Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Институт «Академия имени Маймонида»

16+

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ / CULTURE. ART. EDUCATION

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 2022 г.

Выпуск 1
Декабрь 2022

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-84013 от 30 сентября 2022 г.

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Сайт: culture-art-education.ru

Москва

2022

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
“A.N. Kosygin Russian State University of Higher Education
(Technologies, Design, Arts)”
“Maimonides Academy” Institution

16+

CULTURE. ART. EDUCATION

PEER-REVIEWED SCIENTIFIC JOURNAL

Published since 2022.

Issue 1

December 2022

The journal is registered in The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media Registration Certificate PI №FS77-84013 of September 30, 2022

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Web-site: culture-art-education.ru

Moscow

2022

Главный редактор
О. В. Радзецкая (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
Р. Р. Будагян (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Выпускающий редактор, ответственный секретарь, художественное оформление
А. И. Чекменев (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Редакторы:
Казачкова Мария Анатольевна (редактор интернет-портала Большая российская энциклопедия, Москва, Россия)
Глухова Евгения Вячеславовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Клочкова Елена Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Финкельштейн Юлия Анатольевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Ренёва Наталия Сергеевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Редактор англоязычных текстов:
Годунова Екатерина Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Корректор
Крутова Юлия Андреевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)
Администратор
Щукина Дарья Михайловна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор, главный редактор немецко-российского альманаха «Stadt-Land-Globalia» (Dusseldorf, Германия)
Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Бахтинский вестник» (Мордовия, Россия)
Денисова Татьяна Валерьевна, доктор культурологии, доцент (Москва, Россия)
Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва, Россия)
Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)
Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Саратов, Россия)
Лебедев Семен Яковлевич, доктор юридических наук, заслуженный юрист России, профессор (Москва, Россия)
Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)
Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов, Россия)
Саськова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор (Москва, Россия)
Сигида Светлана Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор (Саранск, Россия)
Стогний Ирина Самойловна, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (Москва, Россия)
Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна, кандидат культурологии, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, директор Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (Москва, Россия)
Трембовельский Евгений Борисович, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Воронеж, Россия)
Цыпин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор (Москва, Россия)
Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Научно-издательский центр «Московская консерватория» (Москва, Россия)
Leypson Ludmila Viktorovna, Ph.D. in art history, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers of the Free Waldorf School (Fleesburg, Germany)
Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, Lecturer, composer, Bethlehem University / *Д-р Одех Ришмави,* доцент, лектор, композитор Вифлеемского университета (Палестина)
Giulia Marcucci, professor of Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator */ Джулия Маркуччи,* профессор русского языка и перевода Università per Stranieri di Siena, славист, переводчик (Сиена, Италия)
Dr. (UA) Iryna Gavrykova, Dozentin Sprachenzentrum Technisches Universität, Braunschweig / *Доктор (UA) Ирина Гаврикова,* преподаватель Лингвистического центра Технического университета (Брауншвейг)
Lizon Martin, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, University. Mateja Bela (Banska Bystrica) / *Лизонь Мартин,* кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры славянских языков философского факультета Университета им. Матея Бела (г. Банска-Быстрица, Словакия)
Anton Repon, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages of the University. Matei Bela, Faculty of Philosophy */ Антон Репонь,* доктор философии, доцент кафедры славянских языков, литературовед и методист кафедры славянских языков Университета им. Матея Бэла, филосовский факультет (г. Банска-Быстрица, Словакия)

Адрес редакции: 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45
Телефон: +7(495)951-58-01
E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Editor-in-Chief
O. Radzetskaya (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia)
Associate Editor-in-Chief
R. Budagyan (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Editor-in-Chief, Executive Secretary
A. Chekmenev (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia)
Editors:
Maria Anatolievna Kazachkova (Editor of the Big Russian Encyclopedia web site, Moscow, Russia)
Evgenia Vyacheslavovna Glukhova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Elena Viktorovna Klochkova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Julia Anatolievna Finkelshtein (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Nataliya Sergeevna Renyova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Editor of the English-language texts:
Ekaterina Viktorovna Godunova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Proofreader
Yulia Andreevna Krutova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).
Administrator
Darya Mikhailovna Shchukina (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institution, Moscow, Russia).

EDITORIAL BOARD

Elena Yakovlevna Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the German-Russian almanac “Stadt-Land-Globalia” (Dusseldorf, Germany)
Nataliya Ivanovna Voronina, Ph.D. in Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the Bakhtinski Vestnik (Mordovia, Russia)
Tatiana Valerievna Denisova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor
Elena Borisovna Dolinskaya, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Moscow, Russia)
Marina Leonidovna Zaitseva, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)
Tatyana Viktorovna Kartashova, Doctor of Arts, Professor (Saratov, Russia)
Semyon Yakovlevich Lebedev, Doctor of Law, Honoured Lawyer of Russia, Professor (Moscow, Russia)
Tatiana Ivanovna Naumenko, Doctor of Arts, Professor, Pro-Rector for Research of Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)
Sergey Pavlovich Polozov, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History” (Saratov, Russia)
Tatiana Viktorovna Saskova, Doctor of Philological Sciences, Professor (Moscow, Russia)
Svetlana Yurievna Sigida, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)
Irina Lvovna Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor (Saransk, Russia)
Irina Samoylovna Stogniy, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of

Gnesin Russian Academy of Music” (Moscow, Russia)
Sushkova-Irina Yankelika Igorevna, PhD in Cultural Studies, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Director of “Maimonides Academy” Institution, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia)
Evgeny Borisovich Trembovelsky, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Voronezh, Russia)
Gennady Moiseevich Tsypin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Moscow, Russia)
Elena Markovna Shabshayevich, Doctor of Arts, Professor, Senior Researcher at Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory” (Moscow, Russia)
Leypson Ludmila Viktorovna, Ph.D. in Art History, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers at the Free Waldorf School in Flensburg (Fleesburg, Germany)
Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, lecturer, composer, Bethlehem University
Giulia Marcucci, Professor of the Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator
Dr. (UA) Iryna Gavrykova, Dozentin Sprachenzentrum Technisches Universität, Braunschweig
Lizon Martin, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, Matej Bel University (Banská Bystrica, Slovakia)
Anton Repon, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages, Matej Běl University, Faculty of Philosophy (Banská Bystrica, Slovakia)

Editorial address: 52/45 Sadovnicheskaya St., Moscow, 115035
Phone: +7(495)951-58-01
E-mail: vestnikmusical@gmail.com

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022
© Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Искусствоведение

БАТАГОВА Т. Э. Гендерные аспекты музыкального исполнительства: дирижер, женщина-дирижер, дирижерка…….....9
ЗАБОРСКИХ Т. П. Фольклорные традиции: аксиологические основания…...23
КАРТАШОВА Т. В., АНТИПОВА В. Ю. Парные мембранофоны южной и юго-восточной азии: разновидности, функционал, семантика…….34
МЕДВЕДЕВА Н. В. Работа над музыкальным произведением. Методические рекомендации. Разбор и запоминание…….52
РАДЗЕЦКАЯ М. Д. Сюиты И. С. Баха для виолончели соло в обработках для альта: специфика жанра……63
РАДЗЕЦКАЯ О. В. Альт во французской музыке первой половины XX в.: исполнительство и педагогика……72
ТАРАСОВА Г. К. Достижение устойчивой самооценки как основа продуктивной деятельности музыканта……..80
ШАРНИНА Л. А. Певческое дыхание: методологические рекомендации и практические разработки……..……...92
ЩУКИНА Д. М. Балет «Времена года» (1900) как образец симфонического творчества Александра Константиновича Глазунова……..105
ЯКОВЛЕВА Е. Л. История одной дружбы: Сергей Павлович Дягилев глазами Игоря Федоровича Стравинского……..112

CONTENTS

BATAGOVA T. E. Gender Aspects of Musical Performance: Conductor, Female Conductor, Woman Conductor.....9
ZABORSKIKH T. P. Folklore Traditions: Axiological Foundations.....23
KARTASHOVA T. V., ANTIPOVA V. Yu. Paired Membranophones of Southern and Southeast Asia: Varieties, Functionality, Semantics.……...34
MEDVEDEVA N. V. Studying of a Piece of Music. Guidelines. Parsing and Memorizing...……..52
RADZETSKAYA M. D. I. S. Bach Suites for Solo Cello in Arrangements for Viola: Specifics of the Genre……..63

RADZETSKAYA O. V. Viola in French Music of the First Half of the 20th century: Performance and Pedagogy..……...72
TARASOVA G. K. Achieving Sustainable Self-Esteem as the Basis of a Musician's Productive Work ……..……...80
SHARNINA L. A. Singing breathing: Methodological recommendations and practical developments……. ……92
SHCHUKINA D. M. Ballet "Seasons" (1900) as an Example of Alexander Konstantinovich Glazunov's Symphonic Work….…….....….105
YAKOVLEVA E. L. The Story of a Friendship: Sergey Pavlovich Diaghilev Through the Eyes of Igor Fyodorovich Stravinsky……. …….112

Искусствоведение

Art History

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-9-22
УДК 78.071.2
ББК 85.313
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2022 г. Т. Э. Батагова
г. Москва, Россия

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: ДИРИЖЕР, ЖЕНЩИНА-ДИРИЖЕР, ДИРИЖЕРКА

***Аннотация*:** Статья посвящена истории оперно-симфонического дирижирования, рассматриваемого сквозь призму соотношения профессионализма и гендера. Приведены факты освоения женщинами специальности дирижера во второй половине XIX — первой половине XX века (Й. Аман-Вайнлих, Ч.Гонзага, Э. Легинска, Ф.Петридес, А. Брико, Ф. Белинфанте, В.Капралова), которые расцениваются как свидетельство постепенных социокультурных изменений, обусловленных процессами феминизма в США и Западной Европе. В исследовании освещается деятельность первых отечественных женщин-дирижеров (Е. Славинская, О. Берг, В. Дударова, М. Хейфец), возможная в результате кардинальных

политико-экономических и культурных реформ в СССР. Автор выявляет проблему «женского дирижирования», связанную с общественно-политическими, психологическими и социокультурными патриархальными традициями, как проявление гендерной асимметрии в сфере академического дирижерского исполнительства.

***Ключевые слова*:** женщина-дирижер, история дирижерского исполнительства, гендер.

Информация об авторе: Батагова Татьяна Эльбрусовна – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры Музыковедения «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: 0000-0002-3960-3808

E-mail: batagon@mail.ru

Дата поступления статьи: 21.04.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022

Дата публикации: 26.12.2022

Для цитирования: Батагова Т. Э. Гендерные аспекты музыкального исполнительства: дирижер, женщина-дирижер, дирижерка // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 9–22. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-9-22

В последние десятилетия профессию оперно-симфонического дирижера, занимающую одну из самых высоких позиций в иерархии музыкальных специальностей, все чаще осваивают женщины. Этот факт вызывает удивление не только у публики, но и у музыкантов и критиков: профессиональное музыкально-исполнительское сообщество нелегко расстается со своими традиционными взглядами и предубеждениями. Прославленные маэстро даже сегодня, в век активизации во всем мире общественного движения и идей феминизма, по-прежнему не стесняясь говорят о том, что дирижированием

должны заниматься исключительно мужчины. Например, одно из интервью Ю. Темирканова озаглавлено «Дирижер-женщина — это противоестественно…» [5]. Н. Ярви в очередном интервью сказал безапелляционно, что «дирижирование — профессия не женская» [11, *69*]. В этом же ключе высказался и более молодой В. Петренко, вынужденный затем давать объяснения, в которых подчеркивалось, что он не имеет ничего против женщин-дирижеров.

Подобные некорректные высказывания дирижеров-мужчин свидетельствуют о том, насколько высоки и прочны гендерные барьеры в сфере академического музыкального искусства в целом и дирижерского исполнительства в частности. В гендерных исследованиях, ставших особенно актуальными во всем мире в последние два-три десятилетия, авторы нередко указывают «не на антропоцентричность культуры, а на ее андроцентричность» [6, *190*]. Именно дирижерская — наиболее статусная и престижная область музыкально-исполнительского искусства — отмечена гендерной асимметрией. Профессия оркестрового и оперного дирижера, появившаяся не так давно — во второй половине XIX века — так же, как и специальности композитора, концертирующего инструменталиста или певца-виртуоза, предъявляет человеку высочайшие требования. Музыкант должен обладать выдающимися природными данными, яркой музыкальностью, недюжинным психофизиологическим здоровьем. Процесс профессионального становления артистов перечисленных специальностей связан с длительной, разносторонней и фундаментальной подготовкой.

В случае освоения дирижерской профессии особенно важным оказывается наличие у музыканта качеств лидера, руководителя, организатора. В философском труде «Масса и власть» лауреата Нобелевской премии Э. Канетти дирижер предстает символом высшей власти: «Нет более наглядного выражения власти, чем действия дирижера. <…> Во время исполнения дирижер — вождь всех собравшихся в зале. <…> Все это время он остается

владыкой мира» [8, *421*, *423*, *424*]. По мнению музыкантов-традиционалистов, женщина не в состоянии стать полноценным дирижером в первую очередь потому, что она не может справиться с ролью руководителя. Женщине недостает силы и энергии, подчиняющей своей воле всех музыкантов, ей не дано полностью сконцентрироваться на своей специальности, ее основное «женское» предназначение (быть супругой, матерью, хранительницей очага) мешает профессиональному становлению и творческой реализации.

С точки зрения социальной психологии в таких оценках господствуют гендерные стереотипы, являющиеся отражением информационного давления и вековых социальных норм. Еще один серьезный аспект данной проблематики связан с явлением, названным американскими социальными психологами «стеклянный потолок». Термин используется для определения «искусственно созданных барьеров, основанных на предрассудках, которые не позволяют квалифицированным работникам, и в первую очередь женщинам <…> продвигаться по службе и занимать руководящие посты» [4].

Первые опыты женского дирижирования относились к XIX веку, когда официально права женщин на концертную и композиторскую деятельность уже не ограничивались. Вместе с тем, говорить об отсутствии дискриминации женщин в музыкальном академическом исполнительстве было нельзя. В определенном смысле женщины, занимающиеся профессиональной музыкально-исполнительской деятельностью, были изгоями, принадлежали к маргинализированным слоям общества. Социальный статус профессионального мужчины-музыканты в XIX веке был невысоким, а уж женщины-артистки — и того ниже. Женщинам-творцам, чей выбор артистической карьеры воспринимался обществом как нечто социально аномальное, приходилось «с боем» отстаивать каждый шаг на пути творческой самореализации. Лишь самые талантливые и сильные представительницы женского пола смогли проявить себя на композиторском и исполнительском дирижерском поприще.

В XIX веке появление женщины за дирижерским пультом было практически невозможным. В единичных случаях женщина либо дирижировала любительским коллективом, либо созданным ею самой труппой или оркестром. **Фанни Мендельсон-Гензель** (1805-1847), старшая сестра Феликса Мендельсона Бартольди, устраивала Воскресные концерты в своем артистическом салоне, дирижировала симфониями, операми, кантатами. Австрийская скрипачка и дирижер **Йозефина Аман-Вайнлих** (1848-1887) создала Венский женский оркестр (1873), гастролировала с ним по странам Европы и в США, исполняя популярную музыку. Бразильская пианистка и композитор **Шикинья Гонзага** (1847 —1935) с конца 1880-х дирижировала исполнением оркестровых и оперных произведений. Венесуэльская пианистка-виртуоз и композитор **Мария Тереза Карреньо** (1853-1917) основала в Венесуэле совместно со своим мужем, певцом Тальяпьетра оперную труппу, в которой во второй половине 1870-х — начале 1880-х выступала как сопрано и дирижер. Англо-германская пианистка, композитор и дирижер **Мэри Вурм** (1860—1938) руководила основанным ею Берлинским женским оркестром, гастролировавшим по городам Германии в 1896—1898. Американская композитор и дирижер **Эмма Штайнер** (1856-1928) в 1893 основала свой собственный Нью-Йоркский женский оркестр, в 1894 встала за пульт перед оркестром Нью-Йоркской филармонии, которым тогда руководил Антон Зайдль.

На рубеже XIX–XX веков активизировалось движение женщин за эмансипацию. Идеи суфражисток, получившие распространение в странах европейского и американского континентов, катализировали процессы постепенных изменений в музыкальной культуре, подтолкнули женщин к достаточно успешной репрезентации в дотоле мужских профессиях. В круг музыкальных профессий, которые стали получать женщины, вошли специальности композитора и дирижера, женщины начали преподавать в

музыкальных вузах не только в классах вокала (что соответствовало традиции), но и в классах композиции и инструментального исполнительства.

Возможности женщин, строящих дирижерскую карьеру в странах Западной Европы и США, в XX веке были достаточно долго ограничены. Сталкиваясь с серьезным сопротивлением импресарио, оркестровых музыкантов, солистов, женщины-дирижеры организовывали женские симфонические оркестры. В 1925 году в Чикаго был создан женский симфонический оркестр, в репертуар которого входили произведения женщин композиторов, за дирижерским пультом стояли **Этель Легинска** (с 1927 по 1929), **Эбба Сундстром Нюландер** (десять лет после Легински), **Глэдис Уэлдж** (с 1938 по 1940). В 1920-1930-е годы Этель Легинска также выступала в качестве дирижера с женскими симфоническими оркестрами Нью-Йорка, Бостона. **Фредерика Петридес** (1903–1983) основала в 1933 году Нью-Йоркский женский оркестр, газета «The New York Times» в некрологе назвала ее первопроходцем женского дирижирования.

Из зарубежных талантливых музыкантов наибóльших успехов в первой половине XX века на поприще дирижирования добились те, кто, обладая исключительными музыкантскими и человеческими качествами, сумел получить серьезное профессиональное образование. Американка **Антония Брико** (1902–1989) училась дирижированию в Берлинской государственной академии музыки у видного немецкого дирижера К. Мука (1929). Брико выступала с лучшими оркестровыми коллективами, среди которых филармонические оркестры Берлина и Гамбурга (1930-е), симфонические оркестры Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Детройта, Вашингтона, Нью-Йорка, Хельсинки (1930–1940-е). Голландско-американская дирижер, виолончелистка **Фрида Белинфанте** (1904–1995) в 1930-х выступала с различными европейскими оркестрами, в 1939 совершенствовала свое мастерство в классе авторитетного немецкого педагога-дирижера Г. Шерхена. Чешский композитор и дирижер **Витезслава Капралова** (1915–1940) дирижерской специальности

училась у З. Халабалы в Брно, у В. Талиха в Праге, у Ш. Мюнша и Н. Буланже в Париже. В возрасте 22 лет Капралова работала с Чешским филармоническим оркестром, в 23 года встала за дирижерский пульт перед Симфоническим оркестром Би-би-си.

Появление феномена женщины-дирижера в отечественном музыкально-исполнительском искусстве было обусловлено значительными гендерными и социокультурными преобразованиями, проводимыми советским государством. Б.Рассел, не испытывавший никаких симпатий к СССР, писал в книге «Брак и мораль» (1929) о том, что «не было ни такой страны, ни эпохи в мировой истории, где и когда моральные нормы отношений между полами определялись бы с точки зрения разума, т. е. рационально, за исключением, быть может, Советской России» [9, *35*]. Женщины в СССР могли обучаться в консерваториях, получая любую специальность, могли работать в государственных музыкально-театральных учреждениях самого высокого уровня.

В число отечественных пионеров женского оркестрового дирижирования входили Е. М. Славинская, Н. Н. Шумиловская, О. М. Берг, В. Б. Дударова, М. Л. Хейфец. **Евгения Славинская** (1900-1993) в 1930 году окончила дирижерский класс К.С. Сараджева в Московской консерватории, с 1929 по 1960 работала дирижером в Большом театре, став первой женщиной-дирижером в отечественной музыкальной культуре. Спектакль, которым дебютировала Е.Славинская — «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера — состоялся в Большом театре в мае 1929 года. Появление за дирижерским пультом молодой женщины было настолько непривычным, что, как вспоминала сама Славинская, «оркестранты встретили ее ледяным молчанием, не приветствуя <…> перед началом спектакля, как это принято» [7, *55*]. Следует, правда, отдать должное объективности музыкантов, которые быстро «распознали» талант дирижера и уже перед вторым актом аплодировали ей стоя. Славинскую ценили и певцы-солисты, и коллеги-дирижеры, в частности,

А.Мелик-Пашаев отмечал, что Е.Славинская в работе проявляет «отличное знание вокала, художественную эрудицию, вкус и такт» [7, 56].

Уникальна карьера **Ольги Берг** (1907–1991) — балерины, пианистки, оперно-симфонического дирижера. В каждой профессии артистка проявила себя как талантливый и высококвалифицированный специалист. Как балерина О. Берг танцевала на сцене Мариинского театра. По окончании в 1948 году Ленинградской консерватории по классу дирижирования И.Шермана, О.Берг стала работать дирижером Малого оперного театра, дирижируя в основном балетными спектаклями.

Творческая биография пианистки, дирижера и педагога **Маргариты Хейфец** (1921–1999) впечатляет экстраординарностью. Она буквально ворвалась в академическое музыкальное исполнительство как музыкант-вундеркинд. В шесть с половиной лет М. Хейфец публично аккомпанировала отцу-виолончелисту, в девять с половиной лет впервые выступила как симфонический дирижер, в тринадцать стала дирижером Ленинградской филармонии, выступала с Заслуженным коллективом республики, оркестрами государственных филармоний различных городов СССР. Во «взрослой жизни» музыкант окончила ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова по классу фортепиано П. Серебрякова (1951) и по классу дирижирования И. Мусина (1956), работала в консерватории на кафедрах оперной подготовки и музыкального театра, выступала как дирижер, как пианистка-солистка, как концертмейстер в филармонических концертах страны. Особый интерес публики вызывали концерты, в которых М. Хейфец выступала и как дирижер, и как пианистка, например, в концерте из произведений П. Чайковского в первом отделении дирижировала Шестой симфонией, во втором исполняла партию фортепиано соло в Первом фортепианном концерте.

Имя **Вероники Дударовой** (1916–2009) известно любителям музыки всего мира. Ее творчество составляет целую эпоху в отечественном музыкально-исполнительском искусстве. «Не будет преувеличением

утверждение о том, что В. Б. Дударова воспитала несколько поколений музыкально образованных россиян» [2, *89*]. В. Дударова возглавляла Московский симфонический оркестр почти тридцать лет, затем руководила созданным ею Симфоническим оркестром России, побывала с успешными гастролями в городах СССР, РФ, в странах Европы, Азии, Америки. Дирижер организовала и провела ряд фестивалей классической музыки, осуществила большое количество аудиозаписей, выступала в прессе с критическими статьями, поддерживала молодых музыкантов (исполнителей, композиторов). Беспрецедентна по размаху и качеству деятельность дирижера по пропаганде музыки современных отечественных композиторов. Авторы стремились к сотрудничеству с дирижером, ибо понимали: «чем точнее и личностно ярче исполнительская трактовка отражает композиторский замысел, тем более убедительным и эстетически ценным представляется слушателям результат» [3, *101*].

Свидетельством изменений, происходящих в современном общественном сознании, в культуре и искусстве, становится использование феминитивов. В русском языке наряду с такими феминитивами, как «авторка», «поэтка», «режиссерка», «композиторка», появилась и «дирижерка». Пока отношение к феминитивам в отечественном обществе скорее негативное, ибо они слишком непривычны, ломают лингвистические стереотипы, воспринимаются как маркеры непопулярного в России либерального движения. С другой стороны, социологи, культурологи, филологи утверждают, что использование неологизмов-феминитивов, обусловленное «активизацией феминистского движения в России и мире и стремительными социальными изменениями», будет расти [1, *37*].

Во второй половине XX — начале XXI века проблему снятия гендерных противоречий в области оперно-симфонического дирижирования пытаются решать фонды и организации, учреждающие для поддержки перспективных женщин-дирижеров специальные конкурсы, программы, стипендии. Хотя в XXI

веке женщины стали возглавлять оперные и симфонические оркестры во всем мире, их по-прежнему ничтожно мало: в США около 9%, в Европе — около 6%. Словосочетание «первая в мире женщина-дирижер» и в XXI веке не исчезло из обихода. В списках женщин, первыми выступивших на престижных концертных площадках или возглавивших крупные оперно-симфонические коллективы, десятки имен, в числе наиболее известных:

- Марин Олсоп, симфонические оркестры Балтимора (2007), Сан-Паулу (2012), Last Night of the Proms, (2013), оркестр Венского радио (2019);
- Карина Канеллакис, Радио-Филармонический оркестр Голландии (RFO, 2019);
- Лидия Янковская, Чикагский оперный театр (2018);
- Оксана Лынив, Оперный театр в Граце (2017), Байройтский фестиваль (2021).

Таким образом, вместе с социокультурными изменениями, происходящими в современном обществе, устраняются профессиональные гендерные ограничения. Мировые процессы феминизма, неуклонный рост и расширение экономических, социальных, личностно-духовных возможностей женщин отразились и на их гендерно-профессиональной идентификации. Артистическая карьера симфонического дирижера, оставаясь по-прежнему «мужской» стезей, стала в XXI веке достаточно прочно и успешно складываться у женщин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аладышкина Л.В. Феминитивы со значением профессий в лексических минимумах и учебных пособиях по РКИ как отражение современной русской картины мира // Вопросы теории и практики преподавания русского языка как иностранного. Материалы международной

научно-практической конференции, посвященной 55-летию кафедры РКИ. Под общей редакцией С.А. Вишнякова. 2020. С. 32-39.

2. Батагова Т.Э. Исполнительское искусство дирижёра В. Дударовой в отечественной культуре 2-й половины XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 4. (72). С. 86-91.

3. Батагова Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник МГУКИ. 2018. № 3 (83), май – июнь. С. 97–105.

4. Берн, Ш. Гендерная психология: законы мужского и женского поведения. – Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2007. – 318 с. // https://pedlib.ru/Books/5/0294/5_0294-118.shtml#book_page_top (дата обращения: 15.02.2022).

5. Ганчикова А. Юрий Темирканов: «Дирижер-женщина — это противоестественно…» // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/yuri-temirkanov-2012/ (дата обращения: 02.02.2022).

6. Жапарова А.К. Гендерные идолы и реальность в исторической традиции // Омский научный вестник. 2007. № 6 (62). С. 190-194.

7. Кандинская Т.В. О педагоге, дирижере и концертмейстере Евгении Михайловне Славинской // Гнесинские педагогические школы: история и современность. Сб. ст. по мат-м Межд. Науч.-практ. конференции. Москва, 2018. С. 54-59.

8. Канетти Э. Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997. – 528 с.

9. Рассел, Б. Брак и мораль / Бертран Рассел; [Пер. Ю.В. Дубровина]. — М.: Издательство «Крафт+», 2004. — 272 с.

10. Рацер Е.Я. Дирижирование // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гонд – Корсов. – М.: Сов. энциклопедия, Сов. Композитор, – 1974. – 958 стб. Стб. 251-255.

11. Ярви Н. Темное дело // Маркарян Н.А. Портреты современных дирижеров. – М.: Аграф, 2003. – С. 64-74.

***

© 2022. Tatiana E. Batagova
Moscow, Russia

GENDER ASPECTS OF MUSICAL PERFORMANCE: CONDUCTOR, FEMALE CONDUCTOR, WOMAN CONDUCTOR

***Abstract*:** The article is devoted to the history of opera and symphonic conducting, considered through the prism of correlation of professionalism and gender. The facts of women's mastering the conductor's profession in the second half of XIX - the first half of XX centuries (J. Aman-Weinlich, C. Gonzaga, E. Leginska, F. Petrides, A. Brico, F. Belinfante, V. Kapralova) are presented, which are considered as the evidence of gradual sociocultural changes, caused by the feminism processes in USA and Western Europe. The study highlights the activities of the first domestic female conductors (E. Slavinskaya, O. Berg, V. Dudarova, M. Heifetz), possible due to the drastic political, economic and cultural reforms in the USSR. The author identifies the problem of "female conducting" connected with socio-political, psychological, and socio-cultural patriarchal traditions as a manifestation of gender asymmetry in the sphere of academic conducting.

***Keywords*:** female conductor, history of conducting performance, gender.

Information about the author: Doctor in Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Musicology of A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), "Maimonides Academy" Institution.
ORCID ID: 0000-0002-3960-3808
E-mail: batagon@mail.ru

Received: 21.04.2022
Approved after reviewing: 15.12.2022
Date of publication: 26.12.2022

For citation: Batagova T. E. Gender Aspects of Musical Performance: Conductor, Female Conductor, Woman Conductor // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 9–22. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-9-22

REFERENCES

1. Aladyshkina L.V. Feminitivy so znacheniem professij v leksicheskih minimumah i uchebnyh posobijah po RKI kak otrazhenie sovremennoj russkoj kartiny mira // Voprosy teorii i praktiki prepodavanija russkogo jazyka kak inostrannogo. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj 55-letiju kafedry RKI. Pod obshhej redakciej S.A. Vishnjakova. 2020. S. 32-39.

2. Batagova T.Je. Ispolnitel'skoe iskusstvo dirizhjora V. Dudarovoj v otechestvennoj kul'ture 2-j poloviny XX veka // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2016. № 4. (72). S. 86-91

3. Batagova T.Je. O nekotoryh jesteticheskih aspektah ispolnenija otechestvennoj vokal'noj muzyki Avangarda-II // Vestnik MGUKI. 2018. № 3 (83), maj – ijun'. S. 97–105.

4. Bern, Sh. Gendernaja psihologija: zakony muzhskogo i zhenskogo povedenija. – Sankt-Peterburg: Prajm-Evroznak, 2007. – 318 s. // https://pedlib.ru/Books/5/0294/5_0294-118.shtml#book_page_top (data obrashhenija: 15.02.2022).

5. Ganchikova A. Jurij Temirkanov: «Dirizher-zhenshhina — jeto protivoestestvenno…» // https://www.classicalmusicnews.ru/interview/yuri-temirkanov-2012/ (data obrashhenija: 02.02.2022).

6. Zhaparova A.K. Gendernye idoly i real'nost' v istoricheskoj tradicii // Omskij nauchnyj vestnik. 2007. № 6 (62). S. 190-194.

7. Kandinskaja T.V. O pedagoge, dirizhere i koncertmejstere Evgenii Mihajlovne Slavinskoj // Gnesinskie pedagogicheskie shkoly: istorija i

sovremennost'. Sb. st. po mat-m Mezhd. Nauch.-prakt. konferencii. Moskva, 2018. S. 54-59.

8. Kanetti Je. Massa i vlast'. M.: Ad Marginem, 1997. – 528 s.

9. Rassel, B. Brak i moral' / Bertran Rassel; [Per. Ju.V. Dubrovina]. — M.: Izdatel'stvo «Kraft+», 2004. — 272 s.

10. Racer E.Ja. Dirizhirovanie // Muzykal'naja jenciklopedija / Gl. red. Ju. V. Keldysh. T. 2: Gond – Korsov. – M.: Sov. jenciklopedija, Sov. Kompozitor, – 1974. – 958 stb. Stb. 251-255.

11. Jarvi N. Temnoe delo // Markarjan N.A. Portrety sovremennyh dirizherov. – M.: Agraf, 2003. – S. 64-74.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-23-33
УДК 782/785
ББК 85.3
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Т. П. Заборских
г. Москва, Россия

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

Аннотация: В статье обосновывается взгляд на фольклор, согласно которому народные традиции содержат основополагающие ценности русской культуры. Такие ценностные ориентиры, как любовь, добро и красота находят повсеместно отклик в народных преданиях, сказках, былинах, эпосе и музыке. Согласно именно этим ценностям строится повествование фольклорного предания отечественной культуры и фольклорного сознания. Первоначально существовавшие в крестьянском быту с помощью современных средств массовой информации фольклор становится ориентиром нравственного порядка для всех слоев населения. Современные исследования фольклорного сознания строятся на том, что отмечают важные ценностные доминанты. В зависимости от того, что стоит на первом месте, – истина, добро, красота или любовь, – меняется характер повествования фольклорного произведения.

Ключевые слова: фольклор, песня, былина, народная музыка, фольклорное сознание.

Информация об авторе: Заборских Тамара Петровна – кандидат философских наук, доцент «Российской академии музыки имени Гнесиных»
ORCID ID: 0000-0003-1501-0060
E-mail: Tp-62@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.04.2022
Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Заборских Т. П. Фольклорные традиции: аксиологические основания // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 23–33. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-23-33

Центральным вопросом на протяжении всей истории человечества был: что на самом деле желательно и/или хорошо? Ответом гедониста, вероятно, было бы «удовольствие»; прагматик – «решение проблемы»; а последователи Иммануила Канта – что-то вроде «доброй воли». Но что считается или считалось желательным и «хорошим» в фольклорных исследованиях? И является ли плодотворным или даже возможным рассмотрение такого вопроса (вопросов) помимо простого качества самого исследования? Кроме того, будут ли выгоды от более всеобъемлющего подхода и понимания ценностей и теории ценностей в фольклорных образованиях? Рассматривая исследования фольклора как одну широкую область, ясно, что развитие за последние десятилетия привело к постоянно растущим методологическим, эпистемологическим и онтологическим вариациям, а также обширное разнообразие как в обосновании, так и в типах изучаемых эмпирических явлений [9, *18*]. Также хорошо известно, что существующая база знаний была совместно разработана благодаря выводам ученых, консультантов и практиков. Эти влияния, взятые вместе, создали плюралистическую и сильную область, в которой различные научные подходы включены в основную массу знаний и представлены в различных публикациях, что, возможно, иллюстрирует

динамичность и растущую зрелость этой области. Несмотря на это, во многих отношениях поразительный прогресс, аксиология, теория ценностей и роль ценностей в исследованиях фольклора редко рассматриваются в явном виде, даже если ученые признали роль философии науки в целом в фольклорных исследованиях [1, *36*]. Более общее и косвенное признание ценностей, тем не менее, было заметно благодаря публикациям, посвященном этике в исследовании фольклора. Тем не менее, из-за отсутствия четкого акцента на вопросах, связанных с ценностью, следуя современному общественному развитию, в котором как политики, так и организации все больше заботятся о ценностях для воспитания этичной и устойчивой ответственной рабочей силы, можно подвести итоги нынешнего подхода к ценностям и аксиологии в области фольклорных исследований.

Фольклор опосредуется целым рядом социальных ценностей, таких как долг, вера, ответственность, счастье и скорбь, верность, честь, любовь. Они распределены по социальным институтам и неограниченным сетям и часто отчетливо концентрируются в определенных институтах или секторах общества, таких как субкультуры [5]. Природа бытия в современных обществах, по сравнению с традиционными обществами, заключается в свободной ассоциации и множественной принадлежности; другими словами, человек находится на пересечении нескольких форм жизни. Это означает, что жители современных обществ, поскольку они хорошо интегрированы и не остались или не замкнулись в закрытых культурах, склонны быть плюралистами ценностей. Таким образом, свобода и принадлежность могут сосуществовать [4].

С точки зрения фольклора участие является в высшей степени эмпирическим и коммуникативным. Она также проникнута фольклорной мудростью и многими повседневными предположениями о том, как работает социальный мир. Это заложено в традициях различных культур и сохранилось благодаря наличию информации с социальной полезностью для выживания.

Это не следует путать с научными данными об обществах, которые жизненно важны для управления правительствами и различными организациями. В то время как народная мудрость не может быть источником социальных научных теорий (аналогия здесь будет с дикой флорой, которая часто оказывалась жизненно важным источником новых лекарств), она не выходит за рамки критики научного гуманизма. Однако, несмотря на существование социальных наук около 150 лет и огромное количество накопленных данных о том, как ведут себя и меняются популяции с течением времени, одна из ее великих целей – улучшение условий жизни общества – оказалась в значительной степени бесплодной [3]. Общества сложны, и человеческая деятельность вносит элемент индетерминизма, что означает, что, хотя внешняя среда неизмеримо изменилась, картина морального развития человека менее ясна.

Фольклор, в современном использовании, академическая дисциплина, предмет которой (также называемый фольклором) включает в себя сумму традиционно полученной и устно или имитационно передаваемой литературы, материальной культуры и обычаев субкультур в преимущественно грамотных и технологически развитых обществах; сопоставимое исследование среди полностью или главным образом неграмотных обществ относится к дисциплинам этнологии и антропологии. В популярном использовании термин фольклор иногда ограничивается традицией устной литературы [7].

Изучение фольклора началось в начале XIX века. Первые фольклористы сосредоточились исключительно на сельских крестьянах, предпочтительно необразованных, и нескольких других группах, относительно нетронутых современными способами (например, цыгане). Их целью было проследить сохранившиеся архаичные обычаи и верования до их отдаленных истоков, чтобы проследить ментальную историю человечества. Самая известная работа о фольклоре – «Золотая ветвь» Джеймса Фрейзера (1890).

В ходе этих усилий были собраны большие коллекции материалов. Ученые по всей Европе начали записывать и публиковать устную литературу

многих жанров: сказки и другие виды народных сказок, баллады и другие песни, устные эпосы, народные пьесы, загадки, пословицы и т. д. Аналогичная работа была проведена для музыки, танца и традиционных искусств и ремесел; было создано много архивов и музеев. Часто основной импульс был националистическим; поскольку фольклор группы укреплял ее чувство этнической идентичности, он занимал видное место во многих битвах за политическую независимость и национальное единство [8, *14*].

По мере развития науки о фольклоре важным шагом вперед стала классификация материала для сравнительного анализа. Стандарты идентификации были разработаны, в частности, для баллад и для сюжетов и составляющих мотивов народных сказок и мифов. Был разработан «историко-географический» метод исследования, в котором каждому известен вариант той или иной сказки, баллады, загадки, или другой предмет был классифицирован по месту и дате сбора с целью изучения закономерностей распространения и реконструкции «оригинальных» форм. Этот метод, более статистический и менее спекулятивный, чем метод антропологических фольклористов, доминировал в этой области на протяжении всей первой половины XX века [10].

Фольклорные исследования пришли к выводу о том, что доминантами традиционной культуры стали такие понятия и ценности, как соборность и софийность. Под соборностью нужно понимать такое положение дел, при котором каждый сопричастен общему делу на основе сопереживания, когда каждый участник общественной жизни не зависимо от своего социального статуса, возраста, пола. В русском фольклорном сознании соборность являет собой фундаментальное требование единства как процесса и действия, которые обуславливают значительные усилия в духовном плане. Соборность предполагает определенное собирание, которое означает отыскивать, соединять и приобщать одно к одному. Это совокупность однородных предметов которые находятся в определенном отношении к целому. В этой связи надо отметить тот

факт, что соборность можно признать основополагающей ценностью русского фольклорного сознания, которое имплицитно существует в национальном восприятии окружающего мира, и присутствует в качестве внутреннего принципа русской культуры. В свою очередь софийность представляет собой ценностный принцип, который является сложным переплетением таких ценностных сущностей, как любовь, добро и красота. Именно эти сущности переплетены между собой и формируют такую черту фольклорного сознания, как мудрость. Если принять за доминанту красоту как основополагающий принцип, то становится очевидным, что она соотносится с созерцательным мировоззрением, которое является присущим носителям русского языка и русской культуры. Добро в свою очередь в духовном отношении означает благо, честность полезность, которые требуют от человека статуса гражданина и семьянина. В фольклоре заключена мысль о том, что доброму человеку легче жить и принимать уроки судьбы. Добро по смыслу сочетается с такой ценностью, как любовь, потому что любовь к другому человеку раскрывается перед нами как евангельский принцип любви к ближнему. Любовь как аксиологическая сущность также сочетается по смыслу с истиной [4].

С точки зрения «контекстуального» и «исполнительского» анализа в конце XX века конкретная история, песня, драма или обычай представляют собой нечто большее, чем просто случай, который нужно записать и сравнить с другими в той же категории. Скорее, каждое явление рассматривается как событие, возникающее в результате взаимодействия индивида и его социальной группы, которое выполняет некоторую функцию и удовлетворяет некоторую потребность как исполнителя, так и аудитории. С этой функционалистской, социологической точки зрения, такое событие может быть понято только в его общем контексте; биография и личность исполнителя, его роль в сообщество, его репертуар и артистизм, роль аудитории и повод, по которому происходит представление, – все это способствует его фольклорному значению. Народная музыка — это тип традиционной и обычно сельской музыки, которая

первоначально передавалась через семьи и другие небольшие социальные группы [12]. Как правило, народная музыка, как и народная литература, живет в устной традиции; она изучается через слух, а не чтение. Она функциональна в том смысле, что связана с другими видами деятельности, и имеет преимущественно сельское происхождение. Полезность понятия варьируется от культуры к культуре, но наиболее удобно оно как обозначение типа музыки.

Термин народная музыка и его эквиваленты в других языках обозначают множество различных видов музыки; значение термина варьируется в зависимости от части мира, социального класса и периода истории. При определении того, является ли песня или музыкальное произведение народной музыкой, большинство исполнителей, участников и энтузиастов, вероятно, согласятся с определенными критериями, вытекающими из моделей передачи, социальной функции, происхождения и исполнения.

Центральные традиции народной музыки передаются устно или на слух, то есть они изучаются через слух, а не чтение слов или музыки, обычно в неформальных, небольших социальных сетях родственников или друзей, а не в таких учреждениях, как школа или церковь. Субъектом развития фольклорной музыки является человек, простолюдин или исследователь, которые являются носителями определенных ценностей. Открытость и простота восприятия развивают такую ценность как честность в исполнении фольклорного музыкального произведения. В XX веке передача через записи и средства массовой информации начала заменять большую часть обучения лицом к лицу. В сравнении с художественной музыкой, которая приносит эстетическое наслаждение, и популярной музыкой народная музыка, которая (часто наряду с социальными танцами) функционирует как развлечение, чаще ассоциируется с другими видами деятельности, такими как календарные или жизненные ритуалы, работа, игры, инкультурация и народная религия; народная музыка также более склонна к участию, чем к представлению [11, *128*].

Эта концепция применима к культурам, в которых также существует городская, технически более сложная музыкальная традиция, поддерживаемая и для меньшей социальной, экономической и интеллектуальной элиты в городах, дворах или урбанизированных культурах. Как правило, «фольклорная музыка» относится к музыке, которую понимают широкие слои населения, особенно низшие социально-экономические классы, и с которой они идентифицируют себя [6]. В этом отношении это сельский аналог городской популярной музыки, хотя эта музыка зависит главным образом от средств массовой информации, что способствует передаче ценностей от человека к человеку. Популяризация фольклорной музыки служит делу распространения ценностей истины, любви, добра и красоты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М.: Индрик, 2005. 167 с.

2. Березович Е. Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. М.: Индрик, 2007. 203 с.

3. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX-XX1 вв.). Челябинск: Энциклопедия, 2009. 29 с.

4. Голованов И. А. Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 22. С. 43-47.

5. Голованов И. А. Народные заступники и цари-избавители в фольклоре Урала и Башкирии // Русская речь. 2011. № 5. С. 96-99.

6. Голованова Е. И. «Служить бы рад» // Русская речь. 2011. № 6. С. 31-37.

7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1-4. М.: Русский язык, 1989-1990.

8. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: ПетрГУ, 1995. 101 с.

9. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. 83 с.

10. Легенды и были / собр. В.П. Чернецов // Горное сердце края. Челябинск: Рифей, 1994. 227 с.

11. ЛЭТП – Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. 311 с.

12. Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / собр. М. Забылиным. М.: ТЕРРА, 1996. 216 с.

***

2023. Tamara P. Zaborskikh

Moscow, Russia

FOLKLORE TRADITIONS: AXIOLOGICAL FOUNDATIONS

***Abstract*:** The article substantiates the view of folklore, according to which folk traditions contain the fundamental values of Russian culture. Values such as love, goodness and beauty can be found in folk tales, fairy tales, bylinas, epics and music. It is according to these values that the narrative of folklore lore of domestic culture and folklore consciousness is based. Originally existing in peasant life with the help of modern media folklore becomes a reference point of moral order for all segments of the population. Modern studies of folklore consciousness are built on the fact that they mark important value dominants. Depending on what comes first - truth, goodness, beauty, or love - the nature of the narrative of a folklore work changes.

***Keywords*:** folklore, song, epic, folk music, folklore consciousness.

Information about the author: Tamara Petrovna Zaborskikh – PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor of Gnessin Russian Academy of Music.

ORCID ID: 0000-0003-1501-0060
E-mail: Tp-62@mail.ru
Received: 20.04.2022
Approved after reviewing: 15.12.2022
Date of publication: 26.12.2022
For citation: Zaborskikh T. P. Folklore Traditions: Axiological Foundations // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Issue 1. P. 23–33. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-23-33

REFERENCES:

1. Bartmin'skij E. Jazykovoj obraz mira: ocherki po jetnolingvistike. M.: Indrik, 2005. 167 s.
2. Berezovich E. L. Jazyk i tradicionnaja kul'tura: Jetnolingvisticheskie issledovanija. M.: Indrik, 2007. 203 s.
3. Golovanov I. A. Konstanty fol'klornogo soznanija v ustnoj narodnoj proze Urala (HH-HH1 vv.). Cheljabinsk: Jenciklopedija, 2009. 29 s.
4. Golovanov I. A. Fol'klornoe soznanie kak osobyj tip hudozhestvennogo osvoenija dejstvitel'nosti // Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. № 22. S. 43-47.
5. Golovanov I. A. Narodnye zastupniki i cari-izbaviteli v fol'klore Urala i Bashkirii // Russkaja rech'. 2011. № 5. S. 96-99.
6. Golovanova E. I. «Sluzhit' by rad» // Russkaja rech'. 2011. № 6. S. 31-37.
7. Dal' V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: v 4 t. T. 1-4. M.: Russkij jazyk, 1989-1990.
8. Esaulov I.A. Kategorija sobornosti v russkoj literature. Petrozavodsk: PetrGU, 1995. 101 s.
9. Kolesov V.V. Russkaja mental'nost' v jazyke i tekste. SPb.: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2007. 83 s.

10. Legendy i byli / sobr. V.P. Chernecov // Gornoe serdce kraja. Cheljabinsk: Rifej, 1994. 227 s.

11. LJeTP – Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij / gl. red. i sost. A.N. Nikoljukin. M.: Intelvak, 2003. 311 s.

12. Russkij narod: ego obychai, obrjady, predanija, sueverija i pojezija / sobr. M. Zabylinym. M.: TERRA, 1996. 216 s.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-34-51
УДК 781.7
ББК 85.3
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Т. В. Карташова, В. Ю. Антипова
г. Саратов, Россия

ПАРНЫЕ МЕМБРАНОФОНЫ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ: РАЗНОВИДНОСТИ, ФУНКЦИОНАЛ, СЕМАНТИКА

Аннотация: Статья посвящена компаративной характеристике парных мембранофонов в музыкальных традициях Южной и Юго-Восточной Азии. Особое внимание уделяется репрезентации бинарной оппозиции «мужское-женское», прослеживающейся в искусстве двух макрорегионов. В рамках статьи характеристику получают индийские барабаны табла и нагара, рассматриваются их генезис и этимология названий, упоминания данных инструментов в древней трактатной традиции. В качестве важнейших мембранофонов юговосточноазиатского региона представлены камбоджийский скор тхом, таиландский клонг хэк, вьетнамский тронг нья, индонезийский кенданг. На примере парных барабанов выявляются межкультурные связи в музыкальном инструментарии двух регионов-цивилизаций.

Ключевые слова: Индия, Индонезия, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, парные барабаны, мембранофон, табла, клонг тхат, клонг хэк, скор тхом.

Информация об авторах: Карташова Татьяна Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова; Антипова Виктория Юрьевна – преподаватель теоретических дисциплин, Melodica Music and Dance Institute, Дубай (ОАЭ).
ORCID ID: 0000-0002-1239-3396
E-mail: arun-rani@yandex.ru

Дата поступления статьи: 20.04.2022
Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Карташова Т. В., Антипова В. Ю. Парные мембранофоны южной и Юго-восточной Азии: разновидности, функционал, семантика // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 34–51. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-34-51

Палитра музыкальных инструментов мира так же широка и разнообразна, как и само звуковое пространство нашей планеты. Изучение инструментария, принадлежащего различным этносам, позволяет увидеть и проследить межкультурные связи, выявить общие координаты в системах искусств. Особого внимания при этом заслуживают мембранофоны, инструменты данного типа получили широкое распространение во всех уголках земного шара. В представленной статье предпринята попытка осветить парные барабаны, использующиеся в традициях музицирования Южной и Юго-Восточной Азии, а также выявить связи регионов через ассоциирующиеся с ними религиозно-философские концепты.

На территории южноазиатского субконтинента издревле культивировалось огромное количество всевозможных видов мембранофонов, которые в соответствии с традиционной индийской классификацией входят в группу *аванаддха вадья* («инструменты с покрытием»). Запечатлённые на

древних барельефах индуистских храмовых комплексов Амаравати (II в. до н. э.), Гандхары (I–III вв. н. э.), Матхуры (I в. н. э.), Нагарджунаконды (II–III в. н. э.), на фресках Аджанты (V–VI вв.), вплетённые в декорум буддийских ступ в Бхархуте (II–I вв. до н. э.) и Санчи (I в. до н. э.), а также зафиксированные в различных средневековых иконографических источниках и трактатах барабаны являются одними из древнейших автохтонных инструментов этого региона, населённого многочисленными народностями со своими уникальными этнотрадициями. Уже в ведийских текстах содержатся описания первичных форм ударных «*бхуми дундубхи* – “ямы для топанья”, покрытой шкурой животного, хвост которого использовался как “ударная палочка”» [2, *153*]. Предположительно, такой «барабан» являлся древнейшим прародителем мембранофонов региона. В известном трактате о театре «Натьяшастра» (II в. до н.э. – III в. н.э.) описана группа глиняных двухмембранных барабанов в форме бочонка *мриданг* (вертикальные, горизонтальные и подмышечные). Данное обстоятельство свидетельствует о том, идея цельного двухмембранного барабана зародилась в недрах южноазиатской культуры и считается одной из ее сущностных черт. Также необходимо отметить, что с VII века территория северной части Индостана подверглась массированным набегам со стороны мусульманских правителей соседнего среднеазиатского региона. Начавшийся широкомасштабный процесс взаимодействия местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций растянулся более чем на пять столетий, что вылилось в переориентировании моделей звукового мышления, в появлении синтезированных жанров и модифицированных видов инструментария.

Главная отличительная особенность южноазиатских перкуссионных состоит в их тембровом богатстве и насыщенности, в звуковысотной и звукокрасочной определённости звучания. Это связано со специфическим устройством мембраны барабанов, участвующих, в первую очередь, в классическом музицировании в Индии, Пакистане, Бангладеш и Непале.

Широкое распространение в южноазиатском регионе получили горизонтальные двухмембранные перкуссионные (цилиндрической или бочкообразной формы), насчитывающие сотни всевозможных разновидностей и участвующие в ансамблях традиционной региональной музыки различных штатов Северной и Южной Индии. Однако есть такой удивительный феномен, у которого практически нет широких аналогов в регионе. Речь идёт о североиндийском *табла* – единственном представителе парного одномембранного барабана, получившем невероятную популярность далеко за пределами южноазиатского субконтинента.

Предшественниками инструмента могут являться, с одной стороны, собственно индийские двухмембранные цельные барабаны, вместе с тем, «сам тип инструмента, так же, как и этимология его названия указывают на аналогичность барабанам арабо-иранского региона. Об этом же свидетельствует и широкое применение парных барабанов данного типа в индомусульманских традициях» [1, *176*].

Сама проблема генезиса парных мембранофонов до сих пор не решена в южноазиатском музыкознании. Индийские исследователи считают, что этот тип барабанов был известен с незапамятных времён и описан в старинных эпических текстах: некоторые древние разновидности известны как «*бхери* и *дундубхи*, они всегда были в почёте и относились к разряду военных инструментов, служивших для выполнения сигнальных функций. К этим боевым барабанам относились с большим уважением, поскольку их захват расценивался как поражение армии» [7, *425*].

Среди прямых аналогов парных мембранофонов – *нагара* (*наккара*) типа литавр, распространённый в традиционной музыке (*лок-сангит*) Северной Индии. Очертаниями *нагара* напоминают сосуд и чаще всего употребляются в паре: «большая литавра, символически называемая “мужская”, и меньшая – “женская”» [2, *156*]. Согласно различным преданиям, *наккара* входил в состав *наубат* (королевских придворных ансамблей, состоявших из духовых и

перкуссионных) и считался одним из символов власти императоров Могольской династии. Сохранились сведения, что двор великого Акбара (XVI в.) украшало двадцать пар таких барабанов.

Этимология слова «нагара» напрямую указывает на аналоги этого инструмента в арабо-иранском мире. В Турции известен маленький парный барабан *накаре* (от арабского «naqr» – «бить»). Он состоит из двух глиняных мисок для вина с натянутой на них животной кожей (телячьей или овечьей) и подобен маленькому барабану, который называют *кудюм*. Каждый из двух маленьких барабанов воспроизводит собственный самостоятельный звук: один – низкий, другой – высокий. Во время концерта на нём играют сидя на корточках на земле, тогда как на марше для удобства передвижения его привязывали к талии; сегодня держат напротив груди. Ударяют по мембране при помощи двух палочек из кизилового дерева – *захме*. Используется *накаре* для варьирования мелодии и заполнения пауз между долями основного ритма. Исполнителей на этом инструменте называют *накарезен*. Инструмент подобного типа до сих пор широко распространён среди узбеков и называется *нагора* (боевой барабан).

Индийский *нагара* имеет множество разновидностей, которые различаются по размерам, внешнему виду. Они изготавливаются из глины, металла и дерева. Играют на этих барабанах с помощью деревянных или каучуковых палочек. Диаметр *нагара* колеблется от 60 до 90 см, а в некоторых частях Северной Индии может достигать полутора метров. По традиции двойные барабаны стоят на полу, в редких случаях подвешиваются на шее или поясе исполнителя. *Нагара* больших размеров могут транспортироваться на повозках, иногда их привязывают к спине слона при уличных шествиях. Маленькие инструменты традиционно сопровождают *шехнай* (индийский гобой), а также принимают участие в различных празднествах, обрядах, храмовых церемониях, аккомпанировать танцам. На *нагара* средних размеров можно исполнять более сложные метроритмические вариации, хотя в

тембральном и звуковысотном отношении у них мало разнообразия. Эти инструменты выступают в ансамблях храмовой и придворной музыки.

Как отмечалось ранее, совершенно уникальным примером парного одномембранного барабана является знаменитый *табла*, плотно укрепившийся в практике музицирования традиции Хиндустани и получивший в настоящее время беспрецедентную популярность по всему миру. Не будет преувеличением сказать, что в XXI веке инструмент стал поистине символом южноазиатской музыкальной культуры. Он неотъемлемая часть аккомпанирующего ансамбля музыки североиндийского региона, включая все её пласты. Основополагающая роль заключается в том, что *табла* презентирует и разрабатывает *тала* (линию метроритмического развёртывания музыкальной ткани).

Этимология названия (слово «табл» означает в арабских культурах «ударные») и конструкция инструмента позволяют свидетельствовать о его индомусульманском генезисе. По поводу происхождения инструмента до сих пор не существует единого мнения среди исследователей. Согласно одной версии, его появление в музыке Хиндустани связано с именем легендарного музыканта Амира Хусро, который внёс огромный вклад в индомусульманский культурный синтез и в развитие североиндийской классической музыки. Амир Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи; легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро так же спорно: он был то ли перс, то ли турок, то ли индиец. Однако его собственное утверждение, что Индия – это «моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над “и”» [4, *48*]. Его отец, Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Его духовным отцом считался Хазрат Низамуддин Аулиа – святой суфий из Дели.

Амиру Хусро приписывается изобретение *ситара*, введение *табла*, создание некоторых вокальных жанров, *раг* и *тала*.

Однако нынешние *таблия* придерживаются другого мнения, считая, что инструмент родственен цельнокорпусным двухмембранным барабанам в форме бочонка (южноиндийский *мриданг* и его аналог в традиции Хиндустани – *пакхавадж*), имеющим автохтонное происхождение, вследствие чего он осознаётся носителями традиции как единый инструмент с двумя мембранами.

На основании третьей исторически подтверждённой теории, зафиксированной в разных документальных сведениях, сложилась легенда. При императоре Акбаре, славившемся при своём дворе лучшими исполнителями, художниками, танцовщицами, на службе у него состояли музыканты и соперничали между собой в искусстве игры на *пакхавадже*. Однажды проигравший такое состязание Судхар Хан в порыве гнева ударил свой инструмент о землю, расколов его на две части. Так и возникло два барабана – *табла* и *дагга*.

Согласно иной версии, возмущённый своим зависимым от солиста положением аккомпаниатор в отчаянии разбил свой барабан, из которого потом получился новый парный инструмент.

В плане конструкции *табла* представляет собой два барабана: «левый называется *баян* или *дагга*, а правый – *дайна* или *табла*» [6, *86*]. *Баян* сделан из металла: это может быть алюминий, медь или другие ценные сплавы и он полый внутри; правый же барабан – *дайна* – выполнен из цельного куска дерева и потому обычно тяжелее *баяна*, несмотря на меньший размер. Мембраны каждого из барабанов делятся на три «сектора»: чёрный круг по центру называют *съяхи*, средняя часть поверхности – *майдан* (также *сур*) и наконец, крайняя зона именуется *кинар*. При ударе по каждой отдельно взятой области мембраны исполнитель получает разнообразные звуки, явно отличающиеся друг от друга. Любопытный факт: уже в упомянутом ранее трактате «Натьяшастра» дана информация «про речной песок определённого качества,

входящем в состав пасты для покрытия мембраны» [2, *159*]. Много ещё загадок таит в себе Индия…

Табла является мелодическим ударным инструментом и настраивается при помощи специального металлического молоточка. Им ударяют по кожаному ободу вокруг мембраны, а также по деревянным деталям цилиндрической формы (*гитхи*), которые вставлены между кожаных ремней. На этом парном барабане играют сидя на полу и скрестив под собой ноги. Для меньшего скольжения рук при игре музыканты используют тальк. Традиционной одеждой, в которой выступают индийские исполнители на *табла*, является мусульманский *сальвар камиз* – шаровары и длинная блуза-туника.

Табла – это не только уникальный, но и один из утончённых в звуковом отношении мембранофонов в Индии, который не имеет аналогов в других музыкальных культурах мира. По мнению исследователей, «особая конструкция инструмента в совокупности со сложной системой настройки позволяют варьировать его звучание в широких тембровых и экспрессивных пределах, что даёт возможность табла соревноваться качеством звучания со струнными, духовыми инструментами и даже голосом» [1, *193*].

В настоящее время известны шесть исполнительских школ (*гхаран*) *табла*: Делийская, Лакхнауская, Фаррухабадская, Бенаресская, Аджрарская и Пенджабская. У каждой *гхараны* существует собственная техника и приемы игры, которые отличаются положением (постановкой) рук, техникой удара и даже позой, в которой сидят во время игры. Используемые инструменты так же могут быть разного размера и типа. Такие особенности в конечном итоге создают существенные различия в отношении звука, стиля и техники. В настоящее время в связи с усилением роли средств массовой информации, звукозаписывающей промышленности и компьютерных технологий эти локальные традиции существуют уже не изолированно, ограничиваясь конкретными семейными кланами. Стилистические различия стали менее

заметными и порой трудно узнаваемыми, так как многие исполнители исполняют репертуары разных *гхаран* и подражают стилю игры других мастеров *таблия*. Несмотря на это, для них «все еще необходимо иметь возможность отождествлять себя с отдельной традицией, так как для начинающих артистов, не связанных с *гхараной*, по-прежнему трудно продолжать профессиональную карьеру».

С середины прошлого века *табла* все больше утверждается на концертной сцене в качестве сольного инструмента. Особенно это актуально в XXI веке, когда программы могут состоять из выступления одного *таблия*, что становится одной из излюбленных форм концертного исполнительства на всём южноазиатском субконтиненте. Трактовка *табла* не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и как солирующего инструмента, приводит к формированию нового универсального концертного стиля. Подобные процессы особенно ярко репрезентируются в исполнительском творчестве современных мастеров, среди которых немало звёзд первой величины, таких как *пандит* Кишен Махарадж (1923–2008), *устад* Шафаат Ахмед Хан (1944–2005), *пандит* Ананда Гопал Бандопадхяй (р. 1944), *пандит* Сватан Чаудхари (р. 1945), *устад* Закир Хуссейн (р. 1951), *пандит* Кумар Бозе (р. 1953), *пандит* Аниндо Чаттерджи (1954), *пандит* Субханкар Банерджи (1966–2021), *устад* Фазал Куреши (р. 1961) и др. Их деятельность многогранна: они выступают не только как солисты-*таблия* с самостоятельными композициями (*тукра*), в составе ансамбля с индийскими классическими певцами, инструменталистами и танцовщиками *катхака*, но и участвуют в модных ныне джазовых, арт-рок и других международных проектах, демонстрируя высочайшую исполнительскую технику и вписываясь в практически любой стилевой формат. Один из ярких примеров – легендарный фьюжн-коллектив «Remember Shakti», созданный Закиром Хуссейном и Джоном Маклафлиным в конце 90-х годов прошлого века, в который вошли известные индийские музыканты-инструменталисты и певец Шанкар Махадеван.

Что касается исполнителей-солистов нашего времени, то самым ярким из них является *устад* Закир Хуссейн, представитель Пенджабской *гхараны*, сын известного маэстро *таблия* Алла Ракхи (1919–2000). Выступив с огромным количеством концертов по всему миру, своей потрясающей харизматичностью, безупречным владением инструментом и совершенством технической виртуозности он завоевал признание как самый авторитетный индийский перкуссионист. Именно Закир Хуссейн придал *табла* высокую статусность: из роли аккомпанирующего инструмента он вывел его на новый уровень и прославил не только у себя на родине, но и за рубежом. Можно с уверенностью констатировать, что вклад в мировое исполнительское искусство этого непревзойдённого мастера игры на *табла* огромен и неоспорим.

Таким образом, зародившись в глубинах индийской культуры и пройдя сложный путь трансформации, связанный с индомусульманским культурным синтезом, парные барабаны получили широкую популярность во всех видах музыкального искусства придворной традиции (*дарбари*), когда произошло размежевание инструментального исполнительства от вокального, в котором инструменты выполняли лишь второстепенную фоновую функцию. До настоящего времени в классической музыке Хиндустани *табла* остаётся единственным примером парного барабана. Именно этот инструмент, возможно некогда импортированный из арабо-иранских регионов и переформатированный под влиянием этноконтекста, стал звуковой эмблемой музыкальной культуры Северной Индии и получил столь широкое признание во всём мире.

Коллекция мембранофонов Юго-Восточной Азии также отличается богатством и разнообразием, что неудивительно, ведь данный макрорегион географически чрезвычайно широк и включает в себя культуры многочисленных этносов. На территории Юго-Восточной Азии в настоящее время располагаются такие страны, как Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Лаос, Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Бруней, Сингапур, Филиппины. В их искусстве

представлено множество музыкальных инструментов. Важно отметить, что ключевую роль в их традициях музицирования играют парные барабаны, использование которых указывает на общность и присутствие взаимовлияний в рамках данного региона. Примечательно, что и на территории континентальной Юго-Восточной Азии, и в её островной части, парные мембранофоны обладают особой семантикой, а именно: один инструмент отражает женское начало, другой – мужское.

Так, в Таиланде, в музицировании представлено несколько разновидностей парных мембранофонов, среди которых – *клонг тхат* (klawng that) – парный барабан, являющийся крупнейшим по размеру мембранофоном, использующимся в музыкальной практике таиландцев. Играют на инструменте при помощи палочек, его диаметр может достигать 46 см.

В составе таиландских ансамблей *пипхат* широко используются парные мембранофоны *клонг хэк* (klawng khaek). Данные инструменты изготавливаются из дерева и обладают конической формой, в длину размер инструмента может достигать 58 сантиметров, одна его голова обыкновенно немного крупнее другой. Считается, что один в каждой паре мембранофонов *клонг хэк* один наделён женской энергией, а другой – мужской. Практически идентичные барабаны представлены в Малайзии (*генданг*) и на острове Бали (*кенданг*).

Присутствуют парные мембранофоны и в камбоджийской традиции, используются они для аккомпанирования танцевальным и театральным представлениям, их звучание является неотъемлемой частью многих церемоний. Названия камбоджийских барабанов «предваряются термином “скор”, обозначающим семейство мембранофонов» [8, 92].

Одним из важнейших инструментов в музыкальной практике считается *скор тхом* (skor thomm) – пара больших бочкообразных барабанов – крупнейший по размеру камбоджийский мембранофон. Тело барабанов изготавливается из дерева и кожи буйвола или быка. Во время игры на данном инструменте исполнитель имеет возможной продуцировать два типа тона –

более высокий и более низкий. Ударяют по барабанам деревянными палочками длиной около 35 см. Изображения данного инструмента присутствуют на барельефах храма Ангкор-Ват, возведённого приблизительно в начале XII века. Этномузыкологи полагают, что в те времена *скор тхом* был частью военных ансамблей и использовался для передачи сигналов воинам (к примеру, призыв к наступлению или отступлению). Впоследствии инструмент получил широкое применение в повседневной жизни камбоджийцев, как клич, к примеру, к молитве или началу занятий в школах.

В ритуальных целях часто использовались барабаны *скор кланг хэк* (skor klang khek) – удлиненные парные двухмембранные барабаны конической формы. Данные инструменты формировали ансамбли, звучащие во время похоронных церемоний, число их зависело от социального статуса усопшего. К примеру, во время похорон правителя ансамбль должен был состоять из 16 инструментов, на проводах обычного члена общины звучало три барабана.

В музыкальной практике Лаоса важное значение приобретает такой инструмент как *конг тхат* (kong that) – пара бочкообразных барабанов, устанавливаемых под наклоном на специальной подставке; играют на данных мембранофонах при помощи палочек. В музыкальном искусстве используются Мьянмы парные барабаны *бьо* (byò).

В церемониальных ансамблях Вьетнама *нья ле* (nhac le) включают в себя от 12 до 20 инструментов, большую часть которых составляют идиофоны и мембранофоны: в них широко используются парные «барабаны *тронг нья* (trong nhac), воспроизводящие два различных по высоте тона (более высокий – “женский” и более низкий – “мужской”)» [8, *260*].

В культуре Малайзии и Индонезии музыка (преимущественно в ансамблевой форме) занимает важное место, являясь ключевым элементом религиозных и придворных ритуалов, театральных и танцевальных жанров, календарных празднеств в жизни обычных малайцев. Динамичные барабанные ритмы незаменимы во время исполнений *силат* – танца, движения которого

основаны на элементах боевого искусства *пенчак силат*; звучат мембранофоны и во время трансовых действ, использующихся малайцами в целительных целях, и при аккомпанировании представлениям театра теней *ваянг кулит*.

Несмотря на множественность и разнообразие музыкальных традиций, Малайзию и Индонезию объединяет преобладание групповых форм звукотворчества и понимание ансамблевых форм музицирования как наиболее совершенных. Эмблемой их музыкальных культур стали гамеланы – ансамбли традиционных индонезийских музыкальных инструментов. В состав гамеланов входят всевозможные одиночные гонги, гонговые наборы, фиксируемые на деревянных подставках металлические клавиши, тарелочки, ксилофоны, духовые, струнные щипковые и смычковые инструменты. Важной составляющей гамеланов являются и различные разновидности барабанов.

Одни из первых изображений барабанов на территории Индонезии представлены на барельефах крупнейшего в мире буддийского святилища Боробудура (IX век н.э.). Известный исследователь музицирования Индонезии Яап Кунст отмечал «многочисленные виды барабанов были известны на Яве уже в индуистско-яванский период. Никакие иные инструменты не были представлены столь широко на храмовых барельефах» [5, *214*]. Данное высказывание свидетельствует о многовековом использовании мембранофонов в индонезийской музыкальной практике.

В балийских гамеланах звучат парные барабаны – *кенданг лананг* и *кенданг вадон* (в Малайзии инструмент данного типа получил название *генданг*). По форме они симметричные; в правой руке исполнители держат молоточки, что делает звучание их партий более громким, чётким, ярким и ясно различимым. Во время выступления *кенданги* располагаются перед исполнителем или лежат на его ногах. В каждой паре один инструмент понимается как наделённый женскими энергиями (*кенданг вадон*), другой – мужскими (*кенданг лананг*); вместе же они образуют гармоничное единство. Особенно эффектно выглядят исполнители на балийских барабанах: движения

рук каждого музыканта призваны симметрично отражать движения выступающего с ним в паре барабанщика.

Подобные инструменты получили распространение и на других островах архипелага. Так, в музыкальной практике Суматры используются малайские двухмембранные *генданг*. На острове Сумбава пары таких же цилиндрических барабанов носят название *ганранг*, их ритмы являются важной составляющей музыки, сопровождающие традиционные ритуалы и танцевальные представления.

Под влиянием колонизации музыкальная культура Филиппин подверглась значительной трансформации, традиционные формы музицирования и инструменты сохранились лишь в некоторых провинциях страны. По своему составу филиппинские ансамбли схожи с наборами инструментов других стран Юго-Восточной Азии, они включают в себя подвесные гонги и наборы гонгов-котелков, ксилофоны, барабаны, бамбуковые флейты. Среди ударных инструментов следует отметить пары двухмембранных цилиндрических барабанов *ганданг*.

Таким образом, на территории стран Юго-Восточной Азии мембранофоны получили широчайшее распространение. Конструкция инструментов, приёмы игры и сами их названия позволяют проследить связи между инструментарием различных культур данного региона. При этом примечательной чертой Юго-Восточной Азии является тенденция давать инструментам звукоподражательные имена. Не менее интересен и тот факт, что в различных регионах широко используются парные барабаны, метафорически отражающие дуальность мира через бинарную оппозицию «мужское-женское», связанную с различными культами и анимистическими верованиями. Также не менее важен и сам контекст музицирования, являющийся ключевым элементом придворной жизни, театральных и танцевальных представлений, трансовых действ.

При сравнении же парных барабанов Южной и Юго-Восточной Азии следует обозначить следующую динамику: в обоих регионах присутствуют инструменты данной конструкции, однако с течением веков и под воздействием инокультурных традиций их разновидности и роль в музицировании подверглись существенному изменению. Так, в Юго-Восточной Азии с древнейших времён парные мембранофоны широко использовались в музыкальной практике, однако и в наши дни они сохраняют ведущее значение, являются важнейшей частью ансамблей, репрезентирующих искусство рассматриваемого региона.

В то же время на территории Южной Азии парные мембранофоны (*нагара*), издревле применявшиеся в музицировании, в настоящее время уступают по своему значению более молодому инструменту *табла*. Однако высказывания индийских музыковедов обращают внимание на то, что многие столетия назад парные мембранофоны *нагара* воспринимались как репрезентирующие два противоположных начала – «мужское» и «женское».

В настоящее время крайне сложно выявить, оказал ли южноазиатский регион влияние на музыку Юго-Восточной Азии или же, в противоположность, испытал воздействие юговосточноазиатской традиции, но феномен использования и философского осмысления парных мембранофонов указывает на наличие культурных связей данных регионов в области музыкального искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии. – Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005. 229 с.

2. Дева Б. Ч. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. 207 с.

3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. Москва: ИД «Композитор», 2010. 576 с.

4. Bose S. Indian Classical Music. Essence and Emotions. New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. 160 p.

5. Kunst J. Music in Java. Its History, its Theory and its Technique. – 3rd enlarged ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. V.1. 410 p.

6. Ranade A. Hindustani Music. New Delhi: National book trust, 1993. 166 p.

7. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. 589 p.

8. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / Ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. New York: Routledge, 2008. 496 p.

***

© 2023. Tatiana V. Kartashova

Saratov, Russia

PAIRED MEMBRANOPHONES OF SOUTHERN AND SOUTHEAST ASIA: VARIETIES, FUNCTIONALITY, SEMANTICS

***Abstract*:** The article is devoted to the comparative characteristics of paired membranophones in the musical traditions of South and Southeast Asia. Particular attention is paid to the representation of the binary opposition “masculine-feminine”, which can be traced in the art of the two macro-regions. The article describes Indian tabla and nagara drums, examines their genesis and etymology of names and references to these instruments in the ancient treatise tradition. The most important membranophones of the Southeast Asian region are the Cambodian skor thom, the Thai clong hak, the Vietnamese trong nha and the Indonesian kendang. The example

of paired drums reveals intercultural connections in the musical instrumentation of the two regions-civilizations.

Keywords: India, Indonesia, South Asia, Southeast Asia, paired drums, membranophone, table, klong that, clong hak, skor thom.

Information about the author: Kartashova Tatiana Viktorovna, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music Theory and Composition of Saratov Sobinov State Conservatory; Antipova Viktoriya Yurievna, lecturer of theoretical disciplines, Melodica Music and Dance Institute, Dubai (UAE)

ORCID ID: 0000-0002-1239-3396

E-mail: arun-rani@yandex.ru

Received: 20.04.2022

Approved after reviewing: 15.12.2022

Date of publication: 26.12.2022

For citation: Kartashova T. V., Antipova V. Yu. Pair Membranophones of South and Southeast Asia: Varieties, Functional, Semantics // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 34–51. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-34-51

REFERENCES

1. Gorohovik E. Muzykal'naja kul'tura Indii. – Minsk: UO «Belorusskaja gosudarstvennaja akademija muzyki», 2005. 229 s.

2. Deva B. Ch. Indijskaja muzyka / Per. s angl. E. Gorohovik, vstup. stat'ja, komment. Dzh. K. Mihajlova. M.: Muzyka, 1980. 207 s.

3. Kartashova T. Up-shastrija kak obshhee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Juzhnoj Indii. Moskva: ID «Kompozitor», 2010. 576 s.

4. Bose S. Indian Classical Music. Essence and Emotions. New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. 160 p.

5. Kunst J. Music in Java. Its History, its Theory and its Technique. – 3rd enlarged ed. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. V.1. 410 p.

6. Ranade A. Hindustani Music. New Delhi: National book trust, 1993. 166 p.

7. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. 589 p.

8. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / Ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. New York: Routledge, 2008. 496 p.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-52-62
УДК 7.06
ББК 85.7
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Н. В. Медведева
г. Москва, Россия

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ. РАЗБОР И ЗАПОМИНАНИЕ

***Аннотация*:** Автором работы определено, что одной из самых актуальных проблем в музыкальном исполнительском искусстве, является проблема разбора музыкального произведения и его выучивания. Процесс выучивания произведения наизусть должен содержать комплексный подход. В работе подробно изложены методы и приемы для успешного запоминания нотного материала. Медведевой Н.В. доказано, что методы и способы запоминания нотного текста тесно связаны с раскрытием замысла композитора, со строением музыкальной формы. Опираясь на подобные знания, достигается конечная цель – выучивание произведения в короткие сроки. Подобная осмысленная и сосредоточенная работа, при рациональном использовании времени, значительно облегчит процесс.

***Ключевые слова*:** разбор произведения, игра наизусть, работа с музыкальным материалом.

Информация об авторах: Медведева Наталья Владимировна – старший преподаватель кафедры Фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: 0000-0002-7897-3676

E-mail: medveditsa_nt@mail.ru

Дата поступления статьи: 21.04.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022

Дата публикации: 26.12.2022

Для цитирования: Медведева Н. В. Работа над музыкальным произведением. Методические рекомендации. Разбор и запоминание // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 52–62. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-52-62

В процессе кропотливого труда над музыкальным произведением, начиная с самого его разбора и заканчивая над ним работу можно применять целый комплекс приемов и следовать различным методическим рекомендациям. Методы и способы тесно связаны с точным прочтением текста автора, подробно, во всех деталях. Если заниматься именно таким образом, то быстрее достигается процесс выучивания наизусть музыкального произведения, а также свобода и мастерство.

Рассмотрим три приема.

Прием первый.

Прежде, чем начать работу, рекомендуется предварительно прослушать произведение. Это облегчит разбор текста. Существует два способа ознакомления: первый – с помощью преподавателя, который своим исполнением знакомит ученика с произведением. И второй – прослушивание произведения в аудио – видеозаписях, в исполнении различных пианистов.

Прослушивание должно осуществляться с нотным текстом. После того, как прошло ознакомление с произведением необходимо сделать его анализ:

- выполнить анализ музыкальной формы
- определить характер частей и соотношение между частями
- выстроить тональный план
- отметить основные моменты стиля композитора, жанра, эпоху, традиции

Прием второй.

Работа с музыкальным материалом начинается с подробного изучения нотного текста в медленном темпе. Одним из ключевых аспектов работы памяти является выучивание твердо установленной аппликатуры. Например, в процессе выучивания фрагмента сочинения каждому музыканту необходимо рассмотреть его в пределах пассажной фигуры. В данном случае получится запомнить фрагмент благодаря двигательной памяти. Г. Коган писал следующее по этому вопросу: «играя данную и ей подобные фигуры, мы не помним, какие ноты берем и какими пальцами: поэтому мы в таких местах и не забываем» [2, *57*]. Не надо позволять себе задумываться над тем какая нота или какой палец должен сейчас нажать клавишу, надо гнать прочь от себя подобные мысли. Лучше довериться своей двигательной памяти, своим рукам. Ведь как писал Г.Г. Нейгауз: «Голова помнит хуже, чем пальцы» [4, *53*]. Я.И.Мильштейн, подробно изучающий данную область фортепианного исполнительского искусства, писал: «Удачно найденная аппликатура содействует запоминанию, овладению музыкальным материалом, технической уверенности» [3, *57*].

Прием третий.

Также в процессе запоминания нотного текста необходимо уделять особое внимание на запоминание и движения рук, точного воспроизведения авторских указаний – динамику, штрихи, фразировку, артикуляцию и др. Именно данные критерии должны быть основными в вопросе точной реализации особенностей эпохи и стиля композитора. Поэтому каждому

исполнителю важно продумать и учесть особенности используемых приемов. Большую пользу приносит игра в медленном темпе. Коган утверждал: «В памяти прочно закрепляется лишь то, что много раз проигрывалось медленно и внимательно» [2, *156*].

Выразительные возможности артикуляции пианиста не могут ограничиваться только legato, nonlegato, portato, staccato. Также имеются и другие промежуточные формы туше – tenuto, mezzostaccato и др. Даже одни и те же артикуляционные обозначения могут исполняться по-разному. Например, staccato может исполняться не только остро и отрывисто. Оно может быть длинное или короткое, мягкое или острое, легкое или тяжелое. Отталкиваясь от стиля, эпохи, характера композитора надо учитывать эти особенности и продумать соответствующий прием игры.

Одним из главных компонентов является динамика. Это важный элемент выразительности. Она выявляет кульминационные моменты, где происходит нарастание напряжения или наоборот, когда происходит эмоциональный спад. Динамика должна быть выстроена таким образом, чтобы значимость кульминационных фрагментов соответствовала напряжению и не выделялась из контекста произведения.

Также нельзя оставить без внимания и педальную нюансировку. Главное – избежать крайностей, педали не должно быть слишком много или наоборот, ее не может быть недостаточно. Надо научиться владеть как полупедалью, четвертьпедалью, так и не злоупотреблять левой. Вот что писал по этому поводу Г. Г. Нейгауз: «верное правило гласит: левую педаль вовсе не нужно применять при каждом p и pp, но только, когда требуется изменение тембра» [4, *144*].

Разбор и запоминание – схожие между собой вещи понятия, потому что они направлены на усвоение музыкального материала**.** Разбор должен содержать в себе подробный анализ структуры текста, именно тогда можно будет выставить удобную для себя аппликатуру, найти комфортные игровые

движения, и как следствие, при неоднократном проигрывании, будет материал усваиваться и запоминаться. Также важно обратить внимание на фактуру текста. Если разобраться с ее группировкой, выявлением мелодических линий, опорных точек, полифонии. Известный факт, что если мы сталкиваемся с трудными техническими разделами, которые требует проработки, оттачивания мастерства, они запоминаются куда быстрее, чем простые эпизоды. Поэтому трудные технические фрагменты приходится повторять по несколько раз, искать приемы, отрабатывать различными способами, находить удобную аппликатуру, в результате чего запоминание происходит непроизвольно. Разучивание музыкального материала с одновременным анализом будет способствовать формированию навыка музыкального восприятия.

Анализ музыкальной формы.

«В современной психологии основные действия по запоминанию текста условно делятся на три группы:

- смысловая группировка
-выявление смысловых опорных пунктов
-процессы соотнесения» [6, *187*].

Попробуем разобраться в анализе музыкальных форм.

Первое направление связано с анализом музыкальной формы. Смысловые компоненты могут быть крупные, такие как реприза, разработка или экспозиция. Так и более мелкие – главная, побочная, заключительная партии. И самые маленькие компоненты – фраза, предложение, мотив. Процесс запоминания двигается от частного к общему, объединяя более мелкие части в крупные.

Второе направление – необходимо выявить из текста некий опорный пункт или ориентир. И движение от одной точки к другой.

Третье направление осуществляется по сопоставлению ориентиров, тонального и гармонического планов, линий фактуры, особенностей голосоведения и их осмысление. В данном случае многое зависит от

теоретических знаний исполнителя, хотя ориентиром могут служить самые элементарные критерии, такие как интервал, аккорд или секвенция.

Работа исполнителя над произведением состоит из восприятия текста с помощью инструмента или без него, и воспроизведение по нотам или наизусть. Гофман создал свою формулу запоминания нотного текста и различные способы работы над музыкальным произведением. Всего выявлено четыре таких способа:

1. Работа с текстом произведения без инструмента.

Представляет собой внимательное изучение нотного текста и при помощи внутреннего слуха его представление. Анализ текста способствует запоминанию нотного текста.

2.Работа с текстом произведения за инструментом.

Некоторые музыканты рекомендуют перед тем, как начать учить произведение, сначала проиграть от начала до конца. Только затем должна последовать такая огромная работа, как подбор аппликатуры, вычленение опорных пунктов. Главное, рационально распределить время. Если делать большие перерывы между занятиями, то это может превратить в новое выучивание наизусть. При условии хорошо выученного нотного текста, методисты все равно не рекомендуют заниматься без нот. Если заучивать небольшими фрагментами, то необходимо следить за тем, чтобы потом не было швов при исполнении, а когда материал будет уже хорошо выучен наизусть, то можно дать несколько дней отлежаться.

3.Работа над произведением без текста (игра наизусть).

В процессе исполнения наизусть, произведение все больше закрепляется в памяти – слуховой, двигательной, логической. Также значительную помощь оказывают ассоциации, к ним исполнитель прибегает для б*о*льшей выразительности произведения. Когда произведение выучено наизусть, то его надо постоянно повторять, для закрепления его в памяти. При этом, если каждый раз повторять, привнося что-то новое в свои ощущения, либо

ассоциациях или же какие-нибудь новые психологические приемы, тогда процесс повторения будет намного эффективнее. Такая проверка памяти весьма полезна, особенно в виртуозных произведения, только при медленном проигрывании можно узнать насколько хорошо улеглось в памяти и не исполняет ли на автомате произведения. «Если пианисту, играющему наизусть, сказать – играй медленнее, и ему сделается от этого труднее, то это первый признак того, что собственно не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто "наболтал" ее руками. Вот это "набалтывание" – величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться» [5, *130*].

4.Работа без инструмента и без нот.

Это наиболее трудный способ, но можно добиться более прочного запоминания чередуя с реальной игрой на инструменте. В процессе такого способа формируется ощущение, что вы не видите произведение целиком и можете охватить его своим воображением. Внутренний слух может чувствовать произведение в виде целого комплекса. Когда исполняется произведение, то в сознании происходит подведение итогов того, что уже сыграно и того, что еще предстоит сыграть. Если вы ощущаете музыкальный образ целиком, то сможете показать и мельчайшие детали. При мысленном повторении произведения усиливаются слуховые образы, концентрируется внимание на художественные компоненты.

В этой работе мы рассматривали начальные этапы работы над произведением, но в процессе концертного выступления пианиста необходимо применять другие аспекты. По какой причине некоторые выступления оказываются не столь удачными? Почему мы не можем в полной мере довериться нашей памяти и допускаем мысль о том, что в любой момент можем забыть текст? Когда исполнителю в момент выступления приходят подобные мысли, то надо заострить внимание на любом аспекте, который поможет переключить внимание на ритмические фигурации, на мелодию, на подголоски,

лишь бы предотвратить вторжение сознания. Возможно, провалы в памяти связаны с тем, что в момент репетиций и занятий вы не имели возможность проиграть от начала до конца произведение без остановок, работали фрагментарно, и сознание не успевает быстро переключать свое внимание. Не был охвачен масштаб произведения и быстрого реагирования на смену фрагментов не происходит.

Вы можете представлять не только то, каким образом исполняться произведение, но и ваше состояние, когда вы выступаете перед аудиторией. Для этого можно создать обстановку близкую к эстрадной и проверить, насколько прочно вы знаете произведение. Об этом писал Гофман: «пока вы не сыграете произведение публично два или три раза, не думайте, что каждая его деталь выйдет так, как вы бы хотели. Не удивляйтесь неожиданным маленьким случайностям» [1, *53*]. «Ни один исполнитель не гарантирован от тех или других случайностей на эстраде. Реагируют музыканты на это по-разному. Одни доводят пьесу до автоматизма, другие полагают, что «целесообразно оставить интерпретацию в состоянии "полуфабриката", завершительная "подгонка" которого осуществлялась бы на каждом концерте заново в соответствии с обстоятельствами момента» [2, *173*]. Однако, Савшинский полагает иначе: «чем прочнее заучено какое-либо действие, тем легче оно поддается варьированию, тем свободнее им распоряжается человек. Следовательно, речь должна идти не о том, чтобы позволить себе выносить на эстраду "полуфабрикаты-недоноски", а о том, чтобы метод повседневной работы был таким, при котором вырабатывались бы не навыки-рефлексы, а гибкое человеческое умение» [7, *133*]. Из всего этого можно сделать следующий вывод – для того, чтобы исполнитель чувствовал себя уверенно на сцене, то обязательно должен быть запас прочности. Нередко сюрпризы преподносит нам память в период выступления, показывая нам свои капризы. Еще важный момент, в каком режиме вы пребывали в предконцертный период. Самый оптимальный вариант для исполнителя – не переутомляться, ни

физически, ни психически. Зачастую, многие срывы могут быть именно следствием переутомления и усталости.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1961. 144.
2. Коган Г. М. Работа пианиста. М., 1969. 199 с.
3. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Классика XXI. 1999 стр. 162
5. Николаев Л. В. Исполнительские и педагогические взгляды А.Б. Гольденвейзера // Мастера советской пианистической школы. М., Госмузиздат, 1954. 178 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. 384 с.
7. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1964. 188 с.

***

© 2023. Natalya V. Medvedeva
Moscow, Russia

STUDYING OF A PIECE OF MUSIC. GUIDELINES. PARSING AND MEMORIZING

Abstract: The author of the work is determined that one of the most pressing problems in the musical performing arts, is the problem of parsing a piece of music and learning it. The process of learning a piece by heart should contain a

comprehensive approach. The article describes methods and techniques for successful memorization of musical material. N. Medvedeva proves that the methods and ways of memorizing a music text are closely connected with the disclosure of the composer's idea, with the structure of the musical form. Relying on such knowledge, the ultimate goal - learning the work in a short time - is achieved. Such meaningful and concentrated work, with a rational use of time, will greatly facilitate the process.

Keywords: analysis of the piece, playing by heart, work with musical material.

Information about the authors: Medvedeva Nataliya Vladimirovna – Senior Lecturer of the Department of Piano Performance and Chamber Music of A.N.Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), "Maimonides Academy" Institution

ORCID ID: 0000-0002-7897-3676

E-mail: medveditsa_nt@mail.ru

Received: 21.04.2022

Approved after reviewing: 15.12.2022

Date of publication: 26.12.2022

For citation: Medvedeva N. V. Studying of a Piece of Music. Guidelines. Parsing and Memorizing. // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 52–62. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-52-62

REFERENCES

1. Gofman I. Fortepiannaja igra. Voprosy i otvety. M.: Iskusstvo, 1961. 144.
2. Kogan G. M. Rabota pianista. M., 1969. 199 s.
3. Mil'shtejn Ja.I. Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva. M., 1983
4. Nejgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga. M.: Klassika HHI. 1999 str. 162
5. Nikolaev L. V. Ispolnitel'skie i pedagogicheskie vzgljady A.B. Gol'denvejzera // Mastera sovetskoj pianisticheskoj shkoly. M., Gosmuzizdat, 1954. 178 s.

6. Petrushin V. I. Muzykal'naja psihologija. M.: Gumanit. izd. centr VLADOS, 1997. 384 s.

7. Savshinskij S.I. Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem. M.: Muzyka, 1964. 188 s.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-63-71
УДК 787.2
ББК 85.315.3
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. М. Д. Радзецкая
г. Москва, Россия

СЮИТЫ И. С. БАХА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО В РЕДАКЦИЯХ ДЛЯ АЛЬТА: СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Аннотация: В статье рассматриваются редакции Шестой сюиты для виолончели соло И.С. Баха, их сходство и различие, особенности трактовки, динамические градации, штриховые и аппликатурные варианты. Представлены исторические контексты создания, связанные с изобретением композитором нового пятиструнного инструмента – виолы помпоза, В центре внимания – альтовые версии данного сочинения: М. Куперман, Ю. Крамарова, Бр. Джуранна, С. Роуленд-Джонса. Особый акцент сделан на популярную среди исполнителей редакцию Фрица Шпиндлера. Освещены основные этапы его творческой деятельности, указаны авторские источники, определены направления работы.

Ключевые слова: И.С. Бах, виолончельные сюиты, альт, редакции.

Информация об авторе: Радзецкая Мария Дмитриевна – ассистент-стажер 1 года обучения по специальности 53.09.01 – Искусство музыкально-

инструментального исполнительства, артист Российского национального молодежного симфонического оркестра
ORCID ID: 0000-0003-2774-2277
E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Дата поступления статьи: 21.04.2022
Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Радзецкая М. Д. Сюиты И. С. Баха для виолончели соло в редакциях для альта: специфика жанра// Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 63–71. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-63-71

И. С. Бах (1685-1750) – выдающийся музыкант и духовный мыслитель, один из самых ярких представителей эпохи барокко. Произведения И. С. Баха являются одними из самых популярных и исполняемых во всём мире. Одно из почётных мест в творчестве И. С. Баха занимают Шесть сюит для виолончели соло, которые были написаны в Кётенский период с 1717 по 1723 гг. Многие исполнители вслед за Бахом создавали свои собственные редакции этих сочинений. Каждое из них отличается разнообразием динамики, нюансировки и аппликатуры.

Отсюда можно более подробно рассмотреть несколько примеров. В своей редакции А. Дёрффель (1821-1905) практически не указывает динамику развития, не говоря уже о музыкальной нюансировке. Наблюдается полное отсутствие аппликатуры во всех номерах сюиты, которые в большей степени напоминает urtext, с минимальными редакторскими правками.

В редакции Ю. Кленгеля (1859-1933) заметно появление более явной нюансировки: оттенки «*piano*», «*forte*», «*fp*», «*mf*», «*ff*» «*crech*» и «*dimin*». Динамическая линия становится ярче, позволяя раскрыть художественный масштаб каждого из танцев. Аппликатура выставлена практически над каждой

нотой. В тексте появляются не менее важные детали – темповые обозначения, которые помогают лучше услышать и понять характер музыки. При сравнении данных образцов, у Кленгеля можно увидеть обозначения струн, предлагаемых для исполнения тех или иных номеров сюиты. Более того, в них присутствует большое количество штрихов, служащих ярким средством музыкальной выразительности.

Х. Беккер (1863-1941) с большой увлечённостью подходит к процессу создания своей редакции, обращаясь к более детальному анализу музыкального текста, указывая темповые обозначения и точный метроном каждого танца. Благодаря новым динамическим краскам, музыка становится богаче по нюансировке, в ней появляются: «*pp*», «*sfp*», «*sfz*», «*sempre f*». Здесь можно уже встретить сноски и расшифровку украшений, различные варианты взятия аккордов. В отличие от редакции Кленгеля, Беккер расставляет в сюите другие штрихи, показывая, таким образом, свое представление о строении и развитии музыкальной фразы.

Издательство «Музыка» также представило свою редакцию Шестой сюиты И. С. Баха для виолончели соло. На первый взгляд, в ней нет явных отличий от предыдущих образцов, но при более тщательном рассмотрении можно обнаружить изменения в штрихах, динамике (акценты на первые доли такта, «partamente» на слабые), в новой аппликатуре и построении музыкальной фразы, в характере музыки. Анализируя эти редакции, можно заметить интересную деталь – в каждой из них присутствует своё обозначение темпа и характера каждого танца. Например, у Кленгеля: прелюдию рекомендуется играть в темпе «*allegro*», аллеманду – «*adagio*», куранту – «allegro», сарабанду – «largo», гавот №1 и №2 – «*allegro moderato*» и жигу – «*vivace*». Однако, издательство «Музыка» трактует эти обозначения немного по-другому: прелюдия – «*allegro moderato*», аллеманда – «*quasi adagio*», куранта – «*allegro non troppo*», сарабанда – «*lento*», гавот №1 – «*allegro moderato*», гавот №2 – «*vivace*» и жига – «*vivace*».

На данный момент в исполнительской практике используется ряд переложений для альта. Это – редакции М. Куперман, Ю. Крамарова, Бр. Джуранна, С. Роуленд-Джонса, а также Фрица Шпиндлера. О самом Шпиндлере известно совсем немного: родился 24 ноября 1817 года в немецком городе Вурцбах и первоначально изучал теологию, но в дальнейшем, занимался в классе фортепиано у Фридриха Шнайдера в Дессау, где потом занимался педагогической деятельностью. В 1841 г. переехал в Дрезден, среди его известных учеников – американский композитор и педагог Стивен Альберт Эмери. В творческом наследии Шпиндлера числятся две симфонии, сонаты для фортепиано и других инструментов, салонные пьесы. Всего около четырёхсот наименований.

В основу переложения Шпиндлера взяты оригинальные источники, переписанные Анной Магдаленой Бах и издания Баховского общества. Причем, все разночтения для большей наглядности отмечены пунктиром. В альтовом варианте тональный ряд сюит № 1-5 остается аналогичным виолончельному, но звучит на октаву выше. Далее, 5-я сюита была задумана Бахом с учетом перестройки на большую секунду вниз струны Ля, фактически, в Соль. Отсюда, за некоторыми подробностями, выведенными в примечания, весь нотный текст, начиная с пятой линейки и выше звучит на тон ниже, по сравнению с рукописью. В переложении Шпиндлера сюита напечатана с учетом обычного бытующего строя.

Шестая сюита для виолончели соло написана в Ре мажоре и воспринимается как масштабная симфоническая поэма. Сочинение предназначалось для пятиструнного инструмента. В этой связи есть несколько версий, одну из которых можно связать с изобретением И.С. Бахом в 1724 г. инструмента, названного «виолой помпоза» (viola pomposa). Ее построил лейпцигский мастер И.Х Гофман (1683-1750). С.П. Понятовский пишет: «По величине она была с большой альт и имела пять струн: До, Соль, Ре, Ля, Ми. Держали ее немного ниже ключицы при помощи специальной перевязи» [1, *20*].

В зарубежном инструментоведении виола помпоза классифицировалась как разновидность виолончели: violoncello piccolo. Однако, по мнению Б. Струве, нет никаких оснований принимать это утверждение, равно как и тот факт, что Шестая сюита была написана исключительно для виолы помпоза (viola pomposa). По его мнению она является разновидностью альта: «Не ничего удивительного в том, что И.С. Бах, будучи сам органистом, клавесинистом и альтистом, неуклонно стремясь и в области других инструментов, связанных с его исполнительской практикой, к творческому совершенствованию, пришел к мысли рационализировать альт как в звуковом (более компактный “виолончелеобразный” тон), так и в техническом отношении (стремление расширить пассажно-диапазонные возможности инструмента), – причем как раз на тех этапах развития, когда интенсивно проходило завоевание высоких регистров грифа, в частности, и у альта» [2, *52-53*].

Наличие у виолы помпоза струны Ми обусловило в переложении для альта перемену тональности (на квинту вниз). Поэтому при сравнении с рукописью в нем можно обнаружить незначительные изменения в октавном расположении нотного текста.

В состав сюиты входят: прелюдия, аллеманда, куранта, сарабанда, два гавота и жига. Прелюдия излучает атмосферу ликующего народного праздника, сопровождаемого ярко выраженным колокольным звоном, в котором скрыта основная полифоническая линия. В середину номера композитор вводит небольшую каденцию импровизационного характера, оттеняющую картину всеобщего веселья и радости. Динамическое развитие прелюдии построено на контрастном сопоставлении «форте – пьяно», иллюстрирующих чередующиеся повторение мотивов и фраз.

В структуре аллеманды вертикаль играет важную роль, величественные аккордовые последовательности соединяются с мелодическим узором мелких длительностей. Спокойное и размеренное голосоведение ассоциируется с настроением безмятежности и умиротворения. В целом, аллеманду можно

трактовать как «антракт» и предисловие ко всей сюите. Её тематическая структура носит симметричный характер и создает «каркас» номера.

Так же, как и аллеманда, куранта являлась придворным танцем. Его отличительными чертами были двухдольный размер, пунктирный ритм, движение к первой доле. Существовало два вида: французский и итальянский. В первом преобладал умеренный темп, размер 3/2, 6/4, причудливая смена ритмических группировок, торжественность и плавность форм. Итальянская куранта характеризовалась более быстрым темпом в размере 3/8 или 3/4, гомофонным складом изложения, моторикой и ясностью гармонической структуры. В сравнение, музыкальная «геометрия» куранты из Шестой сюиты Баха представляет многообразие блестящих вершин, идущих от затакта к сильной доле на протяжении практически всего сочинения в сопровождении легкого движения пассажных линий, ведущих к кульминации.

Сарабанда у Баха – вершина и трагический центр полифонического цикла. По традиции она также написана в трехдольном метре и исполняется в медленном темпе. Важнейшими признаками ее мелодического развития следует считать его плавность и значительность, чувствующиеся в степенной поступи музыкального шага. Исключительно пронзительна вторая половина сарабанды. Выразительны ее вопрошающие интонации, передающие глубину духовного начала, размышлений о вечном, отражающие целый спектр человеческих чувств.

В гавоте танцевальные мотивы угадываются в изысканном узоре мелкой моторики, рисующей образы раннего утра, изумрудных, полей и солнечного света. И, наконец, жига – один из самых запоминающихся образов всей сюиты – лёгкая, быстрая, неугомонная. Энергия радости и созидания чувствуется в ее ритмической организации, остром пунктирном рисунке, трехдольном метре полифонической ткани. Яркое оптимистическое начало демонстрирует торжество и непобедимость человеческого духа.

Затрагивая особенности интерпретации Шестой сюиты, необходимо отметить наличие высокого исполнительского уровня, позволяющего решить технические и художественные задачи, встающие перед исполнителем. Это касается ряда специфических требований, связанных с профессиональным владением инструментом. Необходимо выделить ряд трудностей, возникающих при первичном знакомстве с каждым номером. Прелюдия начинается с триолей, определяющих общий характер движения. Уверенное проведение смычка, не задевающее соседние струны, быстрая филировка звука, мягкое аккуратное звучание, ведение музыкальной фразы являются одними из основных требований не только в прелюдии, но и в других номерах сюиты.

Аллеманду открывает тонический аккорд в широком расположении. В его звучании желательно соединить простоту исполнения и «ласковую» смену смычка на следующей залигованной доле. Здесь важно отметить вокальную природу построения фразы, ее длину и протяженность. Куранта идёт «бодрым шагом» без излишних агогических деталей, а владение мелкой моторикой является основным условием успешного исполнения баховского текста при точном соприкосновении смычка со струной.

Сарабанда позволяет ощутить трудности исполнения с самого первого аккорда, где важно совмещать мягкость, решительность и лёгкость в продолжение единой музыкальной мысли. В гавоте рекомендуется ясно слышать множество мелких длительностей, их полифонический узор, который необходимо играть очень артикулировано, небольшим, но цепким смычком с отпусканием сильных долей. Жига занимает особое место по сложности исполнительских задач. Для упрощения технологических трудностей жигу следует играть в нижней половине или середине смычка, ощущая его упругость, что позволяет придать танцу колорит, ритмичность и волевое начало.

Таким образом, подводя итоги обзора темы «Жанр обработки в виолончельной сюите И. С. Баха» стоит отметить, что разная тембровая окраска

альта и виолончели раскрывает и показывает новые приёмы музыкального интонирования, сочетает в себе широкий диапазон и масштаб исполнения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335 с.
2. Струве Б.А. Виола помпоза И.С. Баха // Сов. музыка, 1935. №9. С. 52-53.

***

© 2023. Maria D. Radzetskaya
Moscow, Russia

I. S. BACH SUITES FOR SOLO CELLO IN ARRANGEMENTS FOR VIOLA: SPECIFICS OF THE GENRE

Abstract: The article deals with the editions of the Sixth Suite for solo cello by Johann Sebastian Bach, their similarity and distinction, peculiarities of interpretation, dynamic gradations, stroke and fingering variations. It presents the historical context of creation, connected with the composer's invention of a new five-string instrument, the viola pomposa. The center of attention is given to viola versions of the work by M. Kuperman, Yu. Kramarov, Br. Jurann, S. Rowland-Jones. Particular emphasis is placed on the popular among performers version by Fritz Spindler. The main stages of his creative activity are highlighted, the author's sources are indicated, and the directions of the research are defined.

Keywords: J.S. Bach, cello suites, viola, editions.

Information about the authors: Radzetskaya Maria Dmitrievna – assistant trainee of 1 year of study, specialty 53.09.01 – The art of musical and instrumental performance, artist of the Russian National Youth Symphony Orchestra

ORCID ID: 0000-0003-2774-2277

E-mail: rmd1999y4ndex.ru@yandex.ru

Received: 21.04.2022

Approved after reviewing: 15.12.2022

Date of publication: 26.12.2022

For citation: Radzetskaya M. D. I. S. Bach Suites for Solo Cello in Arrangements for Viola: Specifics of the Genre // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 63–71. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-63-71

REFERENCES

1. Poniatowski S.P. The history of viola art. M.: Music, 2007. 335 p.
2. Struve B.A. Viola pomposa I.S. Bach // Soviet music, 1935. No. 9. Pp. 52-53.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-72-79
УДК 787.2
ББК 85.315.3
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 О. В. Радзецкая
г. Москва, Россия

АЛЬТ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА

***Аннотация*:** В статье отражена история альтового исполнительства в музыкальном искусстве Франции в конце XIX – начале XX вв., связанная с формированием национальной педагогической школы и появлением ряда известных сочинений камерно-ансамблевого репертуара. Т. Лафорж, П. Монте, А. Казадезюс, Л. Байи, П.-Л. Нойберт, М. Вьё, во многом, явились инициаторами этого процесса, отразившего технические и художественные достоинства инструмента в свете ярких культурных преобразованиях эпохи, в разнообразии идей и смыслов, их реализации в творчестве современных французских композиторов.

Ключевые слова: альт, музыкальное искусство Франции, композитор, камерный ансамбль.

Информация об авторе: Радзецкая Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой Фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки

«Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»
ORCID ID: 0000-0003-1501-0060
E-mail: olgabreman@yandex.ru

Дата поступления статьи: 21.04.2022
Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Радзецкая О. В. Альт во французской музыке первой половины XX в.: исполнительство и педагогика // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 72–79. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-72-79

В истории французской музыки конца XIX – первой половины XX вв. альт занимает заслуженно почетное место, связанное со значительной ролью инструмента в исполнительском искусстве Западной Европы, с большими успехами национальной педагогической школы и появлением ряда известных артистических имен. В числе первых назовем Теофиля Эдуарда Лафоржа, возглавившего в 1894 г. класс альта в Парижской консерватории. Превосходный скрипач, получивший образование у Эжена Созе, Лафорж с 1887 г. становится концертмейстером группы альтов Парижской оперы и солистом в оркестре концертного Общества солистов консерватории, просуществовавшего с 1828 по 1967 гг.

Т. Лафорж явился инициатором создания оригинальных сочинений для альта среди французских композиторов. Среди наиболее известных – «Концертная пьеса» (1906) Дж. Энеску. Из других – Аппассионато до минор для альта и фортепиано, соч. 34 (1910) Анри Бюссера; Поэма соль минор для альта с оркестром, соч. 74 (1909) Эжена Колса; Фантазия для альта и фортепиано, соч. 18 (около 1906) Элен Флери-Руа; Концерт для альта с оркестром или фортепиано, соч. 23 (1890) Леон де Оноре-Морсо (де); Prélude et

Saltarelle for viola and piano (1907) Désiré-Émile Inghelbrecht; Концертштюк до минор для альта с оркестром, соч. 19 (1912) Рене Жюльена; Чакона до минор для альта и фортепиано, соч. 8 (1905) Анри Марто; Арабеска ре мажор для альта и фортепиано (1920) Пьера Монте; Романтический концерт для альта и фортепиано, соч. 138 (1895) Поля Ругнона.

Одна из безусловных заслуг Лафоржа – воспитание целой плеяды выдающихся альтистов: П. Монте, А. Казадезюс, Л. Байи, П.-Л. Нойберт, М. Вьё, обучавшихся в его консерваторском классе. В дальнейшем, каждый из них получил широкую известность, заложив «основу французской альтовой школы, отличающейся высоким уровнем исполнительского искусства» [1, *170*]. Морис Вьё, закончив с отличием (первая премия) Парижскую консерваторию в 1902 г., долгое время играл в оркестре Парижской оперы (1907-1949, концертмейстер группы альтов) и по примеру своего учителя в оркестре концертного Общества солистов консерватории (1906-1920). Входил в состав квартета Фирмена Туша, приняв участие в премьере Интродукции и Allegro М. Равеля (1907) и Квинтета Флора Шмита (1909).

После кончины Т. Лафоржа в 1918 г. стал преподавать в Парижской консерватории. Современники называли М. Вьё «отцом современных французских альтистов». Действительно, из его класса вышли такие известные музыканты, как Этьен Жино, Леон Паскаль, Серж Колло, Жорж Бланпен, Пьер Паскье, Аллан Петтерссон и многие другие. Морису Вьё были посвящены Романс для альта с оркестром ор.85 М. Бруха (1911), Экспромт фа минор для альта и фортепиано Дезире Эмиль Энгельбрехт (1922), Allegro appasionato (1925), Интродукция и танец (1935) Жосефа Йонгена, а также Монолог и фурлана для альта и фортепиано (1937) Рейнальдо Ана.

Большим достижением М. Вьё на педагогическом поприще явилось создание обширной инструктивной литературы, среди которых популярными по настоящее время остаются 20 этюдов для альта соло (1927), написанные для учеников его класса. Такая деятельность явилась стимулом для успешного

развития французской исполнительской школы, доказательством тому служит международный конкурс имени Мориса Вьё, проходивший во Франции в период 1983-2000 гг.

Еще одно яркое имя – Луи Байи, закончивший, как и М. Вьё, Парижскую консерваторию у Т. Лафоржа в 1899 г. Л. Байи пользовался славой талантливого солиста и ансамблиста, выступая в составе многих квартетов, включая коллектив Люсьена Капе, в котором начал играть с 1903 г. С 1911 г. Он сотрудничал с Альбером Желозо и принимал активное участие в исполнении камерной музыки, а с 1917 г. выступал в составе квартета Флонзале, заменив ушедшего на армейскую службу Уго Ара.

Концертная жизнь привела Л. Байи за океан, в Беркширский струнный квартет, куда его пригласила Элизабет Спрэг Кулидж – покровительница искусств, известная меценатка и общественный деятель. В Соединенные Штаты Америки Байи прибыл в 1919 г., где он выступил на Бёркширском музыкальном фестивале, впервые исполнив для публики Сюиту для альта и оркестра Эрнеста Блоха, удостоенную первой премии. В переписке с Байи композитор подчеркивал: «Я желал бы, чтобы не только Вы могли исполнять это сочинение, но и чтобы Ваш успех в этой стране показал все, на что способен альт, когда на нем играет такой замечательный артист, и чтобы это стимулировало композиторов писать для альта» [2, *297*]. В 1925 г. состоялся сольный концерт музыканта в Нью-Йоркском «Таун-холле». Дальнейшая биография Л. Байи уже связана с Кёртис-институтом в Филадельфии, где в период 1925-1941 гг. он являлся профессором класса альта и камерной музыки. В дальнейшем, в 1943-1957 гг. преподавал в Квебекской консерватории.

Л. Байи гастролировал «с сольными концертами в Варшаве и Будапеште, Вене и Амстердаме, Париже и Лондоне, и всегда с неизменным успехом. Он играл на большом альте брешианского мастера Гаспаро да Сало, обладавшим прекрасным тоном» [1, *171*]. Современники отмечали безупречную техническую оснащенность, красоту звучания, тембровое богатство и высокую

духовную тональность игры Л. Байи. До конца своей артистической карьеры он неустанно пропагандировал музыку современных композиторов, посвящавших ему свои сочинения.

Анри Казадезюс (1879-1947) один из талантливейших представителей французской альтовой школы. Его разносторонние способности как исполнителя, композитора, дирижера, активного деятеля «Концертного общества старинных инструментов» (1901) нашли свое воплощение в уникальной коллекции барочных инструментов, хранящейся ныне в музее Бостонского симфонического оркестра, а также в масштабной гастрольной деятельности. А. Казадезюс был широко известен как исполнитель на виоль д'амур и альтист. С 1910 по 1917 гг. он выступал в составе струнного квартета Люсьена Капе, осуществлял руководство оперными театрами в Льеже и парижским «Gaîté-Lyrique».

Композитор А. Казадезюс – автор многих произведений. Это – оперетты «Розовый куст» («Le Rosier», 1913, «Фоли-Драматик», Париж, 1925), «Котильон III» («Cotillon III», 1927, «Гэте-Лирик»), «Без лишнего шума» («Sans tambour, ni trompette», 1931, парижский мюзик-холл «Фоли-Ваграм»), балет «Сельские удовольствия» («Les plaisirs champêtres», 1925, аранжировка музыки М. П. де Монтеклера), камерные ансамбли, музыка к кинофильмам «Преступление на красной дороге» («Le crime du chemin rouge», 1933; «Парижские тайны», 1943, по роману Э. Сю; «Париж – Нью-Йорк», 1940 и др.).

Перу А. Казадезюса принадлежат, по всей видимости, так называемые, «музыкальные мистификации» в жанрах барочной музыки: концерты для альта Г.Ф. Генделя, К.Ф.Э. Баха, виолончельный концерт И.К. Баха, «генделевская» концертная симфония для виоль д'амур и контрабаса.

Остались печатные свидетельства первого исполнения в России «альтового концерта Г.Ф. Генделя». Это – рецензия в журнале «Музыка» за 1911 г. о выступлении А. Казадезюса с оркестром С.А. Кусевицкого. В ней

отмечалось: «Исполненный А. Казадезюсом вновь “открытый” концерт Генделя оказался достойным имени своего творца только в Адажио» [3, *204*].

Начиная с 1906 г., приезды музыканта в Россию были связаны с выступлениями ансамбля «Концертного общества старинных инструментов», где А. Казадезюс играл на виоль д’амур. В конце 1909 г. произошла памятная встреча коллектива с Л.Н. Толстым в Ясной Поляне. В архивах остались фотография с автографом писателя и его письмо А. Казадезюсу от 03 января 1909 г.: «Милостивый государь, исполняю только долг совести, свидетельствуя о том, что превосходное исполнение вами и вашими товарищами различных произведений старинных композиторов было для меня одним из самых больших музыкальных наслаждений, когда-либо мною испытанных.

Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить вас и ваших друзей за чрезвычайную любезность, которую вы оказали, приехав к нам в деревню, чтобы доставить нам это большое удовольствие. Сердечно жму вашу руку. Лев Толстой» [4, *255*]. Таким образом, альтовый репертуар приобретал актуальность и объем, находился на одной волне с новейшими тенденциями музыкального искусства. Этот интерес, во многом, был взаимосвязан с расцветом французской исполнительской школы и ее педагогическими традициями, а в целом, с событиями в культурной жизни страны и творчеством ее крупнейших музыкантов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335с.

2. Riley M. The history of the Viola. 2 Vols. Ann Arbor, Mich.: Braun-Brumfield, 1980–1991. 454 p.

3. Понятовский С.П. Персимфанс – оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. 192с.

4. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т.80. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 376 с.

***

© 2023. Olga V. Radzetskaya
Moscow, Russia

VIOLA IN FRENCH MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: PERFORMANCE AND PEDAGOGY

***Abstract*:** The article presents the history of viola performance in the musical art of France in the late XIX –early XX centuries, associated with the formation of the national pedagogical school and the appearance of several famous works of chamber and ensemble repertoire. T. Laforge, P. Monte, A. Kazadezus, L. Bailly, P.-L. Neubert, M. Vieux, in many respects were the initiators of this process, which reflected technical and artistic merits of the instrument in the light of bright cultural transformations of the era, in the variety of ideas and meanings, their realization in the works of modern French composers.

Keywords: viola, musical art of France, composer, chamber ensemble.

Information about the author: Radzetskaya Olga Vladimirovna – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Piano Performance, Concertmaster and Chamber Music of A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), “Maimonides Academy” Institution.
ORCID ID: 0000-0003-1501-0060
E-mail: olgabreman@yandex.ru

Received: 21.04.2022
Approved after reviewing: 15.12.2022
Date of publication: 26.12.2022

For citation: Radzetskaya O. V. Viola in French Music of the First Half of the 20th Century: Performance and Pedagogy // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 72–79. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-72-79

REFERENCES

1. Ponjatovskij S.P. Istorija al'tovogo iskusstva. M.: Muzyka, 2007. 335s.
2. Riley M. The History of the Viola. 2 Vols. Ann Arbor, Mich.: Braun-Brumfield, 1980–1991. 454 s.
3. Ponjatovskij S.P. Persimfans – orkestr bez dirizhera. M.: Muzyka, 2003. 192s.
4. Tolstoj L.N. Polnoe sobranie sochinenij. T.80. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1955. 376 s.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-80-91
УДК 7.06
ББК 85.7
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Г. К. Тарасова
г. Воронеж, Россия

ДОСТИЖЕНИЕ УСТОЙЧИВОЙ САМООЦЕНКИ КАК ОСНОВА ПРОДУКТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА

Аннотация: в статье рассматривается феномен оценки своих достижений молодыми музыкантами. Исследуется устойчивая самооценка, способная выполнять конструктивную функцию в качестве основы продуктивной деятельности, и неустойчивая, подверженная колебаниям в зависимости от обстоятельств, которые становятся ложными ориентирами развития личности. В связи с чем определяются условия и механизмы формирования устойчивой самооценки. Разработаны психотехнологии самопознания и самооценки, обеспечивающие готовность музыканта к постоянному совершенствованию профессионализма и к личностному росту. В качестве примера доказывается обусловленность плодотворного сценического самочувствия достижением устойчивой самооценки.

***Ключевые слова*:** устойчивая или неустойчивая самооценка, продуктивная деятельность, психотехнология самооценки, противоречия жизнедеятельности, креативный и стандартный образ мыслей.

Информация об авторе: Тарасова Галина Константиновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры педагогики, методики и общего курса фортепиано Воронежского государственного института искусств
ORCID ID: 0000-0002-0150-8151
E-mail: tarasovagk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 20.04.2022
Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Тарасова Г. К. Достижение устойчивой самооценки как основа продуктивной деятельности музыканта // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 80–91. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-80-91

«Проблема никогда не может быть решена
при помощи того же самого образа мыслей,
благодаря которому она возникла»
(Альберт Эйнштейн)

В центре научной мысли педагогики искусства – сосредоточенность на многоаспектных связях художественного *творчества и личности* музыканта-исполнителя, включенного в процессы создания эстетических ценностей. Рассмотрение самобытности художника в звучащем потоке творчества позволяет обнаружить ряд противоречий жизнедеятельности. Их разрешение способствует, по выражению А.Н. Леонтьева, «процессу самодвижения» [2, *400*], в котором продуктивность развития, на мой взгляд, обусловлена оценкой своих достижений.

Самооценка может быть устойчивой, способной выполнять конструктивную функцию, и неустойчивой, подверженной колебаниям вверх и вниз в зависимости от обстоятельств, которые становятся для молодого

музыканта ложными ориентирами. Проблема в том, как сформировать устойчивую самооценку? Разберемся в условиях и механизмах этого процесса.

Прежде всего, коснемся того *образа мыслей*, который необходимо изменить, чтобы успешно осуществлять работу над собой. Проведенные исследования в форме тестирования, опроса студентов показали, что в своей исполнительской деятельности они постоянно встречаются с проблемными ситуациями, преобразование или преодоление которых имеет свои результаты. Их субъективная оценка молодыми музыкантами влечет за собой, порой, чувство благополучия, успеха, дает уверенность и позитивный взгляд в профессиональное будущее, а порой, наоборот, аналогичные явления вызывают неудовлетворенность, ощущение собственного неблагополучия. Эти впечатления не всегда содержат правильные аргументы, потому что истоки критериев успеха-неуспеха выбраны ошибочно. Прежде всего, молодые музыканты ориентируются на сравнение себя с другими, возможно, более успешными музыкантами, но не на процесс продуктивной самореализации.

Возникает противоречие между значимостью события профессиональной деятельности и силой эмоциональной реакции музыканта. Его разрешение следует искать не в коррекции эмоциональной сферы, а в исправлении неустойчивой самооценки.

Колебания самооценки, свойственные неопытным музыкантам, влекут за собой последствия, мешающие самодвижению. Я имею в виду зависимость восприятия себя и мира от внешних факторов (событий, мнения других людей), вызывающие болезненные переживания. Эти колебания побуждают защищаться, то есть избегать учебных ситуаций, в которых его «Я» может пострадать. Например, отказаться от концертных выступлений, от работы над сложными произведениями, уберегая себя от риска. Выбранная *мотивация избегания неудач*, в противовес *мотивации достижения успеха*, не способствует самодвижению.

Неустойчивая самооценка означает, что представления музыканта о себе самом, своей исполнительской деятельности и достижениях постоянно меняются в зависимости от мнения окружения, в котором он действует, причем объективно реальное положение вещей, уровень его развития остаются прежними.

К примеру, педагогические наблюдения свидетельствуют: открывшаяся в исполнительской деятельности небольшая проблема может вызвать несоответствующие ситуации переживания, апатию, чувство безысходности, но позитивное мнение представителей авторитетного сообщества способно радикально корректировать отношение музыканта к своим возможностям. То есть одно и то же событие непроизвольно приводит либо к повышению, либо к падению самооценки.

Таким образом, вывод видится один: необходимо добиться понимания своих устремлений и целей жизнедеятельности, способностей и путей их развития, обстоятельств и способов их преодоления. Ориентиром в решении этих непростых задач профессионального становления является достижение устойчивой самооценки.

Самооценка музыканта-исполнителя в ее основополагающем качестве устойчивости является предметом изучения и формирования средствами педагогики и психологии искусства. Поэтому цель моего исследования – определить условия, способствующие воспитанию музыканта уверенного, позитивного, с оптимизмом смотрящего в профессиональное будущее, ищущего точку опоры в *себе самом, а не вовне. Устойчивая самооценка дает верное направление, вектор самодвижения, потому что является основанием, на котором строится личность музыканта, ключом к управлению своей жизнью.*

Как и в чем проявляются механизмы формирования устойчивой самооценки? Как распознать свой тип взаимоотношений с миром? Мой педагогический опыт подтверждает, что начать следует с постановки вопросов,

делающих первые шаги в самопознании: «Чем интересна мне профессия музыканта? Каких результатов хочу достичь?» При всей кажущейся их простоте, самостоятельных соображений сразу не возникает. Необходима поддержка (но не подсказка), которую найдем в прикладном компоненте психолого-педагогических и акмеологических исследований. Имеется в виду отбор и разработка новых технологий, адресованных молодому музыканту для изучения и развития своих личностных качеств, в частности, посредством применения ориентировочной основы действий самопознания и ориентировочной основы действий самооценки. Эти психотехнологии как «реально осуществляемая упорядоченная совокупность действий и операций» [1, *209*] и их ориентировочная основа обеспечивают готовность к самообразованию и постоянному совершенствованию профессионализма. Остановимся на них подробнее.

Ориентировочная основа действий (ООД) самопознания, а также самооценки через исполнительскую деятельность – это система, включающая ряд обязательных составляющих: внутриличностные противоречия (ориентиры мыследеятельности) как отражение явлений и процессов жизнедеятельности; алгоритм мыследеятельности (операции сличения, обобщения и прогнозирования) как механизм разрешения противоречий и порождения потребностей, в том числе, в самоактуализации, нахождение мотивов, стимулирующих творчество, а также смыслов и ценностей исполнительской деятельности, наполняющих тезаурус и побуждающих к определению новых противоречий и способов их разрешения. *Системообразующим фактором ООД самопознания является личностный рост музыканта,* характеризующийся успехами на различных уровнях исполнительской деятельности – от овладения навыками до высших творческих взлетов. Первоначально воспитательная среда и взаимодействие с наставником имеют неоценимое значение, но по мере накопления тезауруса процессы внешнего

взаимодействия переходят во внутренний план, т. е. интериоризуются в умственные действия самопознания.

Механизм самооценки также обусловлен технологией - ориентировочной основой действий, но ориентиры иные. *Системообразующим фактором является поиск ее устойчивости.* Почему работать над собой нужно, начиная с самооценки? Потому что устойчивая самооценка – основа достижений, способствующих уверенному, позитивному, оптимистичному взгляду в будущее и вере в себя. Проблема в том, что молодой музыкант нередко сталкивается с несоответствием между значимостью ситуации в исполнительской деятельности и силой своей эмоциональной реакции, так как не умеет разобраться в причинах этого противоречия, а оно обусловлено падением самооценки. Необходимое *изменение образа мыслей* для достижения устойчивой самооценки связаны с алгоритмом операций, составляющих психотехнологию.

Например, разрешение вскрытых противоречий между ожиданиями и результатами вложенного труда будет обусловлено *операциями сличения* своих реальных возможностей с мечтами, *операциями обобщения* на уровне умозаключений о недостающих знаниях и умениях, а также – внутренней мотивацией достижения успеха, *операциями прогнозирования*, отражающими перспективы профессионального и личностного роста в зоне ближайшего развития. Накапливаемый опыт посредством применения психотехнологии способствует устойчивому качеству самооценки, не зависящему от обстоятельств и успехов других людей, изменению восприятия текущих событий в сторону надежды, гордости, веры, свободы выбора профессионального пути. И наоборот, молодые музыканты с неустойчивой самооценкой склонны обесценивать либо себя, либо свои достижения, с трудом замечая успехи.

Психотехнология приобретает для молодых музыкантов *смысл* как в рамках учебного процесса, так и в жизненной стратегии личностного и

профессионального самосовершенствования. Поэтому речь идет о такой поддержке, в ходе которой действительно требуется, а поэтому и возникает та особая способность, которая для человеческой психики имеет фундаментальное значение, – это *способность к саморазвитию*. Обретая с помощью психотехнологий активную роль, музыкант учится также влиять на внешние условия карьерной среды, определять жизненные цели, совокупность ожиданий и тем самым прогнозировать и корректировать стратегию самодвижения.

Очевидно, что акмеологическое сопровождение обусловлено *особенностями взаимодействия*. Имеется в виду влияние наставника посредством личностных качеств и поступков, которые соотносятся молодым музыкантом с собственными идеалами. Несоответствие этих представлений может зачеркнуть все педагогические усилия. Доминантой общения становится обоюдное признание достоинств, опредмечивающих *эмоционально-ценностное отношение к труду.* Мой многолетний опыт общения с обучающимися подтверждает, что «при организации взаимодействия в логике развития ценностно-смысловой сферы личности исполнительская деятельность приобретает для музыканта смысл пространства самоутверждения, актуализирующего продуктивность. Каким образом? Разрешая множественные противоречия между осознаваемыми устремлениями и оцененными возможностями, переживая достигнутые успехи и случайные неудачи, выстраивая ценностные ориентации саморазвития» [3, *100*].

Обратимся, в качестве примера, к исполнительской деятельности, одна из существенных проблем которой видится молодому музыканту в отсутствии плодотворного сценического самочувствия. Многие педагоги также сетуют на излишнее волнение учащихся на сцене, что лишает их возможности выразить свое дарование, воплотить замыслы и расценивают его как *неизбежный* атрибут выступлений. Поможет ли решению этой проблемы формирование устойчивой самооценки?

Суть действий молодого музыканта в том, чтобы разрешить противоречия между осмысленным желанием публичного самовыражения посредством интерпретации музыкального образа и страхами непринятия его творческой индивидуальности, между стремлением к высоким достижениям и отсутствием веры в собственные силы. Разрешение противоречий обусловлено поиском ориентиров, осмысление которых способно преодолевать сомнения и достигать устойчивой самооценки, а именно: сличением силы своих чувств с образным содержанием произведения, своего вложенного труда и реальной востребованностью его результатов. Операции обобщения на основе исследованных ориентиров ведут к умозаключению о *коммуникативной функции* исполнительской деятельности, рождающей потребность в эмоциональном взаимодействии, стремление найти общие духовные ценности в воплощении и восприятии художественной идеи. Прогнозирование творческого применения знаний и умений с ориентацией на самодвижение, самореализацию, что освобождает от чувства несостоятельности, открывает перспективу выработки устойчивой самооценки. Эти креативные взлеты посредством психотехнологии помогают познать себя и поверить в свой личностный рост, (не замыкаясь на задачах овладения игровыми навыками на инструменте), *найти точку опоры в себе самом*, в своем самостоятельном выборе действий.

Каковы условия, в которых формируется плодотворное сценическое самочувствие с использованием психотехнологии устойчивой самооценки? Психологическими исследованиями доказано, что тип реакции на жизненные обстоятельства, к которому человек привыкает с детства, сохраняется и в его взрослой жизни, что определяет поведение, принятие решений, эмоциональные переживания. Спонтанно сформированные в детстве механизмы самооценки влияют на жизнедеятельность: либо человек избегает сложные ситуации, *адаптируясь* к обстоятельствам, либо *активно включается* в самореализацию. Поэтому в поиске ответа на поставленный вопрос совершим экскурс в область

зарождения коммуникативной потребности – основы плодотворного сценического самочувствия – у начинающего, совсем еще юного музыканта.

Приятно наблюдать, как в раннем детстве ребенок рад контактам с взрослыми людьми, которые готовы понять и принять все проявления его интереса к музыке, вместе порадоваться его желанию овладевать игрой на музыкальном инструменте. Перспективы этого увлечения представляются радужными. Застенчивость и робость преодолеваются природосообразным любопытством к искусству, к своим вновь открывающимся способностям. Развитие эмоциональной сферы маленького музыканта в общении с взрослыми через свое исполнительство реализуется только в диапазоне положительных эмоций. Исключительно позитивная окраска коммуникативных экспрессий обусловлена характером общей жизнедеятельности ребенка, порождаемой потребностью в доброжелательном внимании и искренним стремлением познавать о себе что-нибудь с хорошей стороны. Поэтому желание выступить перед взрослыми естественно, велико и доставляет только одно взаимное удовольствие, что пока не достижимо в общении со сверстниками, а потому оно и не столь необходимо.

Следующий этап в развитии общения связан с присвоением опыта исполнительской деятельности. Формулируются и постепенно возрастают требования к развитию способностей и к формированию необходимых знаний, умений, навыков у юного музыканта сообразно желаемому эталону. Но обладает ли он природными задатками, личностным потенциалом, чтобы соответствовать в обучении поставленным задачам? Вопрос деликатный. Оптимальное решение зависит от *мастерства наставника*, работающего в гуманистических традициях, умеющего организовать взаимодействие с воспитанником в зоне ближайшего развития, активизировать процессы его самопознания, воспитывая потребность в устойчивой самооценке, побуждая к размышлениям, например: «Каким я должен быть, чтобы иметь успех? Только лишь отличником, овладевающим умениями? Или незаурядной личностью,

способной одухотворять музыкальную предметность? В чем состоит тот удивительный предмет нашего общения со слушательской аудиторией, оставляющий незабываемое впечатление?».

Тонкий момент психического развития молодого музыканта должен корректно поддерживаться наставником, чтобы плодотворное сценическое самочувствие, которое было свойственно началу творческого пути, в дальнейшем подкреплялось устойчивой самооценкой. Здесь принципиальное значение приобретает психотехнология самооценки, ненавязчиво внедряемая в учебный процесс. Например, в развитии успеха движущей силой определяется внутриличностное противоречие между тем, каким вижу себя сегодня, и тем, каким хочу представлять себя в ближайшем будущем. Его разрешение требует применения алгоритма мыследеятельности. Обозначу его. Сличение своих актуальных возможностей с предполагаемыми для продуктивного самодвижения. Обобщение на уровне поиска новых смыслов и ценностей личностного роста в исполнительской деятельности, где отличные оценки – лишь компонента самоутверждения. Прогнозирование духовного общения со слушателями, оставляющего незабываемое впечатление благодаря своему мастерству и незаурядной личности, способной одухотворять музыкальную предметность. А самым главным достижением явится несравнимое ни с чем чувство счастья, рождающееся всякий раз ввиду успешного выступления и устойчивой самооценки.

В заключение отмечу, педагогические наблюдения подтверждают, что систематическое использование психотехнологий самопознания и самооценки порождает новый, креативный, образ мыслей, придающий процессам самоактуализации устойчивое направление. Желание творить себя по мере разрешения противоречий жизнедеятельности становится психическим новообразованием молодого музыканта. Его сценическое состояние будет плодотворным именно потому, что оно – не статичное явление, раз и навсегда найденное, но постоянно развивающееся расположение духа, дающее

внутреннюю свободу в стремлении к более полному выявлению и развитию сущностных сил, поддерживаемых детскими впечатлениями от непосредственного радостного общения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Деркач А.А. Акмеология: личностное и профессиональное развитие человека. Методолого-прикладные основы акмеологических исследований / А.А. Деркач. М.: 2000. 392 с.
2. Психология личности. Т.2. Отечественная психология. Хрестоматия. Самара: Издательский дом «Бахрах-М», 2013. 544 с.
3. Тарасова Г.К. Молодой музыкант в звучащем потоке творчества: Монография / Г.К. Тарасова. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2021. 199 с.

***

© 2023. Galina K. Tarasova
Voronezh, Russia

ACHIEVING SUSTAINABLE SELF-ESTEEM AS THE BASIS OF A MUSICIAN'S PRODUCTIVE ACTIVITY

***Abstract*:** the article discusses the phenomenon of young musicians' assessment of their achievements. The article studies a stable self-esteem, capable of fulfilling a constructive function as the basis of productive activity, and unstable, exposed to fluctuations depending on circumstances, which become false reference point of personality development. By this logic the conditions and mechanisms for the formation of a stable self-esteem are determined. Psychotechnologies of self-knowledge and self-esteem have been developed to ensure the musician's readiness for continuous improvement of professionalism and personal growth. As an example,

it has been proved the conditionality of creative stage well-being by achieving a stable self-esteem.

***Keywords*:** stable or unstable self-esteem, productive activity, psychotechnology of self-esteem, contradictions of life activity, creative and standard way of thinking.

Information about the authors: Tarasova Galina Konstantinovna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Pedagogy, Methods and General Course of Piano, Voronezh State Institute of Arts
ORCID ID: 0000-0002-0150-8151
E-mail: tarasovagk@yandex.ru

Received: 20.04.2022
Approved after reviewing: 15.12.2022
Date of publication: 26.12.2022
For citation: Tarasova G. K. Achieving Sustainable Self-Esteem as the Basis of a Musician’s Productive Activity // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 80–91. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-80-91

REFERENCES

1. Derkach A.A. Akmeologija: lichnostnoe i professional'noe razvitie cheloveka. Metodologo-prikladnye osnovy akmeologicheskih issledovanij / A.A. Derkach. M.: 2000. 392 s.
2. Psihologija lichnosti. T.2. Otechestvennaja psihologija. Hrestomatija. Samara: Izdatel'skij dom «Bahrah-M», 2013. 544 s.
3. Tarasova G.K. Molodoj muzykant v zvuchashhem potoke tvorchestva: Monografija / G.K. Tarasova. Voronezh: NAUKA-JuNIPRESS, 2021. 199 s.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-92-104
УДК 782
ББК 85.314
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Л. А. Шарнина
г. Москва, Россия

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ

Аннотация: Современный профессиональный певец должен обладать огромным арсеналом вокальной техники для создания художественных образов мирового вокального репертуара. Это широко образованный музыкант-исполнитель.

Обучение современного вокалиста необходимо начинать с формирования верных основ вокальной техники, прививать вкус к исполнению академической вокальной музыки. Неправильная классификация, неверная постановка голоса при обучении могут привести к возникновению недостатков в тембре. Пение выдающихся певцов всегда поражает своей свободой: широко открытое горло, ровное, льющееся пение без толчков в звукообразовании.

Огромную роль в освоении вокальной техники приобретает певческое дыхание, необходимое для формирования профессионального звучания голоса. В статье рассматриваются главные методологические вопросы постановки певческого дыхания у вокалистов, даются рекомендации и практические разработки для

освоения техники певческого дыхания, основанные на опыте работы. Актуальность определяется практической направленностью статьи.

***Ключевые слова*:** мышцы-вдыхатели, мышцы-выдыхатели, типы дыхания, атака звука, вдох и выдох, координация звука и дыхания, певческая опора, упражнения.

Информация об авторе: Шарнина Любовь Александровна – Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Академии хорового искусства им. В.С.Попова.

ORCID ID: 0000-0003-1031-6845

E-mail: sharlju@mail.ru

Дата поступления статьи: 21.04.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022

Дата публикации: 26.12.2022

Для цитирования: Шарнина Л. А. Певческое дыхание: методологические рекомендации и практические разработки // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 92–104. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-92-104

Одним из наиболее важных вопросов постановки голоса является работа педагога-вокалиста над певческим дыханием. Конечно, невозможно отделить работу дыхательного аппарата от работы гортани и артикуляционного аппарата, невозможно выделить какую-либо одну часть работы певческого аппарата и оценить как наиболее важную. Гортань и дыхание, как мы знаем, выполняет функцию образования звука, ведь именно поток воздушной струи формирует колебания связок. Функция работы гортань-дыхание заключается в образовании звука определенной высоты, силы и, частично, тембра. Необходимо отметить, что именно в гортани формируются качества, отвечающие за качества певческой фонации: вибрато, металличность высокой певческой форманты Артикуляционный аппарат (надставная трубка) имеет

функцию выведения звука и формирования гласных и согласных, в создании определенного вида импеданса. Артикуляционный аппарат вносит изменения в работу надставной трубки, производит определенное действие на работу голосовой щели.

Разговор о дыхании, берущийся отдельно от других составляющих (гортань и артикуляционный аппарат) может быть только условным [1, *140*]. Впечатляет множество мнений к вопросу о дыхании: к типу дыхания, к количеству набора дыхания, к умению распределения дыхания. При внешнем наблюдении за работой дыхания профессиональных певцов можно также заметить большое разнообразие дыхательных движений: от абсолютно незаметного взятия дыхания до дыхания при поднятии грудной клетки в полном объеме.

К вопросу о важности дыхания при обучении пению возникает огромное разнообразие мнений: от полного невнимания к рассматриваемой проблеме до абсолютно подчеркиваемой первоочередной значимости. Но и среди приверженцев первоочередной важности дыхания в процессе певческой фонации существуют разные мнения о способе взятия количества дыхания и распределении его во время пения.

Обратимся к историческим данным развития дыхания на примерах европейских вокальных школ. Первая консерватория, открывшаяся в 1537 голу в Неаполе, славилась эмпирическим методом преподавания, а, следовательно, преподавателем пения мог бы быть только певец. Метод подражания был связан с методом показа: «Пой так, как я пою». Учителями пения были музыканты огромных творческих возможностей. Например, Кавалли, Страделла, Монтеверди.

«Великая болонская школа», созданная в 1700 году славилась яркими представителями: Лео, Порпора (учитель великих певцов-кастратов Каффарелли, Фаринелли). Появились труды, повествующие о принципах воспитания певца: «Новая музыка» Дж. Каччини (1601), « Взгляды древних и

современных певцов, или размышление о колоратурном пении» П. Този (1723), «Великая болонская школа» Г. Манштейна – немецкого педагога, пытавшегося воссоздать итальянский метод обучения.

В данных трудах можно найти и мнение о работе над певческим дыханием. «Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить в любых обстоятельствах». (Дж. Каччини) [4, *30*]. П.Този и Д. Манчини указывали на принципы хорошего дыхания: не переполнять легкие дыханием, экономно тратить дыхание, не оставаться без запаса дыхания и искусно пользоваться приемом вдоха. Г. Манштейн указывает, что грудная клетка во время вдоха и выдоха расширяется и поднимается, во время выдоха возвращается в исходное положение, живот втянут. Это грудной тип дыхания. Такой тип дыхания вырабатывает навыки длительного фонирования, возможность организации фонационного выдоха и изменения звучности. Также, это позволяет обеспечить полное наполнение легких, увеличить звучность голоса за счет подскладочного давления.

Музыкально-сценические композиции (dramma per musica) не требовали большого посыла дыхания в связи с отсутствием большой громкости, остроты динамики, ограниченным диапазоном. Позднее Монтеверди, Кавалли, Чести, Скарлатти создали произведения, в которых потребовались выразительные музыкальные средства (филировка, штрихи, динамическое разнообразие) и продолжительное дыхание, которое отличалось от естественного, речевого дыхания.

Итальянское искусство пения XIX прославилось творчеством выдающегося композитора bel canto Дж. Россини. Дж. Россини писал, что тот, кто владеет итальянской школой, будет петь всю жизнь. Существует сборник «Двенадцать камерных ариетт для обучения итальянскому bel canto». Творчество Дж. Россини оказало огромное влияние на развитие итальянской оперы, а, следовательно, и на развитие итальянской вокальной школы. Были созданы вокальные партии, удобные для голоса и способствующие его

развитию, т.к. композитор был превосходным певцом. Однако Дж. Россини был приверженцем старой итальянской школы и не оценил появления т.н. «прикрытой манеры» пения, пионером которой стал Ж. Дюпре, продемонстрировавший в героической арии Арнольда из « Вильгельма Телля» пять верхних теноровых «до». До появления такой «прикрытой» манеры пения у мужских голосов тесситура не выходила за пределы натурального грудного регистра и далее переходил в фальцет по принципу «чем выше идешь, тем тише поешь». Новая манера пения потребовала от певцов новых приспособлений и знаменовала переход к новому типу певческого дыхания, называемому грудодиафрагматическим.

У певцов второй половины XIX века в период т.н. новой итальянской школы тип дыхания становится более низким. Ф. Ламперти, знаменитый педагог новой итальянской школы пишет: «Школа пения – есть школа дыхания» [2, *15*]. Ф. Ламперти придавал дыханию исключительную важность в формировании певческой фонации. Мануэль Гарсия (сын) в «Полной школе пения» (1847) пишет о грудном типе дыхания, а в более позднем издании (1856) – уже о грудодиафрагмальном.

Появление опер Галеви, Мейербера и особенно Верди потребовали от певцов пения в сложной, высокой тесситуре, оформления драматических кульминаций в высоком регистре, полетного, насыщенного звучания, способного озвучивать большие залы в составе больших оркестров, яркой динамической нюансировки. Вердиевская музыкальная драма явилась итогом развития оперного вокального искусства и новой исполнительской вокальной школы.

Перейдем к анатомии мышц, связанных с певческим дыханием.

К мышцам – вдыхателям можно отнести все многочисленные группы скелетных мышц, поднимающих и разводящих в стороны ребра. Важнейшей мышцей вдоха является диафрагма. Диафрагма-мышца, сложная по своему строению, прикрепляется к стенкам тела по реберным дугам, имеет

куполообразный вид и сухожильную середину. При сокращении мышечных волокон диафрагмы (опускание) происходит вдох. При выдохе мышцы расслабляются, и купол поднимается вверх, что говорит о выдохе.

К мышцам-выдыхателям относятся все мышцы, способные опускать ребра. Самые мощные мышцы-выдыхатели – мышцы брюшного пресса. Мышцы вдоха и выдоха работают по принципу действия мышц-антагонистов. Действие мышц точно согласованно. Если мышцы-вдыхатели сокращаются (включаются в работу), то мышцы-выдыхатели расслабляются и наоборот.
Система дыхания управляется также со стороны нервной системы. Таким образом, дыхание имеет произвольно-непроизвольную систему управления [5, *153*]. В речевой речи наиболее ярко проявляется гибкая приспособляемость дыхания к жизненным задачам и условиям и явственно определяется двойное управление дыханием (произвольно-непроизвольное). В системе управления дыханием при речи существуют приспособления, формирующие «быстротекущие смены давления и нужные для каждого звука порции дыхания».

При певческой фонации мы рассматриваем образование специфического певческого звука. В отличие от речи, построенной на скользящих вверх и вниз интонациях, пение подразумевает определенную высотность каждого звука. Быстросменяемые звуки при разговорной речи отличаются от звуков пения, требующих выполнения музыкальных темпов и ритма. Следующей важной особенностью певческой фонации является тембр, определяющийся вибрато. В разговорной речи вибрато отсутствует. Металличность и округлость певческого звука, формирующаяся певческими формантами, также отсутствует при разговорной речи.

Разные приемы координации работы гортани и дыхания позволяют найти точную координацию при пении, выявляя наилучшие качества голоса. Гортань по-разному включается в работу в зависимости от величины посыла дыхания,

может менять плотность смыкания, влиять на тембр голоса. При выработке верных певческих рефлексов певческая фонация организуется легко и гибко.

При работе над дыханием в пении возможно использовать изолированные упражнения без звука. Целесообразно показывать такие упражнения начинающим ученикам для координации вдоха и выдоха в пении. Такие упражнения могут даваться на первых уроках. Именно такие упражнения помогут учащимся проследить работу основных дыхательных мышц при певческой фонации. Такие упражнения выполняются при полной свободе лицевых мышц.

Пример:

1. Живот выдвигается вперед и одновременно берется вдох. Далее живот движется к спине – производится выдох.

Дыхательные мышцы работают синхронно по принципу: вдох-выдох.

2. Прибавить к первому упражнению открытие рта во время вдоха и закрытие во время выдоха.

Используя точную координационную работу дыхательных упражнений (вдох-выдох) без пения, можно довольно и быстро перейти к пению со звуком. Опыт работы говорит о том, что после работы над дыхательными упражнениями без звука появляется относительная слаженность координационной работы дыхательных мышц. Изолированные дыхательные упражнения выполняют, таким образом, функцию наглядного показа взаимосвязи дыхания и певческой фонации.

Дальнейшее их использование для развития увеличения вдоха и длительности выдоха являются спорными, т.к. только с помощью пения со звуком можно достигнуть правильной организации дыхания, т.к. при оформлении певческого звучания существует специфическая координация.

Методы работы над дыханием различны, могут строиться от формирования правильного посыла вдоха, от атаки, или – другой метод – от равномерности, ровности выдоха.

Типы дыхания в пении: ключичное, нижнее грудное, нижнереберно-диафрагматическое, брюшное. Ключичное дыхание характеризуется расширением и поднятием верхней части грудной клетки, тем самым выключая из работы диафрагму, которая пассивно движется за грудной клеткой. Живот втягивается.

Нижнее грудное характеризуется расширением и поднятием нижней части грудной клетки. Диафрагма включается в работу, т.к. прикрепляется именно в области нижней реберной дуги. Нижнереберное-диафрагматическое (костабдоминальное, грудодиафрагматическое) – тип дыхания, при котором грудная клетка и диафрагма активно включены в работу. Нижний брюшной пресс также включен в работу. Это дыхание может быть использовано с преимущественным включением груди или с более активным участием брюшного пресса в зависимости от характера исполняемого произведения.

Брюшное дыхание (абдоминальное) является таковым, если грудная клетка остается практически неподвижной, а живот несколько выпячивается. Существует понятие «тазовой диафрагмы», но оно является спорным и нецелесообразным [1, *161*].

Выбор типа дыхания должен диктоваться удобством и качественным звучанием. Наиболее часто употребляющимся является нижнереберно-диафрагматическое дыхание. Очень важным является то, что площадь прикрепления диафрагмы при пении на нижнереберно-диафрагматичном дыхании увеличивается, т.к. диафрагма крепится к нижним дугам ребер. Это помогает более активно включать ее в работу.

«Дыхание способно изменяться и варьироваться в пределах выработанного типа у каждого типа профессионального голоса, что связано с характером исполняемого произведения» [1, *172*]. Дыхание приспосабливается

к выполнению задач: драматическое пение требует более низкого дыхания, лирическое, в особенности колоратурное, пение потребует более высокого набора дыхания.

Чистых типов дыхания практически не существует, певцы используют смешанный тип дыхания. При организации певческого голоса нужно исходить из качества звукообразования и выбирать тип дыхания, а не стараться привить определенный тип дыхания, не следуя качеству звука.

Атака звука всегда важна для построения верного звучания. Так же, как взмах палочки дирижера (ауфтакт) формирует звучание целого оркестра (нюанс, штрих, характер и т. д), так и верный певческий вдох формирует наиболее верную атаку и координацию звука и дыхания для последующего выполнения музыкальных задач, поставленных композитором. Важно помнить о типах певческой атаки: мягкая, твердая и придыхательная. Твердая атака позволяет активизировать работу дыхательных мышц и является хорошим подспорьем для активизации выработки дыхания. Придыхательная атака используется вокальными педагогами для устранения работы пересомкнутых связок и устранения эффекта «зажатости». Полезно говорить ученику о точной атаке, о тонкой работе голосовых связок при пении, о работе связок краями без напряжения. Следить за точной атакой первого звука – это необходимый технический принцип верного выстраивания голоса.

Многие педагоги считают, что особенно важной является организация выдоха. Важны следующие установки: не перебирать дыхания, не начинать звука без основательной поддержки дыхания, после взятия дыхания сделать цезуру (краткую задержку дыхания), что помогает установке дыхания в момент, когда гортань и органы надставной трубки находятся в свободном, ненапряженном состоянии. На задержке звука нужно атаковать звук, пользуясь атакой, необходимой в данном конкретном случае и далее сохранить координацию. Плавное дыхание требуется не ослаблять, не форсировать, не

подавать струю дыхания толчками. Звук и дыхание должны быть распределены в контексте фразы.

«Внимание к особенностям работы дыхательного аппарата в пении, умение анализировать свои дыхательные ощущения и по ним контролировать голосообразование – важный способ овладения вокальной техникой» [1, *156*]. Решающее значение при работе над вокальной техникой, иприобретает репертуарная политика. Также, как удобно и верно подобранные упражнения, произведения, выбранные педагогом для изучения в классе, должны представлять из себя посильный репертуар не только в вокально-техническом, но и в эмоциональном плане. Завышенный репертуар с непомерно сложными вокально-техническими и музыкально-художественными задачами, требующие чрезмерного эмоционального напряжения, заставляют молодых исполнителей форсировать и напрягать неокрепший голосовой аппарат. Репертуар, подобранный из произведений с учетом возможностей ученика, приносит огромную пользу в развитии и профессиональном росте. Правильно подобранный репертуар должен продемонстрировать наилучшие качества певческой фонации на данном этапе. Освоившись, утвердившись в доступном музыкальном материале, ученик сможет продолжить свое техническое и музыкальное развитие в более сложном репертуаре.

Координация дыхания и звука, умение петь в высокой певческой позиции, сглаженность регистров, ровность и однородность гласных, баланс певческих формант, внимание к вокальному слову, свобода артикуляции, художественно-выразительное исполнение музыкальных произведений – вот основные задачи, ставящиеся перед вокальным исполнителем. Развитие певческих навыков должно происходить в соединении с выполнением художественно-исполнительских задач, с развитием артистизма. Принципы единства художественного и технического развития, индивидуального подхода, постепенности и последовательности оставляют полную свободу в разнообразии методических и педагогических приемов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 368 с.
2. Ламперти Дж. Техника бельканто. СПб.: Лань. 2013. 48 с.;
3. Чаплин В.Л. Физиологические основы формирования певческого голоса в аспекте регистровой приспособляемости. М.: Информбюро, 2009. 179 с.
4. Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. М.: Издательский дом «Золотое Руно», 2004. 200 с.
5. Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 275 с.
6. Малинковская А.В. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1976. 285 с.

***

© 2023. Lyubov A. Sharnina

Moscow, Russia

SINGING BREATHING: METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS AND PRACTICAL DEVELOPMENTS

***Abstract*:** A modern professional singer must have a huge arsenal of vocal techniques to create artistic images of the world vocal repertoire. This is a well educated musician-performer.

The training of modern vocalist must begin with the formation of the correct foundations of vocal technique, to instill a taste for the performance of academic vocal music. Incorrect classification, incorrect voice setting during training can lead to flaws in timbre. The singing of outstanding singers is always striking in its

freedom: wide open throat, smooth, flowing singing without shocks in sound production.

Singing breath has a huge role in the development of vocal technique which is necessary for the formation of a professional sounding of the voice. The article deals with the main methodological issues of staging singing breath among vocalists, it provides recommendations and practical developments for mastering the technique of singing breath, based on work experience.

Keywords: inspiratory muscles, expiratory muscles, types of breathing, attack of sound, inhalation and exhalation, coordination of sound and breathing, singing support, exercises.

Information about the author: Lyubov Alexandrovna Sharnina, Honored Artist of Russia, Professor of the Solo Singing Department of the Popov Academy of Choral Art.

ORCID ID: 0000-0003-1031-6845

E-mail: sharlju@mail.ru

Received: 21.04.2022

Approved after reviewing: 15.12.2022

Date of publication: 26.12.2022

For citation: Sharnina L. A. Singing breathing: methodological recommendations and practical developments // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 92–104. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-92-104

REFERENCES

1. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki. M.: Muzyka, 2007. 368 s.
2. Lamperti Dzh. Tehnika bel'kanto. SPb.: Lan'. 2013. 48 s.;
3. Chaplin V.L. Fiziologicheskie osnovy formirovanija pevcheskogo golosa v aspekte registrovoj prisposobljaemosti. M.: Informbjuro, 2009. 179 s.

4. Jaroslavceva L.K. Opera. Pevcy. Vokal'nye shkoly Italii, Francii, Germanii HVII-HH vekov. M.: Izdatel'skij dom «Zolotoe Runo», 2004. 200 s.

5. Jusson R. Pevcheskij golos. M.: Muzyka, 1974. 275 s.

6. Malinkovskaja A.V. Voprosy muzykal'nogo ispolnitel'stva i pedagogiki. M.: GMPI imeni Gnesinyh, 1976. 285 s.

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-105-111
УДК 785.11
ББК 85.315
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Д. М. Щукина
г. Москва, Россия

БАЛЕТ «ВРЕМЕНА ГОДА» (1900) КАК ОБРАЗЕЦ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА КОНСТАНТИНОВИЧА ГЛАЗУНОВА

Аннотация: в данной статье автор рассмотрел балет Александра Константиновича Глазунова «Времена года» как образец симфонического творчества композитора. «Времена года» – одноактный балет, написанный Александром Константиновичем Глазуновым по заказу дирекции Императорских театров для вновь открывающегося Эрмитажного театра. Премьера состоялась 7 февраля 1900 года. Идея балета "Les saisons"(«Времена года») принадлежал Ивану Всеволожскому. Сценаристом и балетмейстером был известный французский балетмейстер Мариус Иванович Петипа (1818-1910). В статье указаны различные мнения критиков и музыковедов о балете А. К. Глазунова, таких как, М.А. Ганиной, Б.В. Асафьева, а также высказывания других композиторов о данном сочинении: П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова. Действительно, балет «Времена года» является одним из ярчайших произведений в творчестве композитора, которое, по достоинству занимает,

место в репертуаре многих театров. В настоящее время музыка к балету чаще звучит в концертном исполнении, нежели в хореографической постановке.

***Ключевые слова*:** Александр Константинович Глазунов, балет, музыковеды и критики, М. А. Ганина, Б. В. Асафьев, балетмейстер, М. И. Петипа.

Информация об авторе: Щукина Дарья Михайловна – преподаватель кафедры Симфонического дирижирования и струнных инструментов «Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: 0000-0002-5429-4265

E-mail: Dariafrolova.df@gmail.com

Дата поступления статьи: 21.04.2022

Дата одобрения рецензентами: 15.12.2022

Дата публикации: 26.12.2022

Для цитирования: Щукина Д. М. Балет «Времена года» (1900) как образец симфонического творчества Александра Константиновича Глазунова // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 105–111. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-105-111

Начать данное исследование хотелось бы с определения – что же такое балет. Возьмем за основу определение, которое дано в Большой российской энциклопедии: *«Балет (франц. ballet; от итал. balletto, уменьшит. от ballo – танец, бал; от позднелат. ballo – танцевать), вид сценического искусства, в котором драматургия, музыка, сценография подчинены хореографии, являющейся центром их синтеза. Термин «Балет» служит приемлемым для обозначения европейского балетного искусства, складывавшегося на протяжении XVIII–XIX вв. В XX в. этот термин стал иногда трактоваться шире и использоваться для обозначения различных танцевальных представлений»* [2].

Одно из самых ассоциируемых имен русских композиторов с балетным искусством, конечно, Петр Ильич Чайковский. Его балеты, такие как, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» – стали образцами русского классического балета. На сегодняшний день также достойное место в репертуарах различных театров заняли балеты Александра Константиновича Глазунова: «Раймонда» (1897), «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса» (1898), «Времена года» (1900). Музыка балетов Глазунова служит не только сопровождением и основой для танцевального действия, а сама по себе является воплощением художественного образа. Она удивляет своим мелодизмом и необыкновенной напевностью.

«Времена года» – одноактный балет, написанный Александром Константиновичем Глазуновым по заказу дирекции Императорских театров для вновь открывающегося Эрмитажного театра. Премьера состоялась 7 февраля 1900 года. Идея балета "Les saisons"(«Времена года») принадлежала Ивану Всеволожскому[1]. Сценаристом и балетмейстером был известный французский балетмейстер Мариус Иванович Петипа (1818-1910). «*Балет конца девятнадцатого века часто называют эпохой Петипа. Этот хореограф создал свод правил балетного академизма. Его спектакли отличались не только мастерством композиции, стройностью хореографического ансамбля, виртуозной разработкой сольных партий – он сделал музыку одним из главных действующих лиц балета»* [4]. Также балет ставился в том же театре в 1907 году. В 1926 году балет поставлен в Ленинградском театре оперы и балета. Стоит отметить, что «Времена года» часто ставился как выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища. 21 января 1959 года премьера состоялась и в Большом театре в постановке молодого на тот момент балетмейстера Алексея Варламова.

---

[1] Русский театральный деятель. Окончил Петербургский университет. Состоял на дипломатической службе. С 1881 директор императорских театров (до 1886 — петербургских и московских, в 1886—99 — петербургских).

Следующую характеристику балету в своей монографии «Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество» дает Ганина Мария Алексеевна: *«”Времена года”» – музыкально-хореографическая поэма, повествующая о постепенном пробуждении природы, о переходе ее от зимней скованности к весеннему цветению, затем к летнему созреванию и пышному осеннему празднику плодородия. Концепция балета оптимистична. В поэтической форме в нем выражена мысль о мудрой закономерности природы, о благотворности всех времен года – звеньев в неразрывной цепи жизни природы. Действующие лица балета представлены аллегорическими персонажами, Зима выступает в окружении Инея, Льда, Града, Снега; Весна – с цветами, птицами; Лето – с хлебными колосьями, васильками и маками, с сатирами, фавнами и наядами. В картине Осени все времена года объединяются в стихийной вакханалии: земля, насытившаяся роскошными дарами природы, торжествует»* [3]. С данным мнением нельзя не согласиться. Написание балета «Времена года» позволило композитору раскрыть свой талант «музыкального художника». Глазунову удалось необычайно реалистично воплотить в музыке картины природы. Композитор проявил мастерство высочайшего уровня инструментовки партитуры балета в процессе передачи знойного лета, грохочущего града, парения снежинок, топота ног, пляшущих на празднике сбора урожая. Стоит отметить, что картина зимы выделяется на фоне всех остальных своей красочностью. Николай Андреевич Римский-Корсаков выразил особый восторг к музыке данной картины и назвал ее «одной из лучших в русской музыке им».

Музыка балета Александра Константиновича Глазунова завораживает своей красотой и изящностью. Многие музыковеды и критики высказывали свое мнение о балете. Например, академик Б.В. Асафьев назвал музыку балета как «своеобразную синтетическую форму: симфоническую поэму-балет» [1]. Действительно, в каждой картине есть один лейтмотив, который развивается на протяжении всей картины. В заключительной 4-й картине «Лето» звучат почти

все ранее использованные лейтмотивы, тем самым завершая музыкальной развитие и сам балет.

Партитура балета «Времена года» отличается и поражает своей цельностью. Каждая из 4-х картин не содержит эпизодов, которые выступали бы в качестве соединительного материала, вследствие его каждая часть музыкального полотна является самостоятельной.

За все свое существование балет был неоднократно поставлен на многочисленных сценах ведущих мировых залов различных театров под руководством известных и постановщиков, таких как: Михаил Мордкин, Михаил Фокин, Александр Горский. В настоящее время музыка к балету чаще звучит в концертном исполнении, нежели в хореографической постановке. 7 июля 2022 года балет был поставлен на сцене Большого театра в постановке хореографа Артемия Белякова [5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. В. Избранные труды 2 том. Москва: Акад. наук СССР. 1952-1958. 327 с.

2. Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://dev.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text (дата обращения: 03.10.2021)

3. Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество. Ленинград: Музгиз., 1961. 392 с.

4. Интернет-портал Belcanto [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/petipa.html (дата обращения:10.09.2021)

5. Официальный сайт Большого театра [Электронный ресурс]. – URL: https://bolshoi.ru/performances/ballet/les-saisons (дата обращения:10.03.2022)

***

© 2023. Darya M. Shchukina

Moscow, Russia

BALLET "SEASONS" (1900) AS AN EXAMPLE OF ALEXANDER KONSTANTINOVICH GLAZUNOV'S SYMPHONIC WORK.

Abstract: The article deals with Alexander Konstantinovich Glazunov's ballet "The Seasons" as an example of the composer's symphonic work. "The Seasons" is a one-act ballet written by Alexander Konstantinovich Glazunov and commissioned by the Directorate of the Imperial Theaters for the newly opened Hermitage Theater. The premiere took place on February 7, 1900. The idea of the ballet "Les saisons" (The Seasons) belonged to Ivan Vsevolozhsky. The scriptwriter and choreographer was a famous French choreographer Marius Ivanovich Petipa (1818-1910). The article indicates various opinions of critics and musicologists about Glazunov's ballet, such as M.A. Ganina, B.V. Asafiev, as well as the statements of other composers: P.I. Tchaikovsky, N.A. Rimsky-Korsakov. Indeed, the ballet "The Seasons" is one of the composer's brightest which worthy of its place in the repertoire of many theaters. At present, the music for the ballet is more often performed in concert rather than choreographed.

Keywords: Alexander Konstantinovich Glazunov, ballet, musicologists and critics, M. A. Ganina, B. V. Asafiev, choreographer, M. I. Petipa.

Information about the author: Shchukina Daria Mikhailovna, lecturer at the Symphonic Conducting and String Instruments Department of A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)", "Maimonides Academy" Institution.

ORCID ID: 0000-0002-5429-4265

E-mail: Dariafrolova.df@gmail.com

Received: 21.04.2022

Approved after reviewing: 15.12.2022

Date of publication: 26.12.2022

For citation: Shchukina D. M. Ballet "Seasons" (1900) As an Example of Alexander Konstantinovich Glazunov's Symphonic Work // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie /

Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 105–111. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-105-111

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy 2 tom. Moskva: Akad. nauk SSSR. 1952-1958. 327 s.

2. Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija [Jelektronnyj resurs]. – URL: http://dev.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text (data obrashhenija: 03.10.2021)

3. Ganina M. A. Aleksandr Konstantinovich Glazunov: Zhizn' i tvorchestvo. Leningrad: Muzgiz., 1961. 392 s.

4. Internet-portal Belcanto [Jelektronnyj resurs]. – URL: https://www.belcanto.ru/petipa.html (data obrashhenija: 10.09.2021)

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-112-124
УДК 782/785
ББК 85.31
Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. Л. Яковлева

г. Казань, Россия

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДРУЖБЫ: СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ ДЯГИЛЕВ ГЛАЗАМИ ИГОРЯ ФЕДОРОВИЧА СТРАВИНСКОГО

***Аннотация*:** объектом исследования стала дружба импресарио Сергея Павловича Дягилева и композитора Игоря Федоровича Стравинского. Она рассматривается через призму воспоминаний Игоря Федоровича Стравинского и биографических эпизодов Сергея Павловича Дягилева. Анализ источников выявил сложность взаимоотношений творческих натур. На протяжении двадцати с лишним лет они были довольно неровными и порою конфликтными. Если в начале совместной деятельности Дягилев занимал лидирующие позиции во взаимоотношениях, то позже ситуация изменилась. Данный факт привел к конфликтности и отчужденности между ними. Тем не менее, Игорь Федорович понимал величие фигуры Сергея Павловича Дягилева в истории культуры и собственной жизни.

Ключевые слова: Сергей Павлович Дягилев, импресарио, Игорь Федорович Стравинский, композитор, «Русские сезоны», дружба, конфликт.

Информация об авторе: Яковлева Елена Людвиговна – доктор философских наук, кандидат культурологи Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирясова
ORCID ID: 0000-0002-4940-604X
E-mail: mifoigra@mail.ru

Дата поступления статьи: 23.01.2022
Дата одобрения рецензентами: 01.12.2022
Дата публикации: 26.12.2022
Для цитирования: Яковлева Е. Л. История одной дружбы: Сергей Павлович Дягилев глазами Игоря Федоровича Стравинского // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 1. С. 112–124. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-112-124

В истории мировой культуры и искусства встречаются уникальные личности. Не имея профессионального образования в сфере искусства, они вносят весомый вклад в развитие культуры, оставаясь в ее анналах. К числу таких выдающихся людей можно отнести *Сергея Павловича Дягилева* (1872-1929). Обладая юридическим образованием, он вошел в историю искусств как создатель «Русских сезонов» и «Русского балета Сергея Дягилева». Его музыкальная интуиция способствовала успеху балетных и оперных постановок. Этот *бездарь*, как его называли в окружении, был знаменит на весь мир, прославив русское искусство.

Исходным пунктом формирования музыкальной одаренности и чутья Сергея Павловича была Пермь и родовое имение Бикбарда. Здесь все было проникнуто музыкально-театральной атмосферой. С детства Дягилеву привили серьезное восприятие музыки. Он, «не двигаясь с места, часа по 2 просиживал, приткнувшись к роялю, сосредоточенно слушая музыку» [1]. В детстве Сергей начал музицировать и написал первые свои музыкальные произведения. После окончания школы, путешествуя по Европе, Сергей был восхищен оперой, что

вновь подтолкнуло его к написанию музыки. Молодой человек верил, что вскоре станет композитором, но его самонадеянность была разрушена мнением Н.А. Римского-Корсакова, назвавшим его опусы *абсурдными*. Но Сергей не порвал своих отношений с искусством. Он обладал даром выбирать и собирать в творческие альянсы талантливых людей, давая им *путевку в жизнь*. Попав в его «Русские сезоны», музыканты, художники, артисты становились знаменитыми. Именно Дягилев открыл миру имя композитора *Игоря Федоровича Стравинского* (1882-1971), заказывая ему произведения, ставя их в «Русских сезонах» и доверяя дирижировать ими. Но отношения импресарио со Стравинским были сложными, неровными и неоднозначными. Их знакомство длилось более 20 лет, оборвавшись в связи со смертью Сергея Павловича. Дружба импресарио и композитора, а также личность С.П. Дягилева через призму воспоминаний И.Ф. Стравинского стали объектами исследования статьи. Методами исследования избраны биографический и аналитический.

Игорь Федорович Стравинский был эгоцентриком, о чем свидетельствует его мемуаристика. Большинство воспоминаний композитора сосредоточено на собственной персоне. К числу исключений можно отнести Сергея Павловича Дягилева. О нем мы встречаем довольно развернутые характеристики, что свидетельствует о значимости фигуры в жизни композитора.

Необходимо подчеркнуть, что Дягилев и Стравинский знали друг друга с юности. Сергей Павлович был знаком с солистом Мариинского театра Федором Стравинским и принимал участие в организации его юбилея, где пересекался с его сыном Игорем. Но Дягилев обратил внимание на Игоря Стравинского только в 1909 года, услышав его произведения, что и послужило началом их многолетнего сотрудничества и дружеских отношений.

Игорь Федорович оценивает общение с импресарио как *глубокую дружбу* и *взаимную привязанность*. Дягилев, по мнению композитора, был *душой* «Русских сезонов» (1909-1929). Обладая музыкальной одаренностью и интуицией, Сергей Павлович великолепно справлялся с ролью идейного

вдохновителя оперных и балетных постановок труппы. По признанию Игоря Федоровича, его *влекло* к Сергею Павловичу, который был *исключительной личностью* [3, *27*] петровского склада: ему удалось «в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада» [3, *75*].

Среди привлекательных черт импресарио Стравинский называл высокую культуру, особый склад ума, много здравого смысла, страсть и темперамент. Это была «натура подлинно широкая, великодушная, чуждая всякой расчетливости» [3, *27*]. Его «исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и, не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этой новизной» [3, *27*] завораживали окружающих. Свежесть и современность идей вдохновляла Сергея Павловича. Многие постановки «Русских сезонов» пронизаны духом новизны и провокационности, предвосхищая новейшие тенденции в искусстве и воплощая их в музыкально-театральных постановках. Некоторые премьеры, опережавшие время, оборачивались скандалом, что случилось с балетом И. Стравинского «Весна священная» (1913). Публика была не готова к восприятию подобного музыкального материала. Но Дягилев был в восторге не только от музыки, но и от устроенного публикой скандала, считая, что данный провал – это *победа всего передового*.

Стравинского поражала целеустремленность Дягилева, его выдержка и упорство в достижении поставленных задач. Композитора удивляла его снисходительность *к сомнительной честности* людей. Даже становясь жертвой подобных людей, Сергей Павлович мог простить их, если они «этот недостаток восполняли другими качествами» [3, *28*]. Самыми отвратительными качествами импресарио считал пошлость, бездарность и тупость, «он ненавидел и презирал все серое и безликое» [3, *28*]. Стравинский считал странностью Дягилева то, что «у этого умного человека ловкость и тонкость уживались с какой-то чисто детской наивностью» [3, *28*]. Как у ребенка, в нем отсутствовала

злопамятность. Он не сердился на надувательство, считая, что человек *просто защищался*. Как ребенок, искренне и трогательно, Дягилев мог восторгаться понравившимися ему музыкальными произведениями. Данный факт умилял Стравинского. В ответ на восторженные отзывы о его музыке композитор мог преподнести дар. Так случилось со «Свадебкой», которую он посвятил С.П. Дягилеву, и маленькой пьесой для рояля в 4 руки «Полька». Сюжетной основой последнего произведения стало представление импресарио «в роли директора цирка – во фраке, с цилиндром на голове, хлопающего бичом, заставляющего наездницу гарцевать на лошади» [3, *47*]. Первоначально опешивший Сергей Павлович от души смеялся над данной ассоциацией. Еще одной любопытной чертой характера импресарио был его «страх перед инфекцией», имевший *патологический характер* [3, *43*]. Дягилев был человеком мнительным. Так, он ежедневно навещал заболевшего Стравинского, но «так боялся заразиться, что не решался войти в палату» [3, *43*].

Сергей Павлович был натурой тонкой и чувствительной. Он тяжело переживал разрушения планов, уходы от него артистов и художников, периоды неопределенности и поиска новых путей развития. Оказываясь в таком положении, «он чувствовал потребность иметь около себя друга, который утешил бы его, приободрил, помог своими советами» [3, *47*]. Но друзья не всегда были рядом. Дягилев умел дружить и ценил дружбу со Стравинским. После опасного путешествия в Америку, увидев композитора, первыми словами импресарио при встрече стали: «Я ждал тебя как брата» [3, *52*]. В период депрессий самого Игоря Стравинского импресарио навещал его, отвлекая от грустных мыслей.

Первый крупный заказ Сергея Павловича на написание музыки к одноактному балету «Жар-птица» привел Игоря Стравинского в замешательство. Его «пугал сам факт заказа к определенному сроку», потому что он «еще не знал своих сил и боялся запоздать» [3, *25-26*]. Для начинающего композитора – это был великолепный шанс, связанный с участием в крупном

проекте. Стравинский, с увлечением погрузившийся в написание музыки к «Жар-птице», «был в постоянном контакте с Дягилевым и его сотрудниками», «частями сдавал ему музыку» [3, *27*]. На репетициях композитор сам аккомпанировал артистам, *расстраивая рояль*. Стравинский с неистовой силой отбивал ритм, задавая необходимый темп. Несмотря на несогласие в распределении ролей, Игорь Федорович положительно оценил постановку. Единственным ее недостатком он назвал фокинскую хореографию: «слишком сложную и перегруженную пластическими формами», вследствие чего артисты испытывали «большие трудности в координации своих жестов и па с музыкой, что приводило к досадной несогласованности» [3, *29*].

Услышав отрывок концертной пьесы для рояля Стравинского и узнав ее ассоциативный образ Петрушки («перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи» [3, *30*]), Дягилев поменял планы композитора, сфокусировав внимание на новом балете. Сергею Павловичу понравилась композиция: «он не хотел больше с ней расставаться», убедив «развить тему страданий Петрушки» и набросав «в общих чертах сюжет и интригу пьесы» [3, *30*]. Последние страницы произведения дописывались вместе с начавшимися репетициями. Сам Стравинский репетициями был удовлетворен, потому что дирижер Пьер Монте точно следовал партитуре, не допуская личной интерпретации. Но существовал конфликт между Стравинским и Фокиным: композитор вынужден был присутствовать на репетициях, упрощая свою музыку. Стравинский, почувствовавший уверенность в своих силах, отказал импресарио придать «нескольким последним тактам произведения… более благополучную тональность» [4, *280*]. Уставший Дягилев был угнетен подобной ситуацией.

Постепенное осознание своей значимости в музыкальном мире позволило Стравинскому еще больше отказывать Дягилеву. Работая над «Весной священной», он не согласился на предложение Сергея Павловича писать балет на сюжет Эдгара Аллана По. Сложности во взаимоотношениях с Дягилевым

возникли, когда он назначил постановщиком балета «Весна священная» своего фаворита В. Нижинского. По мнению И. Стравинского, он был талантливым танцовщиком и актером, но не постановщиком. «Бедный малый не умел читать ноты», «свои музыкальные впечатления он высказывал в самых банальных выражениях», «пробелы в его образовании были настолько значительны, что никакие пластические находки… не могли их восполнить» [3, *36*]. Но импресарио был непреклонен в своем решении («то ли считая, что способности к пластическому восприятию являются главным элементом искусства балетмейстера, то ли не теряя надежды, что дарование, которое, по-видимому, отсутствовало у Нижинского, проявится неожиданно» [3, *38*]), что сделало атмосферу репетиций *тяжелой* и *грозовой*. Нижинский, «имея поддержку в лице Дягилева, становился самонадеянным, капризным и несговорчивым», не понимая своей неспособности к постановочному ремеслу [3, *37*]. Оценивая постановку «Весны священной», И. Стравинский подчеркнул неспособность Нижинского усваивать смелые мысли и идеи, «которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно ему внушал» [3, *41*]. Композитор был разочарован, потому что его видение постановки балета не совпало с хореографией, довольно сложной и неестественной. Нижинский, ставя балет, «оказался беспомощным передать его сущность доступным языком и осложнил его по оплошности или по недостатку понимания» [3, *42*].

Путешествуя по миру, Дягилев тщательно изучал рукописи композиторов в библиотеках. Так случилось с музыкальными рукописями Перголези и других композиторов XVIII века, копии которых сделал Сергей Павлович. Он передал рукописи Стравинскому, вдохновив его на воссоединение разрозненных фрагментов в единую композицию. Работа над балетом «Пульчинелла» требовала постоянных совещания между Дягилевым, Стравинским, Мясиным и Пикассо. Не все было гладко в работе, нередко оканчиваясь бурными сценами: «то костюмы не отвечали замыслу Дягилева, то его не удовлетворяла инструментовка», то характер па не соответствовал

звучности камерного оркестра [3, *66*]. Несмотря на утомление в процессе работы, премьера увенчалась успехом, что порадовало всех: это был хорошо сконструированный спектакль, в котором «все строго уравновешенно и где все составные элементы – сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление – сливаются в одно целое, стройное и единое» [3, *67*].

Несмотря на дружбу, некоторые произведения Стравинского откладывались Дягилевым от постановок. Подобная ситуация сложилась со «Свадебкой». Разногласия возникли и при постановке балета. В планы Стравинского «не входило воссоздание обряда деревенских свадеб», но Дягилев был непреклонным в своей стратегии [3, *81*]. Чтобы не ставить под угрозу премьеру спектакля, Стравинский согласился с концепцией Дягилева и вполне был доволен представлением, не исказившим его сочинения.

По мере роста самоуверенности Стравинского увеличивалось количество разногласий с импресарио, которые приводили *к страшной, жуткой и утомительной войне*. Подобная ситуация возникла, когда Игорь Федорович без опеки Дягилева сочинил музыкально-сценическое произведение «История солдата» и поставил его, а также начал выступать как пианист и дирижер. Надеясь разделить радость с другом по поводу своих достижений, Стравинский «неизменно наталкивался на равнодушие», «враждебность с его стороны», что охладило отношения и заставило композитора страдать от этого [3, *64*].

Дягилев проявлял ревность к людям своего окружения, начинавшим работать с другими коллегами по цеху: «он ничего не мог с собою поделать» и «рассматривал это как предательство» [3, *64*]. Так, изменой импресарио посчитал сотрудничество Стравинского с антрепризой Иды Рубинштейн, которая была конкуренткой «Русских сезонов». Для нее композитор сочинил балет «Поцелуй феи». В письме к С. Лифарю от 28 ноября 1928 года Дягилев напишет отзыв о премьере балета: «вернулся из театра с головной болью от ужаса всего, что видел, а главное, от Стравинского. Что это такое, определить трудно,.. нахожу звучность серой, а всю фактуру совершенно мертвой» [2, *316*].

Становясь более самостоятельным, Стравинский стал позволять себе выпады против Дягилева. В письме от 11 июля 1914 года к А.Н. Бенуа, он позволил суждения о том, что дягилевская «художественная жизнь кончилась, осталась одна коммерция», «он погниет и завоняется» [2, *316*].

Незадолго до смерти Сергея Павловича их отношения «были наполнены ссорами и непониманием» [4, *539*]. Столкновения с импресарио Игорь Федорович объяснял постепенной эволюцией собственных взглядов. Модернизм, «боязнь потерять передовое положение; поиски сенсации; неуверенность в выборе дальнейшего пути – все это создавало вокруг Дягилева нездоровую атмосферу, с которой он мучительно боролся» [3, *116*]. Тем не менее, до конца жизни, несмотря на потерю уверенности в себе, темперамент и упрямство помогали Дягилеву «с яростью защищать вещи, в которых… он в глубине души сомневался» [3, *116*].

После Первой мировой войны «серьезным препятствием к сотрудничеству со Стравинским были деньги» и «скрытая борьба за лидерство» [4, *497*]. Ссоры между композитором и импресарио имели финансовый характер («Стравинский оставался самым дорогим композитором в кругу Дягилева» [4, *503*]). Известно, что нередко Стравинский получал гонорар частично, и при этом выражал озабоченность финансовым положением Дягилева. Или, поняв, что «денег на постановку все равно не хватит», Стравинский «"подарил" "Эдипа" Дягилеву» [4, *503*]. Данный подарок, символически отражающий взаимоотношения импресарио и композитора, Сергей Павлович назвал *очень мрачным*. Причиной конфликтов был и творчески-индивидуальный подход: иногда Дягилев без ведома композитора делал купюры в его произведениях. В целом, довольно часто Дягилев и Стравинский «днем отчаянно ругались из-за денег и контрактов», а позже «обнимались и вместе выпивали» [4, *439*].

В 1926 году Дягилев получает от Стравинского письмо с просьбой «простить мне мои прегрешения так же искренно и сердечно, как прошу я тебя

об этом» [4, *498*]. В ответ Игорь Федорович получает текст следующего содержания: «прошу тебя простить меня за мои вольные и невольные грехи перед тобой и сохранить в твоем сердце лишь то чувство братской любовности, которую я к тебе питаю» [4, *499*]. Данная переписка свидетельствует о доверительности отношений между импресарио и композитором, несмотря на возникающие в их отношениях конфликты.

Увидев Дягилева незадолго до смерти, Стравинский пришел к мысли, что «духовные силы этого человека иссякают» и «жизнь его кончена» [3, *117*]. Неслучайно известие о смерти Сергея Павловича композитора не удивило, но он испытал «острую боль от осознания того, что больше никогда его не увидит» [3, *117*]. В воспоминаниях Стравинского 1929 год «отмечен большим и скорбным событием – кончиной Дягилева»: утрата маэстро была «для меня чувствительна, что заслонила собой все другие стороны моей жизни» [3, *115*]. Вопреки многочисленным разногласиям, Стравинский признавал *величие* Сергея Павловича: «он первый подошел ко мне в начале моей деятельности», «умел ободрить меня и поддержать», «он не только любил мою музыку.., но и употреблял всю свою энергию на то, чтобы раскрывать мое дарование перед публикой» [3, *116*]. Композитора трогали горячность, бурная восторженность, неукротимость горения, чуткость понимания Дягилева, за что он был ему благодарен и глубоко признателен. Смерть Дягилева образовала в жизни Игоря Стравинского *ужасную пустоту*, «значение которой измеряется его незаменимостью» [3, *117*]. Умерев через 40 с лишним лет после Дягилева, Стравинский будет покоится в Венеции недалеко от него.

В заключении отметим следующие моменты. В своих воспоминаниях Игорь Стравинский уделяет много внимания Сергею Павловичу Дягилеву как значимой фигуре в его жизни. Стравинский не только дает характеристику импресарио как личности, описывая черты характера, но и акцентирует внимание на творческом процессе, связанным с маэстро. Именно Дягилев определил творческую судьбу композитора, сделав его знаменитым и

успешным. Несмотря на это, отношения с импресарио нельзя назвать ровными и гармоничными. Периодически они носили конфликтный и отчужденный характер. При этом изображения Дягилева довольно эмоциональны, а размолвки с ним представлены вуалировано и сдержанно. Исходя из описаний Игоря Федоровича, можно заключить, что во взаимоотношениях первоначально доминировал Дягилев, подчиняя Стравинского своим творческим задачам, но постепенно положение поменялось и композитор превратился в довольно известную личность, способную отказать просьбам импресарио. Тем не менее, Стравинский высоко ценил Дягилева, понимая значимость его деятельности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ласкин А. Долгое путешествие с Дягилевыми. URL: http://opushka.spb.ru/text/laskin_glava1.shtml (дата обращения: 23.01.2022).

2. Савенко С.И. Игорь Стравинский о музыке и себе // И. Стравинский. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 312-330.

3. Стравинский И. Хроника моей жизни // И. Стравинский. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 10-168.

4. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. 608 с.

***

© 2023. Elena L. Yakovleva

Kazan, Russia

THE STORY OF A FRIENDSHIP: SERGEY PAVLOVICH DIAGHILEV THROUGH THE EYES OF IGOR FYODOROVICH STRAVINSKY

***Abstract*:** The object of the study is the friendship between the impresario Sergei Pavlovich Diaghilev and the composer Igor Fyodorovich Stravinsky. It is considered

through the prism of memories of Igor Fyodorovich Stravinsky and biographical episodes of Sergei Pavlovich Diaghilev. The analysis of the sources reveals the complexity of the relationship between the creative composers. For more than twenty years they were quite uneven and sometimes conflictual. If at the beginning of joint activities Diaghilev took a leading position in the relationship, then later the situation changed. This fact led to conflict and alienation between them. Nevertheless, Igor Fyodorovich understood the greatness of Sergei Pavlovich Diaghilev in the history of culture and his own life.

***Keywords*:** Sergey Pavlovich Diaghilev, impresario, Igor Fyodorovich Stravinsky, composer, “Russian Seasons”, friendship, conflict.

Information about the author: Yakovleva Elena Ludvigovna – Doctor of Philosophy, PhD in Cultural Sciences, V.G. Timiryazov Kazan Innovative University
ORCID ID: 0000-0002-4940-604X
E-mail: mifoigra@mail.ru

Received: 23.01.2022
Approved after reviewing: 01.12.2022
Date of publication: 26.12.2022
For citation: Yakovleva E. L. The Story of a Friendship: Sergey Pavlovich Diaghilev Through the Eyes of Igor Fedorovich Stravinsky // Kultura. Iskusstvo. Obrazovanie / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 1. P. 112–124. https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1-112-124

REFERENCES

1. Laskin A. Dolgoe puteshestvie s Diagilevymi. URL: http://opushka.spb.ru/text/laskin_glava1.shtml (data obrashcheniia: 23.01.2022).
2. Savenko S.I. Igor' Stravinskii o muzyke i sebe // I. Stravinskii. Khronika. Poetika. M.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2018. S. 312-330.
3. Stravinskii I. Khronika moei zhizni // I. Stravinskii. Khronika. Poetika. M.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2018. S. 10-168.

4. Skheien Sh. Sergei Diagilev. «Russkie sezony» navsegda. M.: KoLibri, Azbuka-Attikus, 2020. 608 s.

От редакции

Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.

2. Автор представляет рукопись по электронной почте: vestnikmusical@gmail.com.

3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4. Первая страница должна содержать следующую информацию:

➢ название рубрики, кегль — 14;

➢ УДК (см., например, teacode.com/online/udc), кегль — 14;

➢ ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14;

➢ Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: **© 2022 г. И. И. Иванов**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.

➢ Название статьи — по центру, с отступом, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

➢ Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.), аннотация и ключевые слова на русском языке, курсивом, жирным шрифтом, дата отправки (поступления) статьи, выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➢ Далее — информация об авторе — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➢ Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициала авторов пишутся раздельно.

6. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, *567*], [3, *45*; 4, *89*], [10, л. 8].

7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

9. После СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ на русском языке размещается информация на английском (отделяется знаком ***):

➢ фамилия, имя (полностью), отчество (первая буква) автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: **© 2022. Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.

➢ Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

➢ Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➢ Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➢ Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received*: January 26, 2018).

➢ Затем приводится REFERENCES (*см. рекомендации по подготовке References*).

10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

ARTICLE REQUIREMENTS

1. The article must be designed in accordance with the rules adopted in the journal. The volume of the article together with the notes is not more than 1 p.s. (printed sheet) – 40000 characters with spaces (for graduate students – not more than 0.5 p.s. – 20000 characters with spaces), including tables and notes. Additional fonts, if any, used in the article.

2. The author submits the manuscript by e-mail: vestnikmusical@gmail.com.

3. The text should be typed in the text editor Microsoft Word, format A4, margins 2 cm on all sides, font – Times New Roman, type size – 14, line spacing – 1,5, indent (red line) – 1,25, orientation – portrait, without hyphenation.

4. The first page must contain the following information:

➢ title of the section, font size – 14;

➢ UDC (see, for example, teacode.com/online/udc), type size – 14;

➢ LBC (see e.g. http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), type size – 14;

➢ Last name and initials of the author(s) are printed in the center, in bold, lower case letters, preceded by the copyright sign and the year (for example: **© 2022 I. I. Ivanov**), typeface size – 14. The city and country are indicated below, type size 14.

➢The title of the article is centered, indented, bold, capital letters, size 14.

➢ Then information on the financial support of the work (grant, etc.), abstract and keywords in Russian, italic, bold, date of submission (receipt) of the article, alignment by width, without hyphenation, type size – 14.

➢ Next – information about the author – name, surname, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degree and title), full name of the organization, address together with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➢ Further – the text of the article – alignment by width, without hyphenation.

5. At the end of the article the LIST OF LITERATURE is given in alphabetical order according to all-Union State Standard 7.0.5.-2008 as a numbered list. Full names are printed in italics. Surnames and initials of authors should be written separately.

6. References in the text are given according to the following sample: [1], [2, *567*], [3, *45*; 4, *89*], [10, л. 8].

7. References to archival materials are given in the form of page automatic footnotes.

8. Notes are given in the form of page automatic footnotes. The footnote number at the end of the sentence should be placed before a period. The font of footnotes is Times New Roman, size 12.

9. After the LIST OF LITERATURE in Russian the information in English is placed (separated by ***):

➢ The surname, first name (full), patronymic (first letter) of the author(s) are printed in the center, in bold, small letters, with the copyright sign and year before the name (for example: **© 2022. Ivan I. Ivanov**), type size – 14. Below the city, country, font size – 14.

➢ The title of the article is centered, not indented, in bold, capital letters, type size 14.

➢ Then information about the financial support of the work (grant, etc.) (*Acknowledgements*), abstract and keywords in English (*Abstract, Keywords*), aligned by width, without hyphenation, type size – 14.

➢ Next – information about the author (*Information about the author*) – first name, middle name (first letter), last name, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degrees and titles), full name of the organization, address with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➢ Then the date of sending (receipt) of the article is indicated (*Received*: January 26, 2018).

➢ Then REFERENCES are given (*see recommendations for preparation of References*).

10. Abbreviations. When a person is first mentioned, it is obligatory to indicate the first name, the first name is separated by a space from the last name. Years are given only in numbers when a specific period is mentioned.

11. Quotation marks – only “”, if the quoted word begins a quotation or adjoins the end of a quotation, use quotation marks in quotation marks: “one, two, three, four”.

12. Illustrations are presented separately from the article. Captions for figures and tables are given in Russian and English.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ REFERENCES

1. После информации о публикации приводится список исследований в транслитерации и на английском языке — **REFERENCES**: кегль — 14, межстрочный интервал — полуторный, абзацный отступ слева (красная строка) — 1,25 см, нумерация — 1, 2, 3, выравнивание по ширине.
2. Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу URL: https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
3. Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
4. Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список REFERENCES.

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ / CULTURE. ART. EDUCATION

Научный журнал

Выпуск 1

Декабрь 2022

Выходит 4 раза в год

https://doi.org/10.37816/2949-1762-2022-1-1

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»
115035, Москва, ул. Садовническая 52/45

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина