonious presentation.

Аннотация. В статье анализируется феномен духовной музыки Дмитрия Бортнянского в эпоху Барокко. На основании работ П. Флоренского, Н. К. Моховой, А. Г. Ефимова делается вывод о знаковости и лаконичности музыкального языка произведений Бортнянского, подчеркивается эволюция и важность развития хорового пения.

Annotation. The article analyzes the phenomenon of sacred music by Dmitry Bortnyansky in the Baroque era. Based on the works of P. Florensky, N. K. Mokhova, A. G. Efimov, a conclusion is drawn about the symbolic and laconic musical language of the works of this creator, the evolution and importance of the development of choral singing is emphasized.

*В феерии лучистого цветка — аккордов,
Скерцо, forte и staccato,
Вся наша жизнь симфонией объята,
Как будто солнца луч сквозь облака...*

Б. Пастернак

Духовная музыка XVIII–XIX столетий отображает музыкальные процессы своего времени и воплощает в данном виде искусства новые тенденции ценностного ос-

мысления музыкального бытия. Знаки эпохи Барокко выступают как идея сочувствия и молитвенного благоговения, «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...» Д. Бортнянского становится своеобразным представителем жанровой модели. Самоценность и значимость данного текстового блока пролонгирует интегрирование старинных моделей в жанровую систему будущих эпох, что подчеркивает актуальность звучания статьи. Жизнь музыкальных произведений «как творческой памяти искусств» (М. Бахтин) имеет собственную исто-

рию становления и расцвета, приобретает наибольшее значение в переломные эпохи.

Новое и Новейшее времена исследуются в различных науках как механизм исторических процессов, что является главной задачей данной статьи. В наше время с позиции современного видения мира, разных временных культур духовного пространства, моделей жанров храмовой музыки, ритмов деятельности выдающихся личностей возникает новая интерпретация историчности в сфере музыкального знания, высказывается убеждение в том, что духовная музыка формирует новейшее музыкально-эстетическое пространство, требующее новейших разработок, что и является целью данной работы.

В эпоху Барокко особым влиянием обладает принцип динамизма, возникает множество форм, которые «воплощаются одна в другой... отражается своеобразная языковая ситуация... жанровое экспериментирование и поиск этимологических связей, накопление взаимодействующих сенсов... замена старых, родовых названий новыми» [1, с. 25]. Носителями нового мировосприятия были люди различного общественного положения — горожане, изучающие философию, поэты, художники, музыканты, композиторы, исполнители и другие. До начала XVII столетия все музыкальные явления проходят сквозь большие изменения, многое отмирает и зарождается основа для развития музыкального искусства в дальнейшем. Для христианства познанием истины становится полное и абсолютное сосредоточение на трех ипостасях Бога, венчающего собой Любовь Отца и Сына и Духа Святого.

Выдающийся ученый-энциклопедист П. Флоренский в своих исследованиях исходил из синтеза знаний самых различных отраслей как органической целостности. Эстетическое он отождествлял с красотой, высшее проявление которой видел в Боге. В концепции П. Флоренского Красота понимается как Жизнь, Творчество, Реальность. Метафизическую триаду — Истину, Добро, Красоту ученый трактует единым началом бытия. Искусство отличается от других видов деятельности особым способом переориентации пространства. Все виды искусства обладают общими приемами организации пространства: зрительные образы, ритм, краски и многое другое; но они различаются по принципу пространственности. Наибольшая степень свободы организации художественного пространства принадлежит музыке — искусству звуковому, в нем доминирует

активность слушателя. Культурное действие — богослужение, организуется при помощи системы искусств, его различных видов и является высшим синтезом многогранной художественной деятельности. Данный синтез объединяет живопись, архитектуру, декоративно-прикладное и музыкально-поэтическое искусства, зрительную (цвет, свет) и благовонную атмосферу храма. При перенесении храмовой модели с дискретным историческим развитием в среду с другими эстетико-стилевыми критериями, выделяются семантический и структурный уровни. Слушатель актуализирует накопленные им ассоциации и тем самым в определенном смысле предусматривается направленность его восприятия.

Старинные жанры, их приспособляемость к другому звуковому строю реагируют на языковые перевоплощения, природный процесс переинтонирования. Духовные жанры, занимавшие первое место в музыкальной культуре Средневековья и Возрождения, уступают место опере, симфонии с сохранением глубокого интереса композиторов к духовной, культовой музыке. Среди последних научных работ выделяем «К проблеме возрождения старинных хоровых жанров» Н. К. Моховой и «Реквием эпохи романтизма» А. Г. Ефименко. Все разделы произведений духовной музыки акцентируют внимание на образах Вечного покоя («*Requiem aeternam*»), Света как Божественной Истины («*Lux aeterna*»), на человеческих страданиях — чувстве страха перед неминуемостью Страшного Суда («*Dies irae*»). В то же время они символизируют своеобразное единство мира земного и потустороннего, поскольку включены молитвы о заступничестве перед Богом-Судьей как от живых («*Requiem aeternam*»), так и от умерших («*Dies irae*»). Главной доминантой христианства является принцип равенства человека перед Богом. Идея «духовной жизни» прошла сквозь века и практически не трансформировалась в христианской теологии. Духовная культовая музыка создается по принципу холизма, целое больше частей, целое дает смысл и жизнь частям, не низшее дает жизнь высшему, а наоборот. Не из красоты отдельных частей создается общее совершенство, а именно общая гармония, истоками которой является Бог, находит в себе место для всего остального.

Развитая структура духовной музыки формируется не ранее XVII — начала XVIII столетий в оппозиции и во взаимодействии с оперным творчеством. Например, содержательность «*Dies irae*», «*Lacrymosa*», живописующих человеческие

страдания, первоначально не составляла литургии ортодоксии. Известно, что секвенция «Dies irae» только в XIV столетии была введена в богослужение. Генезис реквиема, в котором «скрестились» литургический канон мессы и внелитургические вставки, обеспечивающие участие человеческих эмоций, чувств в ритуале, создали предпосылки перерастания канонических границ церковной службы, «срачивания» с обрядово-концертной практикой XVII—XIX столетий. Эволюция духовных жанров изменяет соотношения его основных разделов. Начиная с XVII века драматической кульминацией становится «Dies irae», как и догматы веры «Credo» в обычной мес-



*Дмитрий Степанович Бортнянский
(1751 — 1825)*

се: «Бог и человек соединены в единстве». Жанр реквиема переосмысленный, благодаря связям с театральными жанрами, обращенный к широкой аудитории, сохранивший при этом традиционный текст и структуру, приобретает общественно-патриотическое звучание в творчестве Л. Керубини, Г. Берлиоза, Дж. Верди. Анализ сопоставления их произведений с протестантской духовной музыкой дает возможность определить типологические признаки, проследить динамику развития данного жанра. Так в «Немецком реквиеме» И. Брамса, в отличие от реквиемов Берлиоза и Верди, не используется традиционный латинский текст. Он написан на библейские тексты в переводе Лютера, идея его создания связана со смертью близких Брамсу людей, матери и Р. Шумана, в нем не упоминается имя Христа и нет картин Страшного суда, характерных для этого жанра. Созданный как концертное произведение, реквием Брамса не только символически подчеркивает ассоциацию с трагедией — гибелью немцев во время военного конфликта между Австрией и Германией в 1866 году — но и отводит в содержании большое место словам утешения, надежды и любви.

Продолжение данных эстетических позиций в музыке — в реквиемах Г. Эйслера, П. Хиндемита, Е. Денисова. Важную роль играют особенности содержательно-смыслового аспекта, дающего возможность глубинного проявления человеческой духовности через художественное творчество.

Интегрирование старинных моделей в жанровую систему следующих эпох, их «контрапунктирование» жанровым новообразованием является особо показательным для искусства XVIII—XIX столетий.

Для художественной теории и практики характерны исследования проблем гармонии, симметрии, пропорции, числовых канонов, ритма, перспективы, чувственной красоты, единства научных и художественных поисков. Мировосприятие деятелей национальной духовной культуры определяли идеалы общественного гуманизма, что способствовало формированию антропоцентрического индивидуализма. Ренессансно-гуманистические мотивы обуславливают

человечность национального искусства, его познавательную, морально-эстетическую, воспитательную сущность. В это время сформировался новый стиль духовного концерта. Его классиками стали Д. Бортнянский, М. Березовский, А. Ведель. Духовные концерты писались на те же самые церковные тексты, что и партесные произведения, однако все чаще композиторы обращались к Псалтырю, поскольку среди религиозных книг он обладал особой популярностью и использовался в личных чтениях. Псалмы передают религиозные переживания и отдельного человека, и всего общества, поэтому приобретают особое развитие в отечественной музыке. В церковных сочинениях Д. Бортнянский опирается на символику, активно представленную в процессе драматургического развития произведений. Это — звуки окружающей среды (имитации, колокола), исторически выкристаллизовавшиеся интонационные мотивы, которые в контексте определенных регистров, фактурных особенностей, развивающихся ритмических формул, интервальной символики, ладов имеют большое эстетическое значение и подчеркивают огромное усилие, полет, радость, духовный поиск человека.

Выдающаяся личность, талантливый музыкант, великий деятель искусств России и Украины — Д. Бортнянский, родился в Глухове в 1751 году. Дмитрий Степанович — композитор с большим даром, певец, дирижер, педагог, основавший вокальную школу в Российской империи.

Наследие выдающегося художника обширно, это — духовные концерты, хоровые песни, гимны, кантаты, оперы, камерно-инструментальные произведения¹. Огромным художественным событием являются все жанры творчества Д. Бортнянского, но наибольшим вкладом в международную музыкальную культуру является его духовная музыка. Композитор написал значительное количество духовных произведений: 35 однохорных (четырёхголосных) и 10 двуххорных (восьмиголосных) концертов для 6-голосного хора; 14 хвалебных («Тебе Бога хвалили»), 2 Литургии, 9 «Херувимских», отдельные одночастные литургические произведения; обработки болгарского и греческого церковных напевов для четырехголосного киевского хора [2, с. 62].

В 1769–1779 годах композитор создает вокальные опусы на католические и протестантские религиозные тексты. Д. Бортнянский написал единственный образец камерно-вокального жанра на французские тексты «Recueil de Romances et Chansons» (1783 г.). В дальнейшем композитор работает в области хоровой церковной музыки. Его произведения отличаются согласованными, стройными, гармоничными приемами, ясностью формы, музыкальный язык и стиль приближены к классическому европейскому искусству, российских и украинских песен. Выдающийся мастер хоровых песен а capella воплощал в духовных произведениях философскую лирику с теплым чувством, создал новый тип хорового концерта, в котором использованы достижения оперы, инструментальной музыки, полифонического искусства XVIII столетия.

Традиционный евроцентризм в развитии этномузыкальной интонационности был укреплен творчеством Д. Бортнянского через восприятие классицистического языкового, стилевого кода. Эстетика и поэтика классицизма переосмысливалась композитором творчески. При доминировании раннеклассической лексики используются элементы барокко, галантного стиля рококо в инструментальной и оперной музыке, фортепианных сонатах, клавирном концерте. Ощущаются предвидение зрелого классицизма, «бетховенского» тематизма в медленных частях поздних концертов, стилевого сентиментализма, раннего романтизма в песенности интонаций, использовании секундовых

интонаций «вздохов», «сладкозвучности» параллельных терций и секст, повышенном тоне высказывания, «чувствительности» эмоций в «Да исполнится молитва моя».

Общая классическая направленность стиля обусловила оригинальную трактовку жанра хорового концерта — «хоровых симфоний» — с присущим ему переходом к гомофонно-гармоническому изложению, функциональной дифференциацией фактурных слоев, преобладающим полифоническим типом музыкальной материи. Полифоническое изложение обусловлено литургической природой основного массива творчества Д. Бортнянского, жанровыми элементами барокко, линеаризмом национального музыкального мышления, для которого вертикаль существовала в наложении нескольких относительно самостоятельных линий, либо в «утолщении» их параллелизмами. Имитационные симфонические способы актуальны на данном этапе развития этномузыкальной интонационности.

Полифоническое мастерство композитора достигает своей кульминации в финальных двойных фугах концертов № 28 «Блажен муж» и № 25 «Не умолчим же никогда, Богородице». Характерной чертой экспозиций становится стретное проведение тем, продолжение традиций партесных фугато в концертах № 32 «Скажи мне, Господи, кончину мою», № 33 «Всякую прискорбна еси». Симбиотическое существование этномузыкальной интонационности в хоровом творчестве обусловило сохранение музыкально-риторических фигур: эмоционально-выразительных — *emphasis*, графически-изобразительных — *hypotyposis*, интонационных, ритмических, гармонических. Подобно партесному стилю, большинство музыкально-риторических фигур композитор связывает с прославлением возвышенно-праздничных, радостных образов: *circulation*, «трубный глас», величественные фанфары в Allegro из концерта № 6 «Слава во Вышних Богу», № 4 «Воскликните Господу»; *manieren*, украшение, на распевках в Allegro *commodo* на слова «Во славу Твою» из концерта № 26; *pathopatia*, понижение на полутон диатонической степени в концерте № 22 «Господь, просвещение мое», в партии сопрано с Allegro на слова «На него аз уповаю»; фигура креста на слова «Распнись» из концерта № 15 «Приидите, воспоем людие». Использование музыкально-риторических фигур привело к интонационным совпадениям и ярко свидетельствует о стабильности знакового поля музыкального языка композитора в общеевропейском семантическом пространстве.

¹ Во второй половине XX столетия появились две монографии, посвященные творчеству Д. Бортнянского, — российской исследовательницы М. Рыцаревой и музыковеда В. Иванова.

Еще в эпоху Барокко заложен данный признак музыкального языка — знаковость, рождающая символическое воодушевление всего музыкального текста, закодированность его составляющих элементов. Возникает она под влиянием музыкальной риторики, авансированной к национальному музыкальному мышлению. Н. Дилецкий в «Грамматике мусикийской» пересчисляет некоторые из наиболее распространенных: асценцию — восходящее движение как символ расцвета, дисценцию — нисходящий, как символ упадка; совпадает с *anabasis* — *catabasis* и призывает использовать их как способы углубления содержания слова [3–5].

Определенные эмоционально-образные ассоциации укреплялись в сознании композитора в связи отдельными ритмическими формулами инструментального происхождения: пунктирный ритм в единстве с септимальными ходами олицетворял состояние напряжения. Поляризация мажора и минора при главенствующей модальности ладового мышления приобретала семантический подтекст как «триумф Божьей славы и глубокой жалости и печали».

Интересным явлением семантического поля становятся гармонические единства, в некоторых случаях опережающие тенденции гармоничного развития в Европе: шубертовская доминанта в коде двухорного «Слава — Единородный» Д. Бортнянского; пересечения ми-бемоль(с) — ми-бемоль(Еs) в Четвертой части концерта № 21 «Живой в помощи»; внезапные модуляции «О Тебе радуется»; хроматические модуляционные секвенции в финале концерта № 33 «Всякую при-

скорбна еси»; смелые гармоничные задержки, тональные соотношения разделов формы «Херувимских». Этнографическую знаковость приобретают фактурные формулы, кантовое тригласие в ансамблевых эпизодах концертов, способы голосоведения, октавные «утолщения» терцевых параллелизмов в «Тебе Бога хвалим», «Слава во Вышних Богу».

О стабилизации тембровых стереотипов, вхождении в своеобразное семантическое поле свидетельствуют отдельные приемы хоровой оркестровки, противопоставление крайних регистров в первой части Концерта № 26 «Господи Боже Израилев» на слова «Вверху и на земле», «Херувимских» — ансамбле женских голосов на слова «Ангельскими невидимо».

О тембровом идеале в хоровом звучании периода Д. Бортнянского свидетельствуют обобщенные характеристики, оставленные современниками. Г. Берлиоз, наблюдавший традицию Д. Бортнянского в Придворной капелле, писал о вызванных «чудодейственным пением... истинно религиозных чувствах... мистическом настроении, под влиянием которого слушатель углубляется в наблюдение, наполненное глубоким экстазом» [6].

В творчестве Д. Бортнянского, М. Березовского, А. Веделя сформировался национальный темброво-исполнительский идеал и стал определяющим элементом поля национальной семантики в будущем.

Духовную музыку Д. Бортнянского отличает ясность и изысканность, простота и общая просветленность колорита, глубоко личностный характер восприятия Божества, что стало проявлением традиционных ментальных установок и реализовалось в отечественной духовной музыке XVIII–XX столетий.

Службы христианского обряда Д. Бортнянского, в том числе «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу» — один из древнейших образцов источника, внедрение и адаптация которого приобрела большое распространения после 1600 года, благодаря контактам с Польшей. Источники, помещающие данную «вестернизирующую» нотацию, принадлежат к нотопиленным рукописям и на отечественных землях получили развитие, приведшее к созданию



Ирмолога — церковно-музыкальной книги (сборник ирмосов), предназначенной для всех служб в цикле ежедневного ритуала.

Произведение Д. Бортнянского, как неотделимый передатчик Божественного знания, обеспечивает возможность прочтения символов Святого Письма, данного человечеству на века. Символическое значение создается слиянием вербального и музыкального текстов. Ключевые выражения: Слава Отцу, Слава Сыну, Слава Святому Духу, Святой Богородице в песнопении нарративного типа должны быть исполнены особенной формой интонирования, которая, опираясь на понимание песнопения «Славо-Словить», провозглашается языком, проникнутым музыкой.

Малое славословие в честь Святой Троицы «Gloria Patri, Gloria Filio et Spiritu Sancto» вошло в богослужение в конце четвертого столетия. Читается после псалмов, соответствует православному «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу», исполняется в конце припева гимнов.

Первым композитором, обратившимся к знаменному распеву, был Д. Бортнянский. Проблемы гармонизации знаменного распева интересовали М. Глинку, П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, М. Балакирева, П. Чеснокова, Н. Мясковского, И. Стравинского. «Знаменный распев, — писал Б. Астафьев — это сборник напевов мирового значения, аналогичный большим эпическим сказаниям, красота древних распевов волнует, сфера чувств, ритм, как и в памятниках слова, живописи» [7].

Хоровая партитура Д. Бортнянского «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу» выразительная, многогранная по содержанию, тембральной насыщенности, глубине художественного образа.

Форма произведения одночастная, с тремя контрастными разделами, единством вечной Любви, Веры, Надежды к людям, искренней благодарностью, благой волей каждого существа к Творцу, знаменует идею Спасения. Первый раздел связан с хвалой Пресвятой Троицы, второй — рождением Богочеловека от Богородицы и Приснодевы Марии, третий, реприза, праздничной победой сквозь символ Веры. Хоровая партитура приобретает признаки индивидуального исполнительского стиля, поиски дирижера должны быть взвешенными и логичными. Произведение написано для трехголосного женского хора *a'capella*. Партия первых сопрано выразительна благодаря яркой мелодичности, ритмической вариативности, куль-

минационной градации темы в ее развитии, постепенным расширением диапазона G1 — g2.

Оригинальность творчества Д. Бортнянского заключается в том, что его произведения, с одной стороны, художественно выверены, с другой — открыты для включения в них исполнительских способов, появившихся в процессе дальнейшего развития музыкального мышления и эмоционально-образного решения содержательной сферы в трех измерениях музыкальной ткани: вертикали, горизонтали, глубине; личностное же восприятие слушателя обогащается новыми чувствами, ощущениями и значениями.

Основное название произведения «Песнь Господу Иисусу Христу». В порядке проведения Литургии звучит по окончании второго антифона — «Хвали, душа моя, Господа», но композиторы используют приближенные содержательные варианты — «Единородный», «Слава Отцу и Сыну». Первая часть создает образ Богочеловека, воплощенного для нашего спасения от Богородицы, Приснодевы Марии.

Страдания на кресте, смерть и воскресение Иисуса — вечные символы любви Бога к людям, которыми проникнута вторая часть. Формула глубокого понимания текста о единстве Отца, Сына и Святого Духа раскрыта в таинстве Крещения Господня и сохранена Православной Церковью до настоящего момента.

Композитор, отталкиваясь от жанра распевов, подчеркивает трехчастную симметричность, усиливает контрастность в динамике, усложняет или упрощает хоровую фактуру, выстраивает композицию на заданный сюжет за счет мелодико-гармонических образований, не изменяя темп *Allegro moderato* охватывает тональности C-dur-G-dur, e-moll, F-dur, G-dur, C-dur, создает собственную интонационность, отвечающую спектру новых способов музыкальной выразительности.

Мелодика направляется словом и связывается с определенной группой символических образов. Первый образ — Бог-Отец; в образе Иисуса Христа — Единорожденный от Отца — Храм (плоть) — Человеколюбец, Любовь; Третий образ — Святой Дух; Четвертый — Богородица; Пятый — «мы, нас, наши», поющие, славословящие, молящиеся, просящие. С этими пятью стержневыми образами связан сюжет произведения Д. Бортнянского. Мелодика знаменных песнопений является мелкомотивной, разворачивается последовательно, преимущественно в терцовом объеме, где поэтизируется определенный опорный

тон. В совокупности создается соотношение опорных тонов с созданием конкретизирующих значений: свет — тьма, верх — низ, срединный план, который при исполнении хорового произведения приводит к особому состоянию души, переполненному радостью, благодарностью, благоговением.

Во все времена хоровое пение занимало важное место при формировании духовного мира человека, обусловленного глубокой содержательностью и национальной самобытностью, но сегодня определенный ракурс рассмотрения духовного творчества отечественных композиторов требует как можно большего углубления в сферу сакральной музыки, философского, культурологического, исторического, мировоззренческого видения религиозной сути народной души, глубоко верующей, полной высоких моральных идеалов.

Выводы. Возрождение духовного наследия, обращение к глубинным пластам культуры Вселенной стало ярким признаком Новейшего времени и главной задачей для будущих поколений исследователей музыкального искусства. За последние десятилетия культуроведение обогатилось значительными научными работами, посвященными тем или иным периодам искусства с их особым значением языковой символики, содержательной наполненностью, новым пониманием процесса познания человека, его мировосприятия, религии, философии, истории. Новое время исследуется в различных науках как сам механизм исторических процессов. Сегодня, с позиции современного видения мира, различных культур, духовного пространства возникает новая интерпретация историч-

ности, музыкального знания. Многовековое существование державы сопровождается устремлением к идеалу вечного счастья, упрочением христианской веры, развитием национальной философской мысли, национальной музыки. Духовная музыка XVIII—XIX столетий воплощает в хоровом искусстве новые тенденции ценностного осмысления музыкального бытия, знаки эпохи выступают как идеи молитвенного благоговения, «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» Д. Бортнянского становится своеобразным представителем жанровой модели песнопения. Феномен творчества Д. Бортнянского — в новизне духовной музыки, в формировании нового эстетического пространства, адекватного новому видению мира и человека в нем. Однако, он не исследован до конца, что и является главной задачей анализа будущих поколений исследователей музыки.

Список литературы:

1. Чувашов А. В. Автографы Д. С. Бортнянского в КР РИИИ [Электронный ресурс] / А. В. Чувашов. — СПб., 2020. — С. 21–119. URL: http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/11/Kabinet_rukopisej_7.pdf (дата обращения: 22.11.2021 г.).
2. Чувашов А. В. Неизвестная оратория Д. С. Бортнянского на текст П. Метастазиио. [Электронный ресурс] / А. В. Чувашов // Временник зубовского института. — 2021. — № 1 (32). — С. 60–67. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2021/05/Vremennik_2021_0132.pdf (дата обращения: 08.11.2021 г.).
3. Бортнянский Д. С. Светские произведения [Электронный ресурс] / Сост. А. В. Чувашов. URL: <http://www.m-planet.ru/?id=20&detail=724> (дата обращения: 10.11.2021 г.).
4. Лебедев М. Березовский и Бортнянский как композитор церковного пения [Текст] / М. Лебедев. — СПб., 1882.
5. Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова: сб. статей [Текст]. — СПб., 1908.
6. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский [Текст] / Доброхотов Б. — М.—Л., 1950.
7. Мащенко П. Дмитрий Степанович Бортнянский и Максим Сазонтович Березовский [Текст] / П. Мащенко. — Виннипег, 1951.



В ДЫМКЕ-НЕВИДИМКЕ

Стихи А. Фета

Музыка С. Танеева

Ор. 17 № 8

Andante con moto (♩ = 56)
p teneramente

ГОЛОС

В дым-ке не-ви-дим - ке вып-лыл ме-сяц веш - ний.

Ф-П.

p teneramente

Цвет са-до-вый ды - шет яб - ло-ней, че-реш - ней. Так и льнёт, це-

mp poco cresc.

- лу - - я тай - но и не - скром - но.

dim. mf

dim. mf

Все произведения, представленные в журнале «Учитель музыки», печатаются с образовательными целями.

f *pp* *p*

И те-бе не боль-но? И те-бе не-боль - но, и те-бе не

cresc. *mf* *rit. cresc.* *mp a tempo*

том но, не том но? Ис-то-мил-ся в пес - нях

pp *pp* *dim.*

со-ло-вей без ро - зы. Пла-чет ста-рый ка - мень, в пруд ро-ня-я слё - зы.

pochissimo più mosso *mp* *dim.* *mf cresc.*

У - ро-ни-ла ко - сы го - ло-ва не - воль - но.

appassionato *f* *incalzando*

И те-бе не том - но?

f *molto espress.* *sf* *incalzando*

f *rit.*

И те-бе не том - но, не боль - но, и те-бе не том-но, и те - бе не боль - но?

sf *rit.* *espr.*

Tempo I

dim. *p* *dim.*

pp *morendo*

ИЗ ДВЕНАДЦАТИ ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Г. Уствольская
1953

I.

$\text{♩} = 72$
p

II.

$\text{♩} = 160$

f

f

f

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a tempo marking of quarter note = 160 and a dynamic marking of *f*. The music is in 4/4 time. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-10, the fourth system measures 11-12, and the fifth system measures 13-14. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals (flats and sharps), phrasing slurs, and dynamic markings. The bass clef part features several chords with a flat sign above them.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff (bass clef) is mostly empty, with a few notes and a fermata at the end.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex chordal structure with a fermata and a square box above it.

Third system of musical notation. The upper staff has a triplet of notes marked with a '3'. The lower staff has a group of notes marked with a '4' and a fermata.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a complex chordal structure with a fermata and a square box above it.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a group of notes marked with a '2'. The lower staff has a complex chordal structure with a fermata and a square box above it.

ТАЙНЫ СЕДЬМОЙ ПОВЫШЕННОЙ СТУПЕНИ

ДИАЛОГ В МУЗЫКЕ

SECRETS OF THE SEVENTH ADVANCED STAGE

DIALOGUE IN MUSIC

ЛОМАНОВИЧ ВАЛЕНТИНА ВИКТОРОВНА

LOMANOVICH VALENTINA VIKTOROVNA

музыкант, скрипач, педагог (Нидерланды)

musician, violinist, teacher (Netherlands)

Ключевые слова: феномен европейской классической музыки, диалог, интонация вопроса в музыке, седьмая повышенная ступень в гармоническом миноре.

Keywords: the phenomenon of European classical music, dialogue, intonation of the question in music, the seventh elevated step in harmonic minor.

Аннотация. М. М. Бахтин считал диалог экзистенциальным условием существования человека. Задавая вопросы, человек осваивает географическое, интеллектуальное и духовное пространство, выстраивает, корректирует и уточняет свои личные параметры и жизненные цели. Вопросы, как капилляры пронизывают жизнь человека. Человек узнает вопрос по специфической интонации, которая не меняется в связи с национальностью человека и языком, на котором он этот вопрос задает. В музыке интонация вопроса появилась не так уж и давно, если брать историю сосуществования человека и музыки со времен глубокой древности. Простой, а может быть, и случайный факт повышения седьмой ступени в натуральном миноре, и появление так называемого гармонического минора практически закончил процесс долгого формирования мажоро-минорной и вопросно-ответной системы в европейской музыке и сделал ее тем, чем она является сейчас для всего человечества: идеалом гуманизма и высшей справедливости.

Annotation. M. M. Bakhtin considered dialogue an existential condition of human existence. By asking questions, a person masters geographical, intellectual and spiritual space, builds, corrects and clarifies his personal parameters and life goals. Questions about how capillaries permeate a person's life. A person recognizes a question by a specific intonation, which does not change due to the nationality of the person and the language in which he asks this question. In music, the intonation of the question appeared not so long ago, if we take the history of the coexistence of man and music since ancient times. The simple, and perhaps accidental, fact of raising the seventh degree in natural minor, and the appearance of the so-called harmonic minor, practically ended the process of the long formation of the major-minor and question-answer system in European music and made it what it is now for all mankind: the ideal of humanism and supreme justice.

© Ломанович В. В., 2021

Глава первая

Люди не могут не задавать вопросов. Вопрос — это начало познания мира и освоения пространства, в котором волею судеб мы все появились. Есть миллионы вопросов, задаваемых людьми друг другу в ежедневной жизни, на горизонтальной линии развития человечества: как пройти..., который час..., сколько стоит..., как называется... и т. д. и т. п. Ответы на такого рода вопросы люди получают обычно без особого труда.

Вопросов на духовной, вертикальной линии развития человечества задается гораздо меньше и некоторые из них легко переходят в разряд риторических, то есть тех, на которые ответов нет. Или они есть, но вам их могут дать люди, чьи жизненные дороги с вашими могут и не сойтись, шанс встретить которых в вашей жизни практически равен статистической погрешности, по причине весьма ограниченного количества этих редких особей.

Вопрос не может долго висеть в воздухе без ответа. Энергетическое напряжение, вызванное вопросом, должно разрядиться, иначе тот, кто его задал, может быть для начала обескуражен. При нарастающем количестве вопросов, оставшихся без ответа, человек может впасть в тяжелую и длительную депрессию. Его продвижение по обеим линиям развития может быть заторможено или вообще остановлено.

Люди задают вопросы (вступают в диалог) не только для того, чтобы получить практическую информацию. Ее, особенно сейчас, имея в кармане «великого вождя», можно добыть и не прибегая к ритуалу общения с себе подобными. Но без этого ритуала многие из нас тоже впади бы в депрессию. Великие умы считали диалог экзистенциальным условием существования человека. М. М. Бахтин писал: «Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться».

Диалогом мы уточняем параметры своего развития. Еще одна цитата из Бахтина: «Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить форму тождества $A=A$. Подлинная жизнь личности совершается в точке этого несовпадения человека с самим собой».

Раскроем наугад несколько книг разных авторов и найдем диалоги:

В студии он скинул на пол книги и ноты, чтобы очистить место, взял лист нотной бумаги и острый карандаш, но едва изобразил скрипичный ключ, как в дверь позвонили. Рука его замерла, он

ждал. Снова звонок. Не открывать. Только не сейчас, когда готова родиться вариация. ...Снова звонок, и тишина. Ушли. На мгновение хлипкая идея исчезла. Потом вернулась, частично: он провел нотную палочку — зазвонил телефон. Надо было выключить. С раздражением схватил трубку.

— Мистер Линли?

— Да.

— Полиция. Отдел уголовного розыска. Стоим у вас под дверью. Хотелось бы поговорить.

— О, слушайте, нельзя ли через полчаса?

— Боюсь, что нет. К вам несколько вопросов. Возможно, попросим вас присутствовать на опознании в Манчестере. Чтобы нам задержать подозреваемого. Отнимет у вас дня два, не больше. Так что не откажитесь открыть, мистер Линли...

Почти Достоевский. Это Иэн Макьюэн. Роман «Амстердам».

А вот диалог, который, впрочем, как и весь текст книги, многие знают наизусть:

— Дайте нарзану, — попросил Берлиоз.

— Нарзану нету, — ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

— Пиво есть? — сильным голосом осведомился Бездомный.

— Пиво привезут к вечеру, — ответила женщина.

— А что есть? — спросил Берлиоз.

— Абрикосовая, только теплая, — сказала женщина.

— Ну давайте, давайте, давайте!

Михаила Афанасьевича и представлять не надо.

А вот отрывок из «Степного волка» любимого Германа Гессе, куда же без него:

Она вдруг спохватилась, запнулась и словно бы смущенно сказала:

— До чего глупо звучат такие слова, «зверь», «хищное животное»! Не надо так говорить о животных. Конечно, они часто бывают страшные, но все-таки они куда более настоящие, чем люди.

— Что значит «более настоящие»? Как ты это понимаешь?

— Ну, взгляни на какое-нибудь животное, на кошку или на собаку, на птицу или даже на каких-нибудь больших красивых животных в зоо-

логическом саду, на пуму или на жирафу! И ты увидишь, что все они настоящие, что нет животного, которое бы смущалось, не знало бы, что делать и как вести себя. Они не хотят тебе льстить, не хотят производить на тебя какое-то впечатление. Ничего показного. Какие они есть, такие и есть, как камни и цветы или как звезды на небе. Понимаешь?

Я понял.

Если же вокруг нет ни единого существа, желающего вступить в диалог, человек начинает беседовать сам с собой.

И темы этого диалога с собой могут быть от самым «горизонтальных», типа, «что мне съесть на ужин?» до таких, на вопросы, заданные в которых, до сих пор нет простого и внятного ответа:

*Быть или не быть, — таков вопрос;
Что благородней духом-покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, заснуть,
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти, — как такой развязки
Не жаждать? Умереть, уснуть. — Уснуть
И видеть сны, быть может.
Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне?*

Или вот такой диалог героя с самим собой:

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил, для какой цели я родился? А верно, она существовала и, верно, было мне назначение высокое.

В диалоге с собой Родиона Раскольникова, где он терзает себя неудобными вопросами, в конце буквально каждого предложения стоит вопросительный знак:

Раскольников открыл глаза и вскинулся опять навзничь, заломив руки за голову... Кто он? Кто этот вышедший из-под земли человек? Он видел все, это несомненно. Где же он тогда стоял и откуда смотрел? Почему он только теперь выходит из-под полу? И как мог он видеть — разве это возможно? Улики? Сотысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду египет-

скую! Муха летала, она видела! Разве этак возможно?

Заданный нам вопрос мы легко отличим по характерной интонации. Все люди на земле повышают звуковысотность голоса в конце высказывания. И делают они это вне зависимости от возраста, пола, религии, национальности и социального положения. На бумаге пишущие используют специальный знак: вопросительный знак.

Наконец в тексте промелькнуло давно ожидаемое слово: «интонация». Это слово из музыкального словаря. Оно нам и нужно. По словам академика Асафьева, музыка есть искусство интонируемого смысла, то есть смысл, заложенный в определенную музыку, должен быть передан соответствующей этому смыслу интонацией. Если музыка — зеркало жизни, улучшающее или искажающее ее, но в любом случае, волшебное и загадочное, то она (музыка) должна быть проникнута вопросно-ответными интонациями. Особенно, если главным героем этой музыки является человек.

Музыка была с человеком всегда, но была ли она направлена на то, чем живет человек, мог ли человек всегда найти и узнать себя в ней — большой вопрос.

Мы легко оперируем хорошо известными нам понятиями и обращаемся с легкостью с предметами, совсем не интересуясь, как и когда эти понятия и предметы формировались. Это было давно и нас не касается. Холодильник и стиральная машина тихо стоят в наших жилищах и скромно не претендуют на то, чтобы мы слагали оды в их честь. А слагать следовало бы. Вместо этого мы колесим по миру и восхищаемся памятниками королям, царям, герцогам и графам и вообще разного рода завоевателям, уничтожившим миллионы человеческих жизней. Абсолютно не известный нам изобретатель холодильника сделал для людей гораздо больше, чем очередной, мраморный претендент на мировое господство.

Часто великая история начинается с едва заметного частного события, и только спустя какое-то, иногда весьма продолжительное время, оказывается, что это незаметное событие и было спусковым крючком больших перемен.

Двадцать восьмого июня 1914 года сербский террорист Гаврила Принцип стрелял в эрцгерцога Фердинанда. Последствия его поступка, довольно рутинного для террористов, оказались катастрофическими для всего мира на сто лет вперед. Предвидел ли он такие последствия, осознавал ли он ясно, что делал? Большой вопрос, потому что для богопротивных дел большого ума не требуется. Мир до сих пор не мо-

жет прийти в себя от метастаз этого поступка, хотя совершен он был до смешного случайно. Поначалу теракт не удался, Гаврила Принцип спрятался в магазине деликатесов, и тут охране эрцгерцога приспичило поменять маршрут следования кортежа и проехать как раз мимо этого злосчастного магазина. Что было потом, мы все знаем. Впрочем, это случилось бы и без конкретного Гаврилы Принципа. В другой форме, не выстрелом, а взрывом или ядом. Но опять же это был бы частный случай, мелочь на фоне истории, но от которого история содрогнулась бы.

Но, к счастью, есть и другие, не столь трагические эпохальные события, процесс развития которых был запущен тоже самым тривиальным образом. Например, Николай Коперник был вызван к церковному начальству, которое увидело в церковном календаре некоторые несоответствия. Копернику следовало найти причину и исправить календарь. Ученый выполнил распоряжение, но вскоре, к своему изумлению, пришел к выводу, что не Солнце вращается вокруг Земли, а совершенно наоборот, Земля, как подчиненный небесный объект, вращается вокруг мирового светила. Последствия были тоже катастрофические и мы их знаем: сдвиг литосферных плит в человеческом сознании.

Есть в музыке одно понятие: гармонический минор. Ну уж мы хорошо знаем, что это такое: звукоряд, подходящий для написания мелодий под условным названием «Персидский рынок». Звукоряд с увеличенной секундой, возникшей от повышения седьмой ступени. Кто и когда, а главное зачем ее поднял, нас, в сущности, не интересует. Особенно негодуют против гармонического минора юные скрипачи, готовящиеся к техническому зачету. Играть увеличенные секунды на скрипке не очень удобно.

Установить личность того, кто ненароком или сознательно повысил седьмую ступень минорной гаммы, изменив окраску звучания аккорда на пятой ступени, мы не можем. Но ведь он был, этот безымянный музыкант, случайно или обдуманно нажавший не ту клавишу, или перепутавший аппликатуру лютнист. Вот ему стоило бы воздвигнуть памятник, потому что последствия этой вероятной небрежности человечество ощущает до сих пор, наслаждаясь и изумляясь бесценности неожиданного по-

дарка человечеству. Повышенная седьмая ступень помогла сформировать вопросно-ответную интонацию, являющуюся основой феноменального и единственного в своем роде явления на планете Земля: европейской классической музыки, которой восхищается все человечество, по крайней мере, та его часть, которая задает себе вопрос: что такое человек.

Обратная перспектива формирования так хорошо известной нам мажоро-минорной системы просматривается до глубины веков. Заглянем в пятнадцатый век, для начала.

В 1482 году родился английский король Генрих Восьмой, перу которого приписывается всем известная песня «Greensleeves». Попробовали бы не приписать. Мы знаем, как он был быстр на расправу даже со своими женами, распалившись от гнева. А уж что бы он сделал с музыкантом, создавшим что-то более заслуживающее внимания, чем его описи, мы можем представить только в страшном сне. Ради справедливости, надо признать, что он в период своей молодости занимался музыкой и сочинить что-нибудь мог. Личностью он был столь порочной и аморальной, что соединить его отталкивающий образ и эту прелестную песню как-то не хочется.

Почему мы выбрали именно эту песню? Она может служить прекрасной иллюстрацией переходного периода, когда в музыке существовали архаичные звукоряды и формирующаяся мажоро-минорная система. Англия-островное государство, и целые пласты музыкальной архаики там хранились дольше, чем в континентальной Европе. Кстати, не только музыкальная архаика, но и левостороннее движение, потому что правостороннее установил в Европе Наполеон, не добравшийся, как известно, до Англии.

Возьмем первое предложение. Тональность ре-минор натуральный. Гармонизация по тактам: ре-минор, до-мажор, си-бемоль мажор, ля-минор.

Второе предложение: то же самое, кроме последнего четвертого такта. Если оставаться в системе натурального минора, то наши уши покорежит неуклюжий каданс. Да бог с ними, с нашими ушами. Может быть, слушателям, жившим пятьсот лет тому



назад, такие кадансы очень даже нравились. Дело не в этом.

Когда в миноре аккорды первой и пятой ступени являются оба минорными, они совершенно мирно сосуществуют. И первый чудесный, и второй ему ни в чем не уступает. У них нет оснований ссориться и выстраивать иерархию на основе каких-то особых взаимоотношений. Их взаимоотношения можно назвать «очаровательное безразличие». Но если тонический аккорд минорный, а доминантовый-мажорный, картина резко изменится. Доминантовый аккорд, его так и назвали, будет доминировать, требовать ответа, разрешения напряжения. Кроме того, он подчинит себе и все остальные аккорды. Равноправие аккордов придет конец. Зато откроется дорога для череды вопросов-ответов и обозначится путь в музыкальную драматургию.

Представьте себе ситуацию: мимо молодого человека проехала на белой лошади прекрасная девушка в платье с зелеными рукавами. Его реакция: какая чудесная девушка, немного грустно, что она не моя, но я и не претендую.

Это музыкальная архаика. Впрочем, прекрасная.

А теперь в последнем такте второго предложения вместо ля-минорного аккорда возьмем ля-мажорный с этой самой поднятой седьмой ступенью ре-минорного лада.

Реакция виртуального молодого человека будет другой: эта прекрасная девушка была моей, я ее навсегда потерял. Эту тоску я вряд ли когда-нибудь в жизни одолею. Стрела попала в цель, человек узнал в мелодии себя, свои переживания, ведь все или почти все теряли безвозвратно когда-то в жизни своих любимых.

И напрасно молва приписывала эту мелодию отворотливому, но статусному королю. Похоже, сочинил ее мальчик из Ливерпуля, живший в пятнадцатом столетии. А потом через пятьсот лет другой мальчик из Ливерпуля напишет «Мишель», которая тоже будет надирать нам сердце. В его композиторском арсенале тоже будет эта загадочная седьмая повышенная ступень в миноре, которая всего-то делает аккорд на пятой ступени мажорным.

Вы можете возразить: ведь в мажорном ладу и тоника, и доминанта-мажорные аккорды, то есть вопросно-ответная интонация в мажоре существовала. Правильно. Но спросите любого ребенка, какая музыка ему больше нравится: веселая или грустная? Девять из десяти ответят: грустная. Почему? (Видите, сколько вопросов). Потому что хорошая жизнь воспринимается как данность, в порядке вещей, мы и не реагируем на нее должным образом, живем себе, а

огорчения нас нервируют, искажают картину жизни, и мы всеми силами хотим восстановить нарушенную гармонию. Мы вкладываемся эмоционально в негативные события, они становятся нам дороги. Несчастья и огорчения и помнятся дольше, чем спокойная и красивая жизнь. Они дают нам жизненный драйв, ощущение наполненности нашей жизни, а иногда и настоящие звездные часы.

Европейские музыканты получили вопросно-ответную интонацию в миноре, засучили рукава и насоздавали шедевров, в которых инструменталисты только со своими инструментами заставляли слушателей с напряжением следить за развитием драм и трагедий без слов, не прибегая к помощи костюмеров, гримеров, художников, литераторов, либреттистов.

Инструментальная музыка заговорила. В ней появился диалог, экзистенциальное условие существования человека. Европейская музыка стала гуманистичной, человек узнал себя в ней. Кто участвовал в музыкальных диалогах? Мужчины, женщины, дети, старики, злодеи, праведники, моряки, короли, монахи, воины, лекари, аптекари, придворные...? Что было предметом их споров, душевных бесед, словесных пикировок, молчаливых молитв? Любили они друг друга, ненавидели, плели интриги и заговоры, наставляли уму-разуму, утешали, оскорбляли, угрожали или упрашивали? Доверимся мудрым словам академика Асафьева и поищем ИНТОНАЦИИ, а там, может быть, и до смысла доберемся?

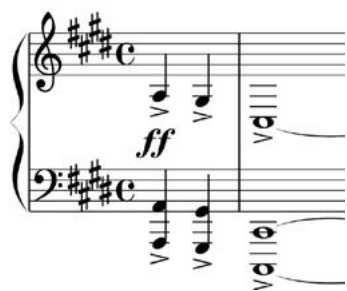
Глава вторая

Прошлым летом мне предложили прочитать лекцию в прекрасном русском городе Старая Русса. В старорусском районе, в имени Семеново, в доме своих родителей родился Сергей Васильевич Рахманинов. Но для музыкальной общественности родовым поместьем Рахманиновых долгое время был новгородский Онег. Но факты-упрямая вещь, были найдены документы, подтверждающие факт рождения и крещения композитора в Семенове. Таким образом, в Старой Руссе появился музей Рахманинова. Впрочем, это всего лишь просторная комната в местном Доме культуры, где стараниями преданных своему делу сотрудниц устраиваются весьма интересные мероприятия.

Тему выбирала я, она называлась так же, как и эта статья. Вопрос, с чего начать лекцию, решил сразу же. Конечно, с Рахманинова. И выбор пал на его знаменитую Прелюдию до-диез минор.

Прелюдия с самого момента своего создания была так популярна, что публика просто требовала, чтобы композитор непременно сыграл ее, хотя бы на бис. Рахманинов бывал даже раздражен таким постоянством желаний публики. Почему же публика так любила именно эту Прелюдию, сочиненную совсем еще молодым человеком?

Не будем пока рыться в Интернете, разыскивая информацию об истории создания этого произведения, обстоятельствах жизни композитора в то время. Откроем ноты и доверимся тексту, а потом, если надо, воспользуемся и другими вспомогательными источниками.



Прелюдия начинается кратким эпиграфом, три нисходящие ноты: ля-соль-диез-до-диез. Очень громко, с предельно ясной артикуляцией. Вопрос: о чем будет рассказывать эта музыка? Вы удивитесь,

как легко найдутся слова.

Не пытайтесь облечь ваши ассоциации с этой интонацией в стройную форму, разрешите себе просто перечислить все подходящие по смыслу слова, которые придут вам на ум. Предостережение, данное в предельно краткой форме, угроза, свершившийся явно не в нашу пользу факт, который мы не можем отрицать. Кто произнес эту угрозу, кто поставил нас (или кого-то другого) перед страшным фактом? Почему прозвучало это великое предостережение?

После кратковременного мозгового штурма вдруг ясно приходит на ум: я это уже где-то слышал, и не один раз. Что слышал? Другую мелодию, но с такой же интонацией, полностью совпадающую по контурам, но с заполненной пустой квинтой. Намеренно для сравнения транспонируем оба произведения в до-диез минор — «Священную войну» А. Александрова и «Прощание славянки» В. Агапкина.



Совпадение? Или так: плагиат?

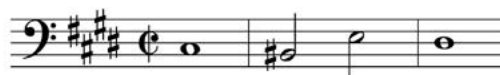
Нет. Это музыкальный язык. Минорное трезвучие с малой секстой. Примеров использования ком-

позиторами такой интонационной формулы-множество. Мощная звучность и предельно ясная артикуляция дорисуют картину народной катастрофы. Так и звучала великая песня композитора Александрова в начале войны, которую он умудрился написать не в традиционном размере четыре четверти, а уложил в размер три четверти. Для марша надо раскататься, а уж когда почувствуешь себя уверенно на ногах, тогда и в путь, к победе.

Значит и в Прелюдии Рахманинова речь идет о событии катастрофическом, переломном, после которого не будет, как раньше. После этих трех нот, последняя из которых длится без конца, казалось бы, сказать уже нечего и некому. Но после этого вечного молчания нашелся кто-то, один на всей земле, слабый, едва слышный, но отважившийся на вопрос. На вершинах колонн аккордов прозвучали три ноты: до-диез ми ре-диез.

Это мы тоже слышали. Вообще, использование языка, любого: музыкального, литературного, бытового разговорного, живописного, математического — настоящее волшебство. Стол — он и будет стол, то есть предмет с параллельной полу поверхностью, используемый для разных целей, у всех, кому нужно использовать это слово — эйдос. Но у Достоевского между двумя окнами стоял «круглый стол овальной формы». Ну что ты поделаешь с этим! И ведь он отказался исправить эту кажущуюся ерунду.

Рахманинов учился у выдающегося педагога Зверева, который готовил своих учеников к карьере концертующего пианиста. Одно из обязательных условий процесса обучения является накопление репертуара. То есть мы не допускаем мысли, что юный Рахманинов не был знаком с Хорошо темперированным клавиром Иоганна Себастьяна Баха, в котором Фуга, следующая за Прелюдией до-диез минор из Первого тома, начинается мотивом, состоящим из тех же самых нот. Только у Баха их четыре:



Мы все знаем, что обозначает эта музыкально-риторическая фигура. Это крест, точнее крестная мука.

Вопрос о том, сознательно ли Сергей Васильевич использовал совсем немного видоизмененную барочную языковую формулу или это получилось случайно, является риторическим. Ответа на него нет, да он и не нужен.



Содержание Прелюдии уже и так ясно и понятно. Перед катастрофой свершившегося растерявшийся человек пытается отсрочить, по крайней мере, миссию, возложенную на него. Тот, кто принял

решение, понимает состояние того, кто должен выполнить его и ведет разговор с великой нежностью и состраданием, даже с каким-то тоскливым пониманием своей вины. Рахманинов разделяет голоса участников диалога большим пространством. Они слышны очень отчетливо. Вообще, найти спорящих, беседующих, шепчущихся, переговаривающихся, пикирующихся остротами... в музыке довольно легко. Сложнее разобраться в том, о чем они говорят и определить эмоциональный градус их взаимоотношений.

Прелюдия до-диез минор так органично написана для фортепиано, что играющие ее часто вообще не задают себе вопросов о ее содержании. Ее фортепианное величие так захватывает исполнителя, что только этого бывает вполне достаточно для того, чтобы эта музыка легко нашла себе место на самых близких орбитах вашей жизни.

Ну а если все-таки задать себе вопрос: кто же и с кем разговаривает в Прелюдии до-диез Рахманинова? Ответ может быть неожиданным для вас: так Бог мог молчаливо известить Христа о его предназначении.

Крест — не единственная музыкально-риторическая фигура, использованная Рахманиновым в Прелюдии. В среднем разделе, который мы можем смело назвать «Страсти Господни», композитор многократно, как основной мелодический развивающийся материал, использует нисходящую хроматическую последовательность, которая тоже в барочном словаре была фигурой катастрофической — умирание.



Прелюдия написана в трехчастной форме, и первоначальный материал возвращается в какой-то неистовой динамизированной форме. Это может быть только Воскресение Христа и возвращение его к людям, торжество и грандиозность христианства, как единения людей, народов, всего живого, победа над злом во всех его проявлениях.

Наверное, поэтому и требовали слушатели, как сговорившись, бисирования этой Прелюдии, интуитивно чувствуя в ней то, что случается на Пасху в Храме Гроба Господня: явление Благодатного Огня, вычищающего всякую скверну.



Вот так, с первой пьесы, в которой мы намеревались найти участников диалога и предпринять попытку понять, о чем они говорят, вышли на разговор Бога со своим возлюбленным Сыном.

А седьмая повышенная ступень, си-диез, никуда не исчезла из мотива креста, она появилась в ответе Бога.

Вот теперь можно обратиться к разным источникам информации: биографии композитора, различного рода исследованиям, высказываниям самого композитора о своем произведении. Можно послушать многочисленные записи Прелюдии, сделанные разными музыкантами, в том числе, и самим композитором. Все прочесть, все прослушать и, в конце концов, прийти к мысли и поразиться тому, как много дал нам просто внимательный интонационный анализ самого Текста.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ДУЭТЫ ДЛЯ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

CHAMBER-INSTRUMENTAL DUETS FOR STRINGED INSTRUMENTS: FROM WORK EXPERIENCE

ИВАНОВА ГРЕТА ЕРЕМОВНА

IVANOVA GRETA EREMOVNA

профессор кафедры «Ансамбль» Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова


professor of the Ensemble department of the M. M. Ippolitov-Ivanov State music and pedagogical institute

Ключевые слова: струнный дуэт, ансамбль, соната, синхронность, динамика, штрихи, взаимодействие.

Keywords: string duo, ensemble, sonata, synchronicity, dynamics, strokes, interaction.

Аннотация. В статье исследуются некоторые аспекты развития жанра струнного ансамбля. Характеризуются особенности работы со скрипичным дуэтом, а также приводятся примеры из личного опыта работы педагога в классе инструментального ансамбля. Рассматриваются возможности расширения репертуара.

Annotation. The article examines some aspects of the development of the string ensemble genre. The features of working with a violin duet are characterized, as well as examples from personal experience in the class of an instrumental ensemble are given. The possibilities of expanding the repertoire are considered.

 обращаясь к истории развития репертуара для струнных ансамблей, мы можем проследить немалое количество вариантов ансамблевого состава. Период кристаллизации жанров породил их множество, но среди ансамблей с фортепиано, которые составляют огромный пласт музыкального творчества, как бы «в тени» оказались дуэты для двух скрипок, скрипки и виолончели, скрипки и альты, скрипки и арфы,

скрипки и гитары и т. д., которые по истечении времени явились «жизнеспособными» инструментальными составами.

В развитии репертуара для данных ансамблей большой и основной вклад внесли композиторы, творившие в период XVII–XVIII вв.: это Дж. Ячкони, Даль Абако, А. Вивальди, Дж. Тартини, Дж. Чирри, Я. Дюссек, произведения которых интересны и с точки зрения исторической эволю-

ции данного жанра, и с художественной стороны. Например, виолончельная партия не всегда была так сложна и интересна, как скрипичная, частично выполняя функции *basso continuo* (например, в сонатах Дж. Тартини). С развитием виолончельной техники и появлением виртуозов на этом инструменте партии скрипки и виолончели становятся равноправными. Нельзя не упомянуть интереснейший жанр сонаты для двух скрипок и клавира в творчестве Г. Генделя (Соната соль-минор). Большого вклада в развитие камерно-инструментальных дуэтов внесли венские классики В. Моцарт и Л. Бетховен. Опыт моей работы свидетельствует о том, что, например, «Концертная соната» для двух скрипок До-мажор (К. 190) В. Моцарта (изначально была написана композитором для исполнения двух скрипок в сопровождении оркестра; есть и переложение для фортепиано) должна являться неотъемлемой частью учебного репертуара в классе камерного ансамбля. Большой интерес представляет дуэт Л. Бетховена для двух скрипок, который является камерной сонатой классической формы и представляет собой высокую художественную ценность.

В работе над ансамблем большое значение имеет синхронность звучания двух скрипок, где подразумевается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей звуков и пауз. Синхронность является важнейшим ансамблевым качеством — единство в понимании, ощущении партнерами темпа и ритмического пульса. Очень важна работа над динамикой в ансамблевом исполнении, которая является одним из действенных



Струнный квартет. Австрийская школа. Цветная литография. Без даты. Mozart Museum, Prague

выразительных средств и особое значение приобретает в осмыслении партнерами фразировки. Нельзя не сказать о штрихах. Штрихи требуют большого внимания и подразумевается тщательная работа над ними. Отрезок смычка при исполнении той или иной фразы у одной скрипки, должен абсолютно совпадать с отрезком смычка у второй скрипки, а также идентичны должны быть нажим смычка, скорость смычка, а также вибрация — все должно быть абсолютно одинаково. Ведь музыкальный ансамбль (от французского *ensemble* «вместе») означает не просто совместное исполнение, а художественную согласованность в создании целого, которая рождается в кропотливой работе и зависит от решения как крупных, так и множества мелких профессиональных задач.

В XIX веке в западноевропейской музыке было создано гораздо меньше камерных ансамблей для струнных инструментов и дуэтов, в частности. Но, нельзя не отметить произведение Дж. Виотти, Ф. Фесерве, Г. Венявского.

В России активно пробовал себя в создании различных ансамблевых составов А. Бородин, который сочинял для них, считая, что именно «камерная музыка» представляет собой одно из могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания». Как известно творчество Бородина делится на два периода (до и после 1862 года, когда произошло знакомство А. Бородина с М. Балакиревым), и именно произведения, написанные до 1862 г., принадлежали в большинстве своем к жанру камерной музыки. Число этих ранних опусов весьма значительное, из них выделяются струнное трио соль-мажор для двух скрипок и виолончели и струнный секстет для двух скрипок, двух альтов, и двух виолончелей. Стоит отметить, что эти два струнных произведения занимают достойное место в педагогической практике музыкальных учебных вузов.

В 1922 году М. Равель заканчивает работу над сонатой для скрипки и виолончели, которая явилась вершиной этого жанра. Она была посвящена К. Дебюсси и Равель считал, что эта соната знаменует поворот в его творчестве. «Лаконизм письма доведен в ней до предела. Полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии».

Будет неправильным не упомянуть о многогранности творческих исканий С. Прокофьева, утвердившегося в музыкальном искусстве к началу XX в., и не выделить в сфере его исследовательских интересов камерно-инструментальную музыку,

стиль которой вовлечен в общую стилистическую картину творчества композитора и является частью индивидуального художественного опыта.

С 1918 по 1936 г. С. Прокофьев жил и творил за границей и одним из последних написанных им произведений в это время является соната для двух скрипок. Дуэтная соната — обычное явление в камерно-инструментальной музыке, ели речь идет о слиянии фортепиано и скрипки, но С. Прокофьев задействовал только скрипичный тембр и диапазон. Прокофьев писал: «Несмотря на кажущуюся узость такого дуэта можно выдумать столько интересного, что публика сможет слушать и десять, и пятнадцать минут». О партиях 1-й и 2-й скрипки нельзя сказать, что одна из них занимает главенствующее положение — они равны. Голоса скрипок то причудливо переплетаются в подголосочной фактуре, то поражают мощностью звучания при одновременном исполнении двойных нот обеими скрипачами.

В 1-й и 3-й частях сосредоточены углубленные размышления с оттенком суровости, а во 2-й и 4-й им контрастирует народно-жанровое начало. 1-я часть — *Andante cantabile* — играет роль лирического вступления к произведению. 2-я — *Allegro* — выглядит более развернутой, ее форма близка к рондо-сонатной с зеркальной репризой. 3-я часть — *Comodo (quasi allegretto)* — родственна 1-й части. Кульминацией сонаты является 4-я часть — *Allegro con brio*, в которой также получают развитие эпические интонации, а возвращение к одной из тем первой части, звучащей в увеличении, придает форме сонаты особую цельность.

Несмотря на то, что судьбу сонаты нельзя назвать счастливой и она не была встречена на родине композитора с восторгом (в том числе и Н. Мясковский назвал ее «странноватой»), Д. Ойстрах утверждал следующее: «Соната для двух скрипок С. Прокофьева, на мой взгляд, гениальное произведение. Она в настоящее время принимается самой разнообразной аудиторией».

В XX же веке, несмотря на господство фортепианной музыки, наблюдается возвращение интереса к данному составу. Репертуар для струнного дуэта дополнили сочинения композиторов различных национальных школ, стилей, эстетических направлений. Появились сонаты Г. Летинского, Ю. Юзельюнаса, Г. Ахиняна, сонатины А. Онегера и Э. Кодаи, дуэты Р. Глиэра, А. Шнитке и С. Губайдулиной. Так расширилось поле для освоения интонационной, метро-ритмической и драматургической специфики современной музыки.

Как видим, репертуар для подобных ансамблей к настоящему времени стал достаточно обширным, разнообразным по стилю, форме и задачам, включает в себе как высоко художественные произведения, исполнения которых по силам не многим музыкантам, так и добротный учебный материал. В педагогической практике дуэты для струнных инструментов весьма полезны: они расширяют музыкальный кругозор, помогают достигать штриховой, интонационной идентичности в ансамбле, интонационной точности, способствуют рациональному, эмоциональному и волевому взаимодействию партнеров, формируют общность взглядов, мыслей и чувств, помогают достигнуть согласованности действий и взаимопонимания и многое, многое другое. Хочется обратить внимание музыкантов-преподавателей на высокий потенциал камерно-инструментальной музыки для достижения высоких исполнительских результатов.

Список литературы:

1. Равель в зеркале своих писем / Сост. Марсель Жерар и Рене Шало. — Ленинград: Музыка, 1998.
2. Крейн Ю. Камерно-инструментальные ансамбли. — М., 1966. С. 189.
3. Бояринцева А. А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля. — Н. Новгород, 2008.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники РАМ им. Гнесиных. — М., 2009.



ОБОБЩЕНИЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

GENERALIZATION OF PRACTICAL PEDAGOGICAL EXPERIENCE IN WORKING WITH CHILDREN WITH DISABILITIES IN THE SYSTEM OF GENERAL MUSIC EDUCATION

Ильичев Евгений Михайлович
ILYICHEV EVGENY MIKHAILOVICH

учитель высшей квалификационной категории предметной области «Искусство» («Музыка» и «Изобразительное искусство») МБОУ «Лицей № 35 — образовательный центр "Галактика"» Приволжского района города Казани, Республики Татарстан (Татарстан)

teacher of the highest qualification category of the subject area «Art» («Music» and «Fine Arts») of MBEI «Lyceum № 35 — "Galaktika"» Educational Center» of the Privolzhsky district of the city of Kazan, Republic of Tatarstan (Tatarstan)

Ключевые слова: занятие, обучающиеся, лечение, здоровье, учреждение, музыка, проект, дети, мероприятие.

Keywords: occupation, students, treatment, health, institution, music, project, children, event.

Аннотация. В статье автор делится опытом работы с обучающимися подросткового возраста, находящимися на длительном лечении и (или) надомном обучении в связи с ОВЗ. Описывает формы и методы работы с данной категорией учащихся. Приводит примеры социальной успешности ребят, несмотря на имеющиеся у них ограничения по здоровью. Знакомит читателей с социальным творческим проектом музыкально-эстетической направленности «Дети поют и играют для детей», действующим в рамках внеурочной деятельности с позиции преподавания предметов образовательной области «Искусство». Акцент делается на музыке как уникальном виде искусства.

Annotation. In the article, the author shares his experience of working with adolescent students who are on long-term treatment and (or) home-based education in connection with HIA. Describes the forms and methods of working with this category of students. He gives examples of the social success of children, despite their existing health restrictions. Introduces readers to the social creative project of musical and aesthetic orientation "Children sing and play for children", operating within the framework of extracurricular activities from the position of teaching subjects of the educational field "Art". The emphasis is on music as a unique art form.

В «Законе об образовании в Российской Федерации» (ст. 2) приводится следующее определение: обучающийся с ограниченными возможностями здоровья (далее по тексту — ОВЗ) — физическое лицо, имеющее недостатки в физическом и (или) психологическом развитии, подтвержденные психолого-медико-педагогической комиссией и препятствующие получению образования без создания специальных условий.

В мировой практике детей с ОВЗ называют по-разному. В литературе вы можете встретиться со следующей терминологией: дети с особыми потребностями; дети с трудностями в обучении; дети, имеющие недостаточные способности к обучению; неприспособленные; педагогически запущенные; дети с нарушением поведения; дети с минимальными повреждениями мозга и другие. [1, с. 17]

Общим же является следующее: окружающие не всегда понимают поступки и поведение детей; педагоги и дети испытывают трудности при общении; традиционные задания, игры и мероприятия необходимо адаптировать под возможности детей.

Очевидно, что у большинства учителей нет опыта работы с детьми с ОВЗ, в том числе с детьми с инвалидностью. Большинство программ подготовки учителей не освещают вопросы взаимодействия с детьми с ОВЗ. А идея о том, что учителям требуется специальное дефектологическое и психологическое образование убедила многих в неспособности взять на себя ответственность за организацию образовательного процесса. [4, с. 6]

Знание особенностей развития детей дает возможность педагогам гибко общаться со всеми детьми и сочетать разные подходы к организации как режимных моментов и отдельных мероприятий, так и образовательного процесса в целом. [5, с. 61]

Наше общеобразовательное учреждение — лицей № 35, представляет сегодня большой образовательный центр «Галактика», в который входят три учреждения: собственно лицей, учреждение дошкольного образования и детская республиканская клиническая больница. Наше сотрудничество с Государственным автономным учреждением здравоохранения «Детская республиканская клиническая больница Министерства здравоохранения Республики Татарстан» (далее по тексту — ГАУЗ ДРКБ МЗ РТ) началось в сентябре 2015 года.

Согласно утвержденному расписанию, учебному плану, утвержденным рабочим программам обучения детей с ОВЗ провожу занятия с обучающимися, получающими краткосрочное и (или) продолжительное лечение. Главным здесь для меня является то, что необходимо обязательно учитывать состоя-

ние здоровья и специфику заболевания детей, находящихся в лечебных отделениях.

Хочу сразу отметить, что уроки предметной области «Искусство» проводятся в нетрадиционной форме: урок-игра; урок-путешествие; урок-викторина; музыкальная гостиная и т. д. Это позволяет обеспечить снятие определенного стрессового состояния, эмоционального перенапряжения, поднять дух и настроение, а главное, создать ситуацию успеха для каждого ребенка находящимся на лечении. Одним из преобладающих методов обучения является наглядный, вплоть до преподавания предмета в 8 классе.

Важный этап работы с такой категорией учащихся — проведение в конце урока этапа рефлексии, которая позволяет узнать, насколько им понравилась форма проведения, содержание занятия. А мне как учителю — учитывать это при планировании следующего урока. Ключевым моментом является проведение большего количества динамических пауз во избежание переутомления учащихся. Очень важен тесный контакт с родителями обучающихся, которые зачастую привлекаются к образовательному процессу.

Уроки музыки в 5–8 классах проводятся мной как индивидуально, так и в групповой форме. Безусловно, в каждом отделении ДРКБ в процессе обучения обеспечивается охрана здоровья, и создаются благоприятные условия для разностороннего развития личности.

Необходимо отметить, что помимо детей с ОВЗ различной степени тяжести, требующих индивидуального подхода к обучению, в том числе индивидуального обучения, в отделениях ДРКБ есть ребята, попавшие в трудные жизненные ситуации, например, после пожаров, произошедших на территории Республики Татарстан, чьим единственным домом, к счастью, на данный момент стало это лечебное учреждение, в котором есть люди с широкой душой и сердцем!



Продолжая реализацию мероприятий по индивидуальной адресной работе с различными категориями обучающихся лицея № 35, мной разработаны и реализуются индивидуальные образовательные программы развития с учетом личностных особенностей детей-инвалидов и на основании рекомендаций психолога, медицинского работника нашего общеобразовательного учреждения. Индивидуальные занятия с детьми-инвалидами проводятся мной на дому, в тесном взаимодействии с родителями (законными представителями) обучающихся.

Результативностью и системностью проводимой работы являются положительные отзывы Администрации ГАУЗ ДРКБ МЗ РТ, администрации лицея № 35, родителей (законных представителей) обучающихся. Подтверждением успешности взаимодействия с учащимися с ОВЗ является, например, поступление в 2018 году моего ученика Галимзянова Ильсафа, обучавшегося на дому три года, в «Казанский музыкальный колледж им. И. В. Аухадеева» при Министерстве культуры Республики Татарстан на бюджетное дневное отделение по специальности «Инструменты народного оркестра». Ильсаф хорошо учится и заканчивает колледж очень успешно. Планирует продолжить свое дальнейшее обучение в Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Для меня как учителя музыки это очень отрадно и значимо.

Ребенку необходимо оказывать дозированную помощь и постоянно наблюдать, в чем его нужно поддержать, а что он уже может делать самостоятельно. У каждого ребенка, как и у взрослого, есть сильные и слабые стороны. Важно, чтобы педагог относился к этому со вниманием, был осторожен со слабостями и развивал сильные стороны личности. Для этого необходимо увидеть различные возможности и способности каждого ребенка и четко определить, как организовать образовательный процесс, чтобы всем детям было комфортно и уютно.

Помимо основных уроков музыки, проводимых мной в данном учреждении, возникла идея создать социальный творческий проект «Дети поют и играют для детей». Безусловно, в отделениях в процессе обучения обеспечивается охрана здоровья и создаются благоприятные условия для разностороннего развития личности. Что же, как ни музыка, может этому поспособствовать?!

Так, древнегреческий философ Платон писал: «Музыкальное воспитание — более действенное средство, чем все другие, потому что ритм и гармония находят свой путь в глубину души...». Пифагор считал музыку незаменимой для здоровья души, морали и расцвета культуры. Аристотель ут-

верждал, что музыка обладает силой формировать характер и что при помощи музыки человек может развить в себе правильные чувства. Все эти высказывания актуальны, и по сей день подтверждают вновь и вновь, что музыка как вид искусства уникальна! [2, с. 15]

Мы живем в мире, наполненном звуками. Сегодня музыка как глоток энергии стала неотъемлемой частью нашей жизни: она непрерывным потоком льется из телевизоров и радиоприемников, она сопровождает покупки практически в любом магазине, звучит в каждом ресторане, кафе и клубе. Звучит в наушниках каждого из наших пациентов, получающих длительное или краткосрочное лечение в больнице. Но какого качества эта музыка, заполнившая пространство? Как она влияет на наше самочувствие? Устремляет ли она нас к творчеству, к красоте, ко всему божественно прекрасному или подчиняет себе, зомбирует, заставляет принимать ложные решения? Музыка бывает разная. Она может исцелять, а может буквально уничтожать. Гораздо легче слушать поп-звезд, потому-то процесс восприятия этой музыки не требует никаких усилий, ни умственных, ни духовных. Да и эмоции она затрагивает самые примитивные. Эти составляющие также сыграли важнейшую роль в создании проекта «Дети поют и играют для детей», участниками которого вместе со мной стали учащиеся 5–11 классов нашего лицея.

Идея проекта — в рамках внеурочной деятельности познакомить учащихся с живой музыкой, дефицит которой испытывают многие учащиеся, и нельзя сказать, что по своей воле. На уроках музыки в школе (в условиях одного часа в неделю) невозможно «прикоснуться» к музыке в полной мере. Это можно восполнить в иных формах, иными средствами. Как научить и приучить детей слушать живую музыку, идущую от исполнителя?



На протяжении пяти лет, каждую четверть наши участники проекта представляют ребятам, проходящим лечение, замечательную программу, состоящую из живой музыки. Необходимо отметить, что дети, участвующие в проекте, помимо всего, играют на многих музыкальных инструментах. Это скрипка, баян, флейта, курай, гитара, саксофон. Хочу сказать, что некоторые из них не посещают учреждения дополнительного образования, т. е. музыкальные школы и школы искусств, а занимаются самостоятельно, имея преимущественно абсолютный слух. Почему именно такой инструментарий, спросите вы? Поясню. Эти инструменты очень удобны и достаточно легки в использовании. И не составляет никакого труда дойти с этими инструментами к месту выступления.

Музыка, которая делает нас лучше — это музыка классическая, скажете вы. Каждое наше выступление появляются имена (а для многих детей они являются новыми) зарубежных, русских, советских, отечественных, татарских композиторов, ставших классиками в своем жанре. Периодически в нашем вокальном репертуаре также звучат произведения Е. Крылатова, А. Пахмутовой, В. Шаинского, Г. Гладкова, А. Зацепина и т. д.

С большим удовольствием и вниманием к нам относятся наши пациенты многих отделений лечебного учреждения. Положительные эмоциональные переживания во время звучания приятных слуху музыкальных произведений тонизируют центральную нервную систему. При умело подобранном репертуаре с нашей стороны, у детей снижается утомление, улучшается самочувствие.

Все наши встречи в рамках проекта сопровождаются небольшой, интересной, а главное, ненавязчивой музыкальной викториной об истории представляемого музыкального инструмента, жизни и творчестве композитора, создании того или иного произведения, как правило, перед выступлением участника-исполнителя или после него. Дети, несмотря на болезнь, с удовольствием принимают участие в викторине, о которой даже сами не догадываются. Радует еще и то, что ребята могут сами прикоснуться к музыкальному инструменту. Рассмотреть его внешне, запомнить визуально, а главное, услышать, как он звучит.

Отрадно слышать от ребят, их родителей, медицинских работников и воспитателей отделений

ДРКБ, что «это был чудесный концерт», «каждому очень понравилось что-то свое», «искренне благодарны вам». Дети, довольные и радостные, общаясь со мной, с медицинским персоналом, рассказывают, что настоящих музыкантов сегодня видели, да еще так близко!

Нашим мероприятиям, спланированным по тематике и не только, сопутствует какое-то время года, которое вот-вот передаст свои права очередному, где будут звучать уже новые произведения, может быть с новыми исполнителями, возможно на других музыкальных инструментах. Но одно останется точно: наш верный, добрый и понимающий зритель-слушатель!

Культура образовательной среды создается детьми и педагогами. Педагог может сделать многое для создания позитивных отношений между детьми. И именно педагог сможет создать ту позитивную модель взаимодействия между всеми детьми, которая поможет раскрытию их способностей. [3, с. 92]

Главное — признать, что каждый ребенок является уникальной личностью. И это необходимо всегда поддерживать и подчеркивать. Когда педагог поймет, что к разным детям необходимо предъявлять разные требования, он выйдет на совершенно новый уровень индивидуализации образования. [4, с. 7]

Список литературы:

1. Коробейников И. А. Дети с интеллектуальными нарушениями.: уч. пос. для общ. орг. / И. А. Коробейников, Е. Л. Инденбаум. — М.: Просвещение, 2019. — 47 с. — (Учителю о детях с ограниченными возможностями здоровья).
2. Кроткова А. В. Дети с нарушениями опорно-двигательного аппарата.: уч. пос. для общ. орг. / А. В. Кроткова, В. В. Сатари. — М.: Просвещение, 2019. — 47 с. — (Учителю о детях с ограниченными возможностями здоровья).
3. Кудрина Т. П. Дети с нарушениями зрения.: учеб. пособие для общеобразоват. организаций / Т. П. Кудрина, А. А. Любимов, М. П. Любимова. — М.: Просвещение, 2019. — 95 с.: ил. — (Учителю о детях с ограниченными возможностями здоровья).
4. Федорова Л. И. Инклюзивное образование: взаимодействие педагогов с обучающимися с ОВЗ (вводные навыки). Уч.-мет. пособие. — М.: Пед. ун-т «1-е сентября», 2018. — 65 с.
5. Шматко Н. Д. Дети с нарушениями слуха.: учебное пособие для общеобразовательных организаций / Н. Д. Шматко, О. А. Красильникова. — М.: Просвещение, 2019. — 80 с.: ил. — (Учителю о детях с ограниченными возможностями здоровья).



ПЕДАЛИЗАЦИЯ: ПЕРВЫЕ ШАГИ К ОСВОЕНИЮ

PEDALIZATION: THE FIRST STEPS TO MASTERING

КРАСИЛЬНИКОВА ЛЮБОВЬ ВАЛЕРИЕВНА

KRASILNIKOVA LYUBOV VALERIEVNA

преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии

teacher of the department of concertmaster skills and music education of the Moscow state academy of choreography

Ключевые слова: педаль, педализация, звук, слух, художественный образ.

Keywords: pedal, pedalization, sound, hearing, artistic image.

Аннотация. В статье характеризуются особенности работы над педализацией на начальной стадии обучения игры на фортепиано. Рассматривается необходимость с самого раннего периода обучения воспринимать педаль в тесной взаимосвязи с художественной целью, с качеством звукоизвлечения. Указывается на преобладающую над механическим навыком в педализации роль слухового контроля обучающегося на пути к созданию разнообразного звукового мира, художественного образа.

Annotation. The article describes the features of working on pedalization at the initial stage of learning to play the piano. The necessity of perceiving the pedal in close relationship with the artistic goal, with the quality of sound production from the earliest period of training is considered. It is pointed out that the role of auditory control of the student predominates over the mechanical skill in pedalization on the way to creating a diverse sound world, an artistic image.

Когда мы начинаем обучать ребенка игре на фортепиано, то подводим его к инструменту, открываем крышку, показываем работающие молоточки, струны разных размеров. Мы играем ему что-то очень красивое — тихое или бравурное, чтобы тронуть, заинтересовать, «зацепить».

Мы подходим вдвоем. Один уже прошел долгий, иногда радостный, иногда мучительный путь. Другой еще совсем «незнайка», неумеха.

Очень хорошо помню, как купили мне пианино — это было СОБЫТИЕ. Пришлось его «до-

ставать», как тогда говорили. В свободной продаже инструментов не было. Я стояла завороченная блеском черного лака и клавишами... И думала вот сейчас заиграю.

Душа моя все умела, стремилась и не сомневалась, что сейчас я исполню что-то необыкновенно прекрасное. Не тут-то было... Нажав на клавиши я испытала потрясение — душа не перетекла в пальцы, они были слепы и неумелы.

Мне много лет, а я помню чувство ошеломления, непонимания от своей беспомощности — как же так???

И начался долгий-долгий путь — музыкальная школа, училище, консерватория. Низко кланяюсь моей маме и учителям, сердце, которых грело меня, а руки крепко держали, когда я спотыкалась и благодаря им не разбивала нос.

Важнейшее дело — постановка руки, но если не вложить в сознание ученика, что звук — король и все, что мы делаем, делаем ради звука, его разнообразия, многоцветия, его красок, то не будет МУЗЫКИ, той музыки, которая очищает, смыывает наросты повседневности дает надежду, учит сочувствию, показывает мир и человека во всем многообразии, скорбит и радуется вместе с нами [1]. И какой бы не была блестящей техника у пианиста, нас всегда завораживает звук, звук, как лицо человека, по нему можно узнать исполнителя. Вы всегда скажете: «Это Глен Гульд, а это Гилельс, Рихтер, Березовский...».

Итак, ЗВУК. И самое главное в работе над звуком — это постоянная, неослабевающая работа УХА. Ухо заставит ваши пальцы сделать возможное и невозможное для появления живущего внутри вас звука, вынет его на поверхность. Итак, все ради звука. И, конечно, педаль! Педаль — целый мир, который сушит, мочит, пачкает, чистит, усиливает, укорачивает и вообще делает чудеса с вашим исполнением, поднимая его на недостижимую высоту, или сметает его. «Педаль — душа рояля», сказал А. Рубинштейн, поэтому начинать работу над педалью надо аккуратно и бережно, четко объяснив значение постоянно присутствующего контроля над звуком [2].

Очень важно, чтобы ученик сидел, опираясь на ноги с небольшим наклоном вперед. Дети очень любят болтать ногами, запикивать их под стул, а потом, когда приходит время педали, нога вылетает из-под стула, а это грохот, и как следствие, педальное опоздание. Ноги нужно ставить близко к педалям с самого начала обучения игре на фортепиано. Постоянно следить, контролировать плотное прижатие пятки к полу. Стопа не должна захватывать все пространство педали, а только одну треть ее. Пальцы ноги должны приклеиться к педали. Нельзя хлопать по ней, или вяло, не результативно нажимать на нее. Нужно внимательно и четко попробовать, а потом закрепить различные виды нажатия — более глубокие и менее глубокие. Научить стопу «дышать», а пальцам придать активность. Мастерство педализации воспитывается, как и мастерство игры руками. Время нажатия и снятия педали зависит от понимания учащимся исполнительской задачи и повторяю

постоянной живой слуховой работой. Педагог должен приложить определенные усилия, чтобы ученик не воспринимал физические действия, как основные, чтобы они не отвлекали от звуковых художественных задач [3]. Педализация должна, как и игра руками изменчиво и разнообразно следовать за изменчивой и разнообразной музыкальной фактурой. Даже на начальном этапе обучения педализации нельзя «припечатать» педаль раз и навсегда. Конечно сначала мы объясняем, что такое прямая педаль. Показываем ее в различных произведениях. Приучаем ухо и ногу к результату. Без фальши, грязи. Без передержек, которая приводит к небрежности. Постоянно должна присутствовать быстрая, точная реакция слуха и движения ноги на художественную цель [4].

Первичный фактор в освоении педализации — это точное знание, что объединять, что разъединять педалью. Обычно не рекомендуют «отрабатывать» найденную педализацию, но в случае с начинающим учеником, приходится иногда закреплять один вариант педали, и добиваться точного исполнения именно этого варианта. К сожалению, с потерей импровизационной педализации мертвеет живая идея, ее первозданность. Записывается только идея. А записать, зафиксировать точное время и глубину нажатия невозможно. Например в танцевальных ритмах. Педаль часто диктуется именно ритмом, например в «Вальсе» А. Котрака или в вальсе Ф. Шопене № 5 As-dur op. 42 [5].

В нижней октаве стоит воспользоваться регистровой певучестью — педаль глубже, длиннее. В верхнем регистре привлекает легкость, грация — педаль короче, мельче. Надо помнить, что любые мелодические и регистровые изменения, обязательно влекут за собой изменение педализации. Педаль в пьесах для начинающих по большей части — мнение редактора, поэтому педагог должен быть очень внимателен к предложенному варианту.

Один из немногих композиторов, тщательно записывающих педаль, был Ф. Шопен. Будучи сам блестящим пианистом, он пишет педаль, вернее, свою педальную идею только в легко обозримых сознанием случаях. Понятно, что на разных уровнях развития и мастерства существует разная педаль. Живое живет и меняется. С точки зрения педагогики точная запись педали порочна, так как лишает ученика инициативы. Особенно вредно то, что точная запись сосредотачивает внимание на движении ноги: приучает ногу следовать за прика-

зом зрения, а не слуха, создает эти механические навыки вместо творческих [6].

Чистая и грязная педаль — пожалуй, это главные слова, которые слышит делающие первые шаги маленький пианист. И здесь очень важно, что он понимает: грязная педаль — это плохо. Чистая — хорошо. И из этих двух, может быть очень ограниченных понятий, вырастает целый слуховой мир, погружаясь в который, ученик начинает сложный путь работы над звуком и созданием художественного образа, соприкоснувшись с которым, захочется сказать словами А. С. Пушкина «Какая глубина, какая стройность, и какая смелость».

Список литературы:

1. Фейнберг С. Е. Пианизм, как искусство. — М.: Музыка. — 1969.
2. Голубовская Н. Искусство педализации. — М.: Музыка. — 1974.
3. Коган Г. Работа пианиста. — 1963.
4. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. — Классика XXI. — 2017.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Музыка. — 1987.
6. Гофман И. Фортепианная игра. — Госмузиздательство. — 1961.

“ “
Как в живописи нужны красочные мазки, так в музыке педаль нужна для создания красок.

К. Н. Игумнов

“ “
Педаль — звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая, перистая, обволакивающая, нависающая, грозная, плывущая, мрачная, легкая, светлая!

А. Рубинштейн

“ “
Хорошая педализация составляет три четверти искусства фортепианной игры.

А. Рубинштейн

“ “
Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию с неба, луч лунного сияния — педаль.

Феруччо Бузони

“ “
Негативный термин “запаздывающая педаль” плох и неточен. Педаль должна быть своевременной.

Н. Перельман

“ “
Фортепианная педаль — самообытное и прекрасное свойство инструмента и сильнее средство воздействия в руках мастера.

Г. Нейгауз

III ОТ АВТОРОВ

Как зарождаются стихи для детских песен? Как рождается замысел живописного произведения? Это вопросы, которые мне часто задают.

Будучи педагогом-художником и работая с детьми более 33 лет, я поражаюсь и поражаюсь тому, как на уроке изобразительного искусства дети создают очень выразительные и порой сложные по композиции рисунки за 20–30 минут, тогда как я, работая над живописным образом, трачу на замысел много времени. Я также не перестаю удивляться тому, как некоторые юные художники на уроке вмиг сочиняют стихи к своим рисункам. Вот одно из них.

Животные в зоопарке

*Верблюду плохо от тоски,
Он хочет в жаркие пески!
Жирафу плохо от тоски,
Отнюдь не хочет он в пески,*

*Жирафу в Африку бы надо,
Но как преодолеть преграду.*

Захарова Лена,
4 кл. шк. № 1913 г. Зеленоград
[Копцева Т. А. Изобразительное искусство. 2 класс: Учебник].

Детское литературное и изобразительное творчество спровоцировало меня однажды написать стихотворение. На детском рисунке ребенка дошкольного возраста 5 лет, я увидела несколько солнц одновременно: Солнце-мама, Солнце-папа и солнышки-детишки. Ребенок назвал свой рисунок «Солнечная семья», его не смутил тот факт, что на небе солнце одно. И я вмиг написала стихотворение для детей «Многодетная семья»:

Многодетная семья

*Разве может солнышко
Жить одно на свете?
У любого чудака
Должны быть дети.
Нарисую облака
И солнышко большое —
Это папа, вот рука,
Вот вторая, третья. И еще,
Еще одна,
Будут руки толще,
Чтобы папа смог всегда
Греть детей подольше.*

*Рядом будет солнце-мама,
Крашу желтым цветом,
Вымажу панаму я,
Как цветочки летом.
Пусть теплом своим она
Ярко засияет
И малюсеньких детей
Светом обнимает.*

*Справа будет солнце-сын,
Чуть подальше — дочка,
Я колеса поместил
Тут и там побольше.
Пусть у солнечной семьи
Дети — разноцветны:
Я кружочки накрутил
Цветом радуг летних.
Наконец-то есть семья:
Много солнц на небе.
Ведь не можем ты и я
Жить одни на свете!*

[Копцева Т. А. Времена года.
Сборник стихов. М., 2020].

Затем с определенной легкостью написались несколько стихов для детей: «Дерево мечты», «Я ты, мы», «Чудо-зверь», «Мой дракон» и др. Эти и другие триста стихов для юного и взрослого читателя опубликовала в сборнике «Времена года».

Стихи приходят как-то сами собой. И замыслы живописных картин тоже. Конечно, всегда бывает какой-то повод или сильное эмоциональное впечатление или потрясение.

Зарождение стихов для песен было обусловлено сотрудничеством с прекрасным композитором Игорем Михайловичем Красильниковым. Я предложила ему создать музыку на мои детские стихи. Причем, когда сочиняла стихи, я их пропевала, словно придумывала к ним мелодию. Так появились стихи песенного склада, на которые И. М. Красильников сочинил музыку.

Дружба с еще одним замечательным композитором Валерией Олеговной Усачёвой продолжила этот почин, и благодаря ей, были написаны еще

несколько детских песен и серьезных музыкальных произведений на мои стихи для взрослых. Однажды случилось и обратное. Послушав ее музыкальную композицию на мое стихотворение, затронувшую меня до глубины души, я написала свою абстрактную композицию маслом. Так возникло сначала стихотворение, потом музыка, а потом картина.

Художественное творчество — это все же загадка. Понять тайну творческого замысла нельзя до конца. Тысячи нитей бытия и случайных, и закономерных соединяются, и возникает потребность к сочинительству: или в живописи, или в поэзии. Возможно, так же бывает и у композиторов. Но об этом нужно спросить у них!

*Художник и поэтесса
Татьяна Коццева*

* * *

С большим интересом познакомился со сборником стихов Татьяны Анатольевны Коццевой. В нем нашел много ярких, красочных, прочувствованных поэтических образов.

Мне показалось, что Татьяна Анатольевна сможет написать и хорошие стихи для детских песен, и нисколько в этом не ошибся. Очень признателен ей за то, что она откликнулась на мое предложение, и вскоре появились ее чудесные стихи — «Дождинка», «Водяной» и «Таблица умножения». В них есть и лирические настроения, и картины разбушевавшейся стихии, и неожиданные комические повороты сюжета. И все это прекрасно вписывается в мир детских представлений и жанр хоровой песни.

Три песни на эти стихи существуют не только в виде партитуры для детского хора в сопровождении фортепиано, но и — в сопровождении оркестра

русских народных инструментов. Они ждут своего исполнения (увы, из-за эпидемии это ожидание несколько затянулось).

Надеюсь, что публикация песен позволит сократить это ожидание. И у исполнителей — детей и взрослых музыкантов, и у публики, наконец, появится счастливая возможность погрузиться в музыку, навеянную поэтическим миром Т. А. Коццевой, полным ярких, живописных красок. Что неудивительно — ведь Татьяна Анатольевна является еще талантливым и весьма плодовитым художником...

*Композитор
Игорь Красильников*



ДОЖДИНКА

Стихи Т. Копцевой

Музыка И. Красильникова
(ор. 76 № 1)

Moderato

(хор) *mf*

Детский
хор
(Голос)

Кап - кап -

6

кап, дож-дин - ка ма - ла - я, кап - кап - кап,

11

дож-дин - ка ша - ла - я, кап - кап - кап, дож-дин - ка

16 *f* Φ

шуст-ра-я, пес-ня дож-дя, пес-ня дож-дя, пес-ня дож-дя не - скуч - на -

21 (СОЛИСТ) *mf*

я.

1. Дож-дин - ка сме-ла - я,
2. Кап - ля тем-на - я,

26

тук-ло - се-ра-я в кон-чик но - са у - да - ри - ла. Кап - ля ма - ла - я
си - не - бу-ра-я во рту го-речь ос - та - ви - ла. Толь - ко свет-ла - я

31

блед-но - а - ла - я, как ко - мар в нос у - жа - ли - ла.
дож - дин - ка бе - ла - я на - деж - ды ра - дуг ос - та - ви - ла.

35

mf

скуч - на - я. Кап - кап - кап, дож - дин - ка

mp

40

ма - ла - я, кап - кап - кап, дож - дин - ка ша - ла - я.

45

Кап - кап - кап, дож-дин - ка шуст-ра - я,

49 *f*

пес-ня дож-дя, пес-ня дож-дя, пес-ня дож-дя не - скуч - на -

mf

53 (хор) *p*

я. Кап - кап.

mp *p*

Водяной

Стихи Т. Копцевой

Музыка И. Красильникова
(ор. 76 № 2)

Allegro (хор)

Детский хор (Голос)

Фортепиано

f *mf*

1. Гром гре-мит, гром гре-мит:
2. Град сту-чит, град сту-чит:
3. Не - бо сто-нет, не - бо сто-нет:
4. Кап - ля ска-чет, кап - ля ска-чет:

5

p *f*

бом - бом - бом, бом - бом - бом. Дождь иг - ра - ет, дождь иг - ра - ет: дон - дон - дон,
бом - бом - бом, бом - бом - бом. По - ле мок-нет, по - ле мок-нет: дон - дон - дон,
бом - бом - бом, бом - бом - бом. Ве - тер во - ет, ве - тер во - ет: дон - дон - дон,
бом - бом - бом, бом - бом - бом. Дом гу - дит, дом гу - дит: дон - дон - дон,

p *mf*

9

p *f* *p*

дон - дон - дон. День вор-чит, день вор-чит: ой - ё - ёй, ой - ё - ёй.
дон - дон - дон. Ве - тер сто-нет, ве - тер сто-нет: ой - ё - ёй, ой - ё - ёй.
дон - дон - дон. Ту - ча пла-чет, ту - ча пла-чет: ой - ё - ёй, ой - ё - ёй.
дон - дон - дон. Дверь по - ёт, дверь по - ёт: ой - ё - ёй, ой - ё - ёй.

13 *f* *p*

Взял во - ди - цу на по - стой, на по - стой. Ой!
 Не - до - во - лен он со - бой, он со - бой. Ой!
 Нам не - ве - се - ло с то - бой, да с то - бой. Ой!
 Спать ре - бя - там не да - ёт, не да - ёт. Ой!

mf *p*

(СОЛИСТ)

17 *mf*

Толь - ко толс - тый Во - дя - ной - ё - ёй,

tr

20 *tr*

Рад по - го - душ - ке та - кой - ё - ёй, он в бо - ло - ти - не си -

tr *p*

riten.

23

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 23-25. Включает вокальную партию и фортепиано. В начале вокальной партии (мера 23) есть паузы, соответствующие слогам «ит», «сы», «е», «сме», «ши», «и». В конце фрагмента (мера 25) вокальная партия заканчивается паузой, соответствующей слогам «и». Музыкальный текст:
ит - сы - рость лишь е - го сме - ши - и -

a tempo

26

Для повторения

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 26-28. Включает вокальную партию и фортепиано. В начале вокальной партии (мера 26) есть паузы, соответствующие слогам «ит». Музыкальный текст:
ит.

a tempo

29

Для окончания

(хор) *f*

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 29-31. Включает вокальную партию и фортепиано. В начале вокальной партии (мера 29) есть паузы, соответствующие слогам «ит». В конце фрагмента (мера 31) вокальная партия заканчивается паузой, соответствующей слогам «Ой!». Музыкальный текст:
ит. Ой!

ТАБЛИЦА УМНОЖЕНИЯ

Стихи Т. Копцевой

Музыка И. Красильникова
(ор. 76 № 3)

Allegretto *mf*

Детский хор (Голос) Таб-

Фортепиано *mf*

ли - ца ум-но-же - ни-я — не - сча-сти-е мо - ё, в таб - ли - це ум-но-же-ни-я цифр

мно-го: о - го - го! С таб - ли - цей ум-но-же - ни-я я пла-чу не-спро-ста, в таб-

10 ⊕
Для повторения

ли - це ум-но-же-ни-я нет, ка - жет - ся, кон - ца.

13 1 *f*

1. Сколь-ко бу - дет два ж - ды два? Зна - ют все и да - же я.
2. Сколь-ко бу - дет пять - ю пять? Зна - ю точ - но — двад - цать пять.
3. Сколь-ко бу - дет шес - тью шесть? Ве - ро - ят - но, трид - цать шесть.
4. Сколь-ко бу - дет семь - ю два? Бу - ду ду - мать без кон - ца.

1

15

Сколь-ко бу - дет шес - тью три? Ес - ли зна - ешь, под - ска -
Сколь-ко бу - дет шес - тью пять? Бу - ду ду - мать я о -
Сколь-ко бу - дет триж - ды шесть? Луч - ше в гад - же - ты за -
Ой, ре - бя - та, ой, дру - зья, ту - го - дум, по - хо - же,

⊖

17 *mf* Для окончания

жи. Таб - ка - жет - ся, нет, ка - жет - ся, нет,
пять.
лезть.
я.

f *mp*

20

ка - жет - ся, кон - ца.

f

||| КАЛЕНДОСКОП | ноябрь — декабрь 2021

||| 13 (25) ноября родился

||| **СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ТАНЕЕВ**
(1856—1915)

Русский композитор, пианист, ученый.

«Он был образцом во всем, в каждом деянии своем, ведь, что бы он ни делал, он делал только хорошо», — Сергей Рахманинов.

Сергей Иванович Танеев — был человеком редких нравственных достоинств. Его даже прозвали «совестью музыкальной Москвы».

Он был любимым учеником Чайковского и его ближайшим другом. Сергей Иванович — один из первых в России ученых-музыковедов, у него была и замечательная репутация пианиста. Можно сказать, что Танеев композитор, музыковед, пианист был признанным авторитетом в культурной жизни своего времени и стать его учеником мечтали многие молодые музыканты. Всю свою жизнь он посвятил Московской консерватории. Он воспитал целую плеяду ярчайших представителей академической музыки — это Рахманинов, Скрябин, Метнер, Глиэр, Игумнов, Яворский, Гречанинов.

Современники часто оценивали произведения Танеева как сухие, слишком ученые и даже устаревшие. Сегодня музыка Сергея Ивановича воспринимается как самобытное явление Серебряного века с его склонностью к ретро-спективности.

В год основания Московской консерватории на первый курс был зачислен девятилетний Сережа Танеев, мальчик с поразительной музыкальностью. На церемонии открытия Московской консерватории маленькому Танееву особенно запомнились слова П. И. Чайковского, пожелавшего воспитанникам консерватории выходить из завешения людьми, *«для которых существует один интерес — интерес искусства, которые добиваются одной славы — славы честного художника».*

Педагогом Танеева по классу фортепиано стал сам Николай Григорьевич Рубинштейн, скупой на похвалы, он лестно отзывался о молодом Танееве. Композицией Сережа занимался под руководством Петра Ильича Чайковского. С этого времени и вплоть до смерти Чайковского длилась их замечательная дружба.

Сережа Танеев закончил консерваторию с блеском, став первым золотым медалистом в истории Московской консерватории.

После возвращения из Парижа, где он познакомился с Виардо, Тургеневым, Гуно, Флобером, Сен-Сансом, Танеев жил в Москве на Пречистенке, где и провел большую часть своей жизни со своей няней.

С 1878 года Сергей Иванович начинает работать в Московской консерватории как преподаватель фортепиано, музыкально-теоретических дисциплин, композиции, а также читать лекции по разработанному им самим новому курсу — контрапункту. Эти лекции являлись отправной точкой для создания Танеевым фундаментального научного труда «Подвижной контрапункт строгого стиля».

По настоянию Чайковского, Танеев в возрасте 28 лет занимает пост директора Московской консерватории. В это же время он становится первым исполнителем всех крупных фортепианных произведений Чайковского, а после его смерти завершает и оркеструет ряд произведений.

В 1884 году появилось сочинение, которому композитор решил присвоить первый порядковый номер в своей творческой биографии и благодаря которому Танеев стал знаменит и как композитор. Это — русская православная кантата «Иоанн Дамаскин» (на текст Алексея Толстого), идея которой возникла в связи с подготовкой к открытию Храма Христа Спасителя (по ряду причин исполнение не состоялось). Но на свет появилось глубоко философское масштабное сочинение, с момента создания которого хоровая музыка станет важной сферой творчества композитора. Интересно, что творческий путь Сергея Ивановича символично обрамляют две кантаты, монументальные по замыслу, глубине обобщения. Это — «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» — вершинное произведение композитора. Десять лет длится уникальная работа перевода античного сюжета на русскую музыку — сочинение оперы «Орестея» по Эсхилу.

В 1889 году обязанности директора консерватории Танеев передает своему преемнику Василию Сафонову, а в революционном 1905 году совсем покидает консерваторию, поскольку был не согласен с решением об отчислении студентов, принимавших участие в забастовках. После ухода Танеев продолжал заниматься с учениками частным образом, но безвозмездно — он никогда не брал денег за свои занятия.

Одной из вершин русской инструментальной музыки стала симфония Танеева до минор, которая была создана вскоре после Шестой симфонии Чайковского. В ней прослеживаются черты «философского симфонизма», воплощенного впоследствии в творчестве Шостаковича. Главная идея симфонии — стремление к преодолению трагизма и хаоса бытия. В этом смысле это произведение можно поставить в один ряд с Пятой симфонией Бетховена и Четвертой Брамса.

После ухода из консерватории Танеев продолжает оставаться в центре музыкальной Москвы, много концертирует. А в 1910 году Сергей Иванович оказывает поддержку начинающему композитору Сергею Прокофьеву и устраивает ему публикацию в издательстве Юргенсона.

Весной 1915 года скончался один из любимых учеников Танеева — Александр Скрябин. На его похоронах Сергей Иванович сильно простудился и через несколько недель его не стало. Вся Москва провожала «Русского Баха» в последний путь.

22 декабря умерла

ГАЛИНА ИВАНОВНА УСТВОЛЬСКАЯ

(1919–2006)

Советский, российский композитор, Заслуженный деятель искусств РФ.

«Она существует как остров. Не только в России, но в мире, можно сказать. Поэтому да, трудно сказать к какой школе она принадлежит. Она исключительная фигура», — из интервью директора издательства «Сикорски» Ханса-Ульриха Деффера.

Галина Уствольская — композитор абсолютно оригинальный, со своим собственным образным миром, со своим музыкальным языком. Сама Галина Ивановна называла свое творчество «Музыкой из черной дыры».

После выхода февральского Постановления 1948 года Уствольскую, как и многих других, обвинили в формализме. Ее осуждают за элитарность, узорность, жесткость, музыку считают не подходящей для концертных залов. Но и она сама не желала участвовать в общественно-политической жизни, а ее творчество было слишком далеко от советских идеалов. Однако с середины 60-х гг. прошлого века слушатели как бы заново открывают для себя ее творчество, хотя на первых порах только в Москве и Ленинграде. И только более чем через двадцать лет, в конце 80-х, к Уствольской приходит настоящее признание, особенно за рубежом. Ее сочинения звучат в концертах Holland Festival, появляются международные фестивали музыки Уствольской в Амстердаме, Вене, Берне, Варшаве... Издательство Сикорски приобретает права на публикацию всех ее произведений, она становится лауреатом Гейдельбергской премии за достижения в области искусства, в 1993 году американский биографический институт назовет ее человеком года, о ней напишут книги и снимут документальные фильмы.

Вся жизнь Галины Уствольской связана с Петербургом — она родилась там, затем окончила музыкальную школу при Ленинградской консерватории, а потом и консерваторию, где училась в классе Дмитрия Шостаковича. Интересно, что знаменитый учитель высоко оценивал произведения своей ученицы и предсказывал ей всемирную известность. Нередко Дмитрий Дмитриевич дарил ей рукописи своих сочинений, интересовался мнением о них, а иной раз и просил совета. Стоит отметить удивительные для Шостаковича-педагога строки из переписки с Уствольской: *«не ты находишься под моим влиянием, а я под твоим».*

В трудные времена ей приходится создавать так называемые доступные произведения, «для народа», в приемлемом тогда стиле «соцреализма», например, былинку для баса и симфонического оркестра «Сон Степана Разина». И хотя она неоднократно исполнялась и номинировалась на Сталинскую премию, Уствольская впоследствии будет настаивать не включать произведение в свой Каталог, попытается уничтожить, а на сохранившихся нотах сделает пометку «для денег».

Почти тридцать лет Галина Ивановна (с 1947 по 1977) занималась педагогической деятельностью — вела класс композиции в Музыкальном училище имени Римского-Корсакова — но по ее словам она занималась этим только, чтобы прокормиться и особого значения своей педагогике не придавала, считая, что ее ученики воспитывались в консерватории, а не у нее в классе. Но ученики были преданы ей, известен факт пикетирования ими дирекции училища с плакатом «Верните нам Уствольскую», когда ее исключили из преподавательского состава за исполнение запрещенного концерта.

В родном городе она ведет отшельническую жизнь и несмотря на оглушительный успех в мире отклоняет все предложения об эмиграции, лишь несколько раз выезжая на зарубежные гастроли.

В каталоге автора всего 25 произведений: пять симфоний, шесть сонат для фортепиано, три композиции для разных составов, двенадцать прелюдий для фортепиано, октет, трио и т. д.

Многие сочинения Уствольской написаны для небольших и при этом необычных инструментальных составов. Так, например, в ее Четвертой симфонии («Молитва», 1987) участвует лишь четыре исполнителя, но Уствольская категорически возражала против того, чтобы называть эти произведения «камерной музыкой» — настолько мощен их духовно-музыкальный импульс.

Литургические названия и тексты сочинений Уствольской, появившихся с начала 1970-х годов, недвусмысленно подчеркивают их экзистенциально-духовную направленность (Композиция № 1. Dona nobis pacem для флейты пикколо, тубы и фортепиано (1970–1971), Композиция № 2. Dies irae для восьми контрабасов, ударных и фортепиано (1972–1973), Композиция № 3. Benedictus, qui venit для четырех флейт, четырех фаготов и фортепиано (1974–1975), Вторая симфония «Истинная, Вечная Благость» для оркестра и голоса соло (1979), Третья симфония «Иисусе Мессия, спаси нас!» для духовых, ударных, контрабаса, тещи и фортепиано). Галина Ивановна говорила, что творить может лишь тогда, когда чувствует, что музыку ей диктует Бог, однако не считала что сочинения религиозны, но *«несомненно духовны, потому что в них я отдала себя всю: мою душу, мое сердце».*



Свидетельство о регистрации печатного средства массовой информации
ПИ ФС77-69246 от 29 марта 2017 г.
ISSN 2411-2887. Подписано в печать 20.12.2021 г. Изд. № 55. Тираж 250 экз.

Оригинал-макет подготовлен в
Федеральном государственном бюджетном научном учреждении
«Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп. 1. Сайт: www.art-education.ru. E-mail: ihorao@mail.ru

Адрес для корреспонденции:
119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 34/18, кв. 40, М. Д. Кабалевской
E-mail редакции: markab50@gmail.com, kabalevsky@mail.ru

Тираж отпечатан в книжной типографии «Буки Веди»
Москва, Партийный пер., д. 1
www.bukivedi.com

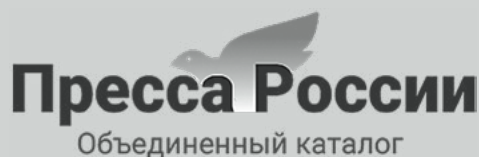
ОТ РЕДАКЦИИ

Журнал "Учитель музыки" всегда рад сотрудничать с преподавателями, музыкальными работниками и юными музыкантами! Если вы хотите поделиться с коллегами своими наработками, методиками обучения, музыковедческими исследованиями, репортажами о важных событиях в мире музыки и многим другим интересным — пишите нам!

✉ Электронная почта редакции — kabalevsky@mail.ru.

УВАЖАЕМЫЕ ПОДПИСЧИКИ!

Сообщаем вам, что подписка на журнал со следующего года, в частности на I полугодие 2022 года, будет осуществляться в новом формате — через Интернет-каталог «Пресса России».

**Пресса России**
Объединенный каталог

Подписаться можно будет на официальном сайте каталога «Пресса России»:

www.pressa-rf.ru

**ПРЕССА**
ПО ПОДПИСКЕ

или на сайте «Пресса по подписке»

www.akc.ru

Индекс журнала остается неизменным — **39773**.

Оплата подписки производится через филиалы Сбербанка РФ (для физических лиц), по безналичному расчету (для юридических лиц), банковской картой «Visa» и «MasterCard», другими электронными способами оплаты через сервис «Робокасса». Доставка товара осуществляется ФГУП «Почта России» бандеролью по всей территории России. По Москве и Московской области для журналов доступна курьерская доставка.

журнал
«Учитель
музыки»

основан

в 2007 году

выходит

4 раза в год

индекс

39773

по интернет-каталогу
"Пресса России"

почитать

issuu.com

ru.calameo.com

скачать

Kabalevsky.ru

Kabalevskiy.pф


написать

kabalevsky@mail.ru

markab50@gmail.com



 facebook.com/uchitelmuzyki

 vk.com/uchitelmuzyki

 kabalevsky@mail.ru

ISSN 2411-2887



9 772411 288773 >