

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА

*К 105-ЛЕТИЮ САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА*

**Исполнительское искусство и музыкальная педагогика:
история, теория, практика**

Сборник статей по материалам
Международной научно-практической конференции
(12-13 мая 2017) и
Всероссийской научно-практической конференции,
проводимой в рамках III Всероссийского конкурса пианистов
имени С.С. Бендицкого «Фортепианное исполнительство и педагогика»
(24 мая 2017)

Саратов, 2017

ББК 85.31
И 88

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Редакционная коллегия:

И.В. Полозова – доктор искусствоведения, профессор (отв. редактор)
Л.А. Вишневская – доктор искусствоведения, профессор
С.П. Полозов – доктор искусствоведения, профессор
Л.Г. Сухова – доктор педагогических наук, профессор

ISBN 978-5-94841-280-1

И 88 **Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практик:**. сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (12-13 мая 2017) и Всероссийской научно-практической конференции, проводимой в рамках III Всероссийского конкурса пианистов имени С.С. Бендицкого «Фортепианное исполнительство и педагогика» (24 мая 2017). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. – 332 с.

Сборник составлен по итогам научно-практических конференций, проходивших в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова 12-13 и 24 мая 2017 года. В книге представлены статьи ученых и музыкантов-практиков России и Зарубежья, посвященные актуальным проблемам музыковедения, исполнительской интерпретации, а также вопросам методики обучения музыке.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-280-1

© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2017

Абхазские народные песни. Ремарки дирижёра

Искусство является не отдельным от человека явлением, а плодом его деятельности. Оно вырастает из жизни подобно дереву из земли. А значит, занимающейся искусством творческой личности необходимо знать жизнь. Не случайно существует понятие «зрелый музыкант», то есть такой исполнитель, который воспроизводит музыку не на основе учебных пособий и советов преподавателей, а истолковывает произведение сквозь призму своего жизненного и профессионального опыта.

Народное искусство, как и народная культура в целом, является производным психической организации определённого этноса. Народная песня – это маленький спектакль из жизни народа. Её удачное исполнение зависит не столько от голоса, сколько от умения исполнителя проникнуть во внутренний мир песни, а значит и народа. Народная песня – это продукт сакрального мира, причем её самых глубинных пластов, которые с трудом поддаются вербальной характеристике. Однако, именно слово является единственным средством, позволяющим нам поделиться своим опытом, сложившимся за много лет. Если составить тэги абхазской народной песни, то это будет выглядеть так: 2-х-3-хголосие, мужской хор, исполнение *a capella*, бурдонная полифония, героические песни, слова-рефрены, фригийский и миксолидийский лады...

Интерпретация народной песни – это передача заложенной в ней мысли, что не всегда легко сделать, особенно в случаях отсутствия в песне слов. И здесь большую помощь могут оказать различные этнографические записи песен, которые порою представляют масштабный развёрнутый рассказ [4, с. 13–37]. Интерпретация, буквально, означает толкование изнутри, а не придумывание собственной версии, что стало характерным для современного искусства. Для того, чтобы толковать музыкальное произведение изнутри, прежде всего надо в него проникнуть. А это означает прохождение многих этапов, где, как в сказке, всё взаимосвязано: чтобы достичь цели, герой вынужден развязать узлы длинной цепи. Поэтому, на пути к успеху важны все детали. Интерпретаторы – это творческие люди, для которых не может быть единого исполнительского рецепта, но, тем не менее, все они должны пройти определённый путь, без которого немислим успешный результат. Прежде чем начать интерпретацию фольклорного источника, надо построить хорошую подготовительную базу: выяснить исполнительские традиции, форму бытования избранной для исполнения песни, её значение в фольклоре. Желательно также ознакомиться с историей и этнографией народа. Помноженное на профессионализм дирижёра, всё это есть залог удачной интерпретации. Рассмотрим некоторые вопросы, встающие перед исполнителем абхазской народной песни.

Прежде всего, это *изучение фольклорного источника*. Даже если дирижёр задумал исполнить только одну абхазскую народную песню, он должен хотя бы

один раз подняться на Кавказские горы. Это, конечно, образно, а на деле – перевернуть горы исторического и фольклорного материала, чтобы найти ключ к пониманию музыкального языка песни. Например, чтобы ответить на вопрос, почему у абхазов преобладают героические песни⁷⁰ и фригийский лад, надо знать *историю* народа, тысячелетиями вынужденного отстаивать свою свободу. Результатом такой борьбы и стало преобладание героических песен, в которых сложилось господство двух ладов: «мужественного» (по выражению древних греков) фригийского и «скорбного» миксолидийского. Необходимо проникнуть и в основы исполнительской традиции: пение солиста в сопровождении мужского хора *a capella*, а также пение солиста в сопровождении двухструнной апхьарцы. Наиболее распространённой является первая сольно-хоровая традиция. В наши дни, к мужским нередко присоединяются женские голоса, которые вносят неповторимый тембровый колорит в полифонию целого. Если для руководителя народного хора исполнение песни не вызывает вопросов, то для дирижёра академического хора возникает их масса. Вот некоторые из них: 1. Возможно ли исполнение смешанным хором традиционно мужских песен? 2. Каким должно быть соотношение мужских и женских голосов в случае включения последних в хоровую партитуру? 3. Как сохранить ту «золотую середину» между академическим и народным исполнительским звуком, чтобы абхазскую народную песню не нарядили во фрак вместо бурки? Постараемся последовательно ответить на эти вопросы.

Исполнение народной песни академическим хором часто подразумевает аранжировку источника⁷¹. Для дирижёра введение женских голосов в песню, которая традиционно исполняется мужчинами – это не чисто технический вопрос увеличения количества голосов, но существенная работа с тесситурой, подразумевающей плотность звучания и силу динамики, изменение тембра и прочее. Чтобы все эти новшества привели к обогащению, а не деформации песни, нужны глубокие знания и тактичное обращение с оригиналом. Не каждая абхазская песня приемлет женские голоса. Если, к примеру, трудовые песни легко их адаптируют, то охотничьи, героические, песни ранения не «приветствуют» женский тембр. То есть, каждая песня требует индивидуального исполнительского подхода. Такова «*Песня бури*», в которой, на мой взгляд, пение женщин не уместно. В песне передаётся интимное повествование человека о причинённых бурей бедах и страданиях. Как и сама песня в целом, здесь звучит простое бурдонное сопровождение. Оно ассоциируется с внемлющей солисту природой, обращением человека к Всевышнему. Для передачи подобного смысла требуются «пастельные» музыкальные краски, способные передать не разбушевавшуюся стихию, а смиренную молитву человека. Молитва – это не страстная мольба на коленях, не хвалебная песнь, а спокойное обращение к Всемогущему Творцу. Этим объясняются черты исполнительской интерпрета-

⁷⁰ О значении героической песни в жизни и культурной традиции разных кавказских народов пишет Л. Вишневецкая [3].

⁷¹ Вопросы аранжировки подробно освещаются в монографии автора данной статьи [5, с. 109-127].

ции песни: медленный темп, «приглушённая» динамика, камерность и «умиротворенный» характер звука, не эмоциональное, а молитвенное пение – то есть те особенности, которые присущи звучанию мужского народного хора.

Однако, есть много иных мужских песен, в которых прекрасно адаптируются женские голоса. Это «*Озбакь*», «*Гудиса*», «*Песня о скале*», «*Азар*», «*Песня ранения*» и другие. Для придания хоровому звучанию большей широты и напряжённости можно прибегнуть к дублированию теноров и басов партиями сопрано и альты. В своей практике я часто прибегаю к следующей тембровой формуле исполнения народных песен: мужчины – женщины – tutti. Сначала выдерживается оригинальное мужское пение, затем подключается женское, которое временно превалирует над мужским, и в кульминации все тембры объединяются. Тем самым достигается постепенная и динамичная развёртка сюжета авторских обработок вышеназванных песен для академического хора.

В целом, проблема введения женских голосов в мужские песни не должна обрастать догмами. Каждый конкретный случай требует индивидуального подхода. В то же время, хормейстеру следует знать и учитывать общие особенности строя абхазских песен для достоверного их воспроизведения. Перечислю некоторые из них:

1. Абхазская музыка красива своей духовностью и строгим стилем, отражает систему нравственных ценностей «*Апсаура*» (Духотворчество) [2].

2. *Форма* абхазских народных песен, как правило, несложная – куплетная, куплетно-вариационная, реже форма баллады. Часто песня (особенно героическая) открывается рассекающим пространство высоким патетическим тоном солиста, который как бы оповещает и приглашает всех к сотворчеству («*Озбакь*», «*Хаджарат Кяхьба*», «*Аджир-ча Данакай*»). Затем солист продолжает свой декламационный напев, а хор-народ внимательно слушает и сопровождает его. Солисту могут подпевать и другие исполнители, внося, тем самым, дополнительные краски и эмоции. Подобное многоголосное изложение основного напева в сочетании с непрерывным, на цепном дыхании, звучанием хорового бурдона придаёт песне поистине симфоническую мощь.

3. Для расстановки смысловых акцентов важно понимать гомофонно-гармоническую специфику *склада изложения* песен, существование *динамического* разрыва между forte и piano. При этом forte не форсируется, а преобладающим типом звучности выступает piano и pianissimo. Внимания заслуживает *кульминация*, располагающаяся во второй половине строфы. При исполнении героических песен необходимо учитывать, что они начинаются с кульминационного вступления солиста и эта исходная кульминация является «прелюдией» главной, которая обязательно будет позже. Важен подбор голосовых тембров для *солирующей* партии. Как правило, абхазская песня начинается солирующим запевом с последующим вступлением хора. Традиция предполагает теноровый (редко баритон, ещё реже бас) тембр солиста, и в одной и той же песне может быть несколько чередующихся солистов.

4. Воспроизведение подлинной звучности абхазской народной песни немислимо без понимания специфики её *вербального* текста. Наиболее отличич-

тельной чертой песен являются лимит смысловых слов и распевы выполняющих функцию рефрена *слов-междометий* (райда, сиурада, урада), которые придают песне внутреннюю эмоциональность. Подобный феномен ассоциирует хоровую партитуру с инструментальной и этот момент усложняет исполнительские задачи. В этой же плоскости находится проблема *дикции*: необходимость чёткого произнесения смысловых слов и, в то же время, отсутствие чрезмерной артикуляции во избежание нарушения мелодической текучести музыкальной ткани.

5. При исполнении песен необходимо знать и использовать приёмы традиционного вокального *звукоизвлечения*. Прежде всего, это манера пения «округлённым» звуком (связь с горным ландшафтом); встречающееся в погребальных песнях глассандо; изредка возникающие мелизмы (мордент) и «мерцающая» мажоро-минорная терция лада (которые могут отсутствовать в нотации песен, но присутствовать в старых аудиозаписях). Последние использовались мною в транскрипции песни «*Азар*» для академического хора и, в совокупности с введением женских голосов, родили произведение одновременно героическое, траурное и гимническое. Следует также отметить, что популярный в певческой традиции разных восточных народов приём вибрато не встречается у абхазов.

В заключение статьи, на примере одной из самых любимых в народе «*Песни ранения*» [1, с. 220-222], подведём итоги наших исполнительских размышлений. Данный жанр весьма популярен, включает инструментальные наигрыши, пение около раненого, во время и после операции. Но именно рассматриваемый пример приобрёл значение настоящего гимна, звучащего на всех торжествах, включая свадьбу. Причин такой популярности песни много. Во-первых, она очень близка по духу героическим песням, которые абхазы выделяют среди других. Во-вторых – через страдания и чувства отдельного человека песня воскрешает трагические страницы жизни всего народа. И, наконец, существенны её несомненные художественные качества: красота мелодии солиста и богатство хорового сопровождения как символа духовного единения народа. Тем самым, «*Песня ранения*» выполняет несколько функций: она врачует, поднимает героический дух и вызывает художественно-эстетическое наслаждение.

В связи с последним, исполнителю следует знать, что если сегодня песни ранения исполняются для эстетического удовольствия, то раньше было иначе. Наряду с исцеляющими травами, песни ранения были необходимым атрибутом жизни абхазов. Опасность подстерегала человека в нескончаемых войнах, горных походах, во время охоты. И нередко песня оказывалась единственным лекарством. Как говорят абхазы, «хорошая песня рану излечивает». Когда вокруг раненого садились друзья и затягивали «*Песню ранения*», то он, забыв о своей боли, присоединялся к поющим.

Трёхголосная «*Песня ранения*» для солиста-тенора и мужского хора вполне может исполняться академическим хором без какой-бы то ни было обработки. Однако, Государственная хоровая капелла Абхазии уже около 30 лет исполняет мою аранжировку для шестиголосного смешанного хора. Следует признать, что «*Песня ранения*» – это тот случай, когда песня прекрасно звучит

и в оригинале, и в аранжировке. То же самое можно сказать о «*Песне скале*», песнях «*Озбакь*», «*Азар*» и других шедеврах музыкального творчества абхазов. Введённые в обработку «*Песни ранения*» женские голоса оттенили и смягчили мужское звучание в среднем разделе, а в кульминации расширили диапазон, придали сочинению оптимистическую мощь, что стало вполне логичным. В процессе исполнения, дирижёру необходимо учитывать многие моменты. Это создание мужественного характера песни и постепенное нагнетание динамики (инициируемой начальной восходящей квартой солиста и хора) от *pianissimo* (как бы издали) – к мощной кульминации в заключительном куплете. Именно такой тип драматургии позволяет создать картину исцеления, вовлечения раненого в пение, когда «рана ему кажется лёгким ветерком», а «кровь из раны не более чем потом». Это, также, ясное слово солиста, его убеждённый рассказ о том, что «ранение – ...испытание мужчины» и «сильное ранение может выдержать только настоящий мужчина».

В данном очерке затронуты лишь некоторые, наиболее важные вопросы академического исполнения абхазских народных песен, которые возникали перед автором статьи на протяжении многих лет работы в качестве художественного руководителя и дирижёра Государственной хоровой капеллы Абхазии.

Список литературы

1. Ахобадзе В.В., Кортуга И.Е. Абхазские песни. – М., 1957. – 348 с.
2. Вишневская Л.А. Песню поёт Дух // Музыка и время. 2014, № 12. – С. 62–64.
3. Вишневская Л.А. Карачаево-балкарская историко-героическая песня во времени и пространстве // Музыкаведение. 2016, № 8. – С. 41–52.
4. Ковач К.В. 101 абхазская народная песня. – Сухум, 1929. – 79 с.
5. Чанба Н.В. Героическая хоровая песня абхазов. – Сухум, 2014. – 144 с.

Петров В.О.

Ранние «секвенции» Лучано Берно: концепции и интерпретации

«Секвенции» – уникальный цикл, ставший не только знаковым для творчества самого Берно, ведь именно в нём воплотились ярчайшие элементы новаторской трактовки музыкального исполнительства автора, но и для всего мирового музыкального искусства, поскольку он, наравне с его же Симфонией (1968) для восьми голосов и оркестра, стал символом постмодернистской эсте-