

А.С. Петелин

**Музыкальное образование
и воспитание: от истоков
до современности**

Научный редактор: М.А.Вейт, д-р пед. наук,
профессор, зав. каф. теории и истории педагогики
Липецкого педагогического института

Рецензент: С.В.Кульневич, канд. пед. наук, доцент,
зав. кафедрой педагогики, руководитель научно-
исследовательской лаборатории личностно ориентиро-
ванного воспитания Воронежского
педагогического университета

А.С.Петелин

Музыкальное образование и воспитание: от истоков до
современности. Учебное пособие. - Воронеж, изд-во Во-
ронезского педуниверситета, 1997. - 246 с.

В пособии представлен исследовательский
подход к изучению музыкальной культуры как
предмета воспитания и образования. Материал ох-
ватывает исторический и современный аспекты
музыкальной педагогики как личностно-развива-
ющего и культуросозидательного феномена.

Содержание учебного пособия рассчитано на
студентов высших и средних педагогических учеб-
ных заведений, слушателей факультетов и инсти-
тутов повышения квалификации, работников об-
разования и всех, кто заинтересован в изучении
педагогики музыкального образования.

Введение

Под музыкальным воспитанием понимают целенаправленное, глубокое и систематическое развитие музыкальной культуры, приобщение личности к музыке, развитие ее музыкальных способностей, воспитание в ней эмоциональной отзывчивости, понимания и глубокого переживания ее содержания. Выражая мысли и эмоции человека в слышимой форме, музыка служит средством общения людей и воздействует на их психику. В этом смысле музыка аналогична речи, точнее - речевой интонации, поскольку внутреннее состояние человека и его эмоциональное отношение к миру выражается с помощью изменений высоты и других характеристик звучания голоса при высказывании. Вместе с тем музыка существенно отличается от речи прежде всего качествами, присущими ей как искусству. Музыка выполняет важнейшую эстетическую функцию, в сравнении с речью имеет гораздо более высокую эмоциональную и эстетическую выразительность. Невозможность однозначно выразить через музыку конкретные понятия способствует развитию у исполнителя и слушателя абстрактного мышления, высшей формы творческой активности человека, которое одновременно характеризует и уровень его образованности. Как отмечал выдающийся педагог Я.А.Коменский в исследовании «О развитии природных дарований», «образованных услаждает лира Орфея, и они охотно предаются божественной музыке, чтобы, пленясь сладостью звучной гармонии, тем лучше всюду ей внимать по примеру Давида и Соломона. Необразованные же - ослы в музыке; если услышишь между ними какие-либо звуки, то разве - нестройный гам пьяных или дикие гиканья неуклюжих плясунов»¹.

Музыкальное воспитание является частью эстетического воспитания, то есть формирования эстетических вкусов и идеалов личности, развития ее способности к эстетическому восприятию явлений дей-

¹ Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения. Т.2, М., 1982.
- С. 11-12

ствительности и произведений искусства, к самостоятельному творчеству в области искусства. Музыкальное воспитание играет огромную роль в формировании художественного вкуса как одного из важнейших проявлений вкуса эстетического.

Главная особенность художественного вкуса личности - ее способность верно понимать и эстетически оценивать художественные произведения, а в отдельных случаях и создавать их. Основа художественного вкуса закладывается прежде всего в процессе ознакомления с классическим искусством, произведения которого совершенны как по содержанию, так и по художественной форме. Знание, понимание их гармонии и красоты оттачивают художественный вкус. Но задача музыкального воспитания не ограничивается привитием художественного вкуса на примерах классических произведений; очень важно научить понимать молодежь художественно оценивать современное музыкальное искусство, отчетливо видеть границу между подлинной красотой и «красивостью», глубокой человечностью и сентиментальностью, реалистичностью и грубым натурализмом. «Истинный вкус, – писал А.С.Пушкин, – состоит... в чувстве соразмерности и сообразности». Наличие эстетического вкуса - существенный критерий культуры человека.

Эстетические чувства проходят длительный путь формирования и развития. Их элементарные формы проявляются уже в раннем детстве, когда ребенок с удовольствием слушает музыку, особенно пение. Значительного развития они достигают в юношеском возрасте, когда начинает уделяться большое внимание прекрасному в разных его проявлениях – в природе, в быту, во внутреннем и внешнем облике человека. Неразвитость эстетических чувств к этому возрасту чаще всего приводит к нравственной и духовной деформации, неспособности воспринимать подлинную художественную ценность произведений искусства, в том числе – музыки.

Музыку считали основным средством эстетического воспитания как Платон, так и Аристотель. По мнению Аристотеля, музыка оказывает влияние на человеческую психику и этику, на моральные качества человека, причем музыке, как средству этического воздействия, Аристотель отдавал предпочтение перед всеми остальными объектами чувственного восприятия: «Ведь даже одна мелодия, без сопровождения ее словами, заключает в себе этические свойства, между тем как ни краски, ни

запах, ни вкусовые ощущения ничего подобного в себе не заключают².

Отражая чувства, настроение, страсти человека в звуках, музыка выражает жизнь души, является, по мнению композитора и критика А.Н. Серова, «языком души». Но поскольку в чувствах и настроениях человека отражается окружающий мир, а их источник – реальная жизнь, музыка, выражая эмоции, отражает действительность. Содержание музыки – это переплетение чувств и настроений с изображением человека и природы, с раздумьями о мире.

Воздействие любого художественного произведения на человека зависит не только от того, что это за произведение. Огромную роль играет и другое: каков человек, который его воспринимает. Одна и та же музыка по-разному влияет на людей с разным жизненным опытом, разными взглядами и вкусами, разными темпераментами и способностями, разной степенью общекультурного и музыкального развития. Тем не менее, искусство систематизирует совсем особенную сферу психики человека – сферу его чувства.

Музыка оказывает не только огромное эмоциональное, но и определенное физиологическое воздействие на человека через его психику. Русские физиологи И.М. Догель и И. Тарханов в конце XIX века экспериментально исследовали, как действует музыка на человеческий организм³. Их опыты подтвердили, что музыка явно влияет на дыхание, кровообращение, психические реакции. Осмысленное восприятие музыкальных звуков – мелодии, особенно если они близки слушателю по своему эмоциональному содержанию, – воздействуют на эти процессы намного сильнее, чем разрозненные, отдельно взятые звуки. Выдающийся советский психолог Л.С. Выготский писал, что искусство оказывает неизмеримо сложное воздействие на наши страсти, является сильнейшим раздражителем не только для дальнейших поступков, но и сопереживания, психологического самоанализа.

²Аристотель. Проблемы, XIX, 27 // Гармонический человек: Из истории идей о гармоническом развитии личности. Сб. статей. – М., 1965.

³Догель И.М. Влияние музыки на человека и животных. Казань, 1888; Тарханов И.Р. О влиянии музыки на человеческий организм. Спб, 1893.

Высокое напряжение искусства описано в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого. Вот как говорит о ней рассказчик: «Знаете ли вы первое престо? Знаете? У! ... Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом... Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю, то, что не понимаю, что могу то, чего не могу...

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хотя бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает... Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла, сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла, ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка – государственное дело. И это так и должно быть...

А это страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сшлетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка».

Комментируя этот рассказ, Л.С. Выготский подчеркивает, что Толстой очень правильно сравнивает действие Бетховенской музыки с действием плясового мотива или марша. «Там музыкальное возбуж-

дение разрешено в какой-то реакции – наступает чувство удовлетворения и покоя; здесь музыка повергает нас в крайнее смятение и беспокойство, потому что она вызывает, обнажает целые силы тех стремлений, которые могут разрешаться только в исключительно важных и героических поступках. И когда вслед за этой музыкой следует разговор о сплетне среди декольтированных дам и мороженое – эта музыка оставляет в душе состояние необычайного беспокойства, напряжения и даже смуты»⁴.

Музыка не только проясняет, очищает психику, вызывает к жизни огромные, до того подавленные и стесненные силы. Она побуждает к действию, и если военный марш заставляет солдат браво проходить по плацу, то к каким же исключительным и грандиозным поступкам зовет музыка Бетховена! Источник наслаждения, которое доставляет музыка, – единство между прекрасным содержанием и мастерски отточенной, совершенной формой, наилучшим образом соответствующей этому содержанию.

Воспитательная функция музыки складывалась еще на заре человеческой цивилизации, когда она оказывала помощь в труде, совместном шествии, общих праздниках, культовых обрядах. Постепенно складывались трудовые, походные и бытовые песни, всевозможные марши и танцы. Они были основаны на эмоциональном и физиологическом воздействии музыки: ритмичные и бодрые мелодии поднимали настроение, вносили порядок в движение людей, занятых совместным трудом (бурлаки), или идущих в ногу солдат; массовые гулянья породили танцевальную музыку.

Еще в древности была замечена магическая роль музыки, которой приписывалось сверхъестественное воздействие не только на человека, но и на природу. Поэтому музыка использовалась как средство заклинания природы и ее повелителей – добрых и злых духов, языческих богов. В древних китайских и индийских легендах рассказывается о том, как игра на инструментах и пение влияют на поведение животных и смену времен года, изменяют погоду и климат. Так, когда легендарный китайский музыкант Ху Ба играл на лютне, танцевали птицы и рыбы. Когда другой лютнист, Вэнь, играя весной на своем инструменте, коснулся струны осени, неожиданно поднялся холод-

⁴ Выготский А.С. Психология искусства. М., 1987. – С. 241-242.

ный ветер, прекратился рост деревьев и трав. По своему желанию мифологический музыкант мог превращать зиму в лето, а осень в весну, а другой легендарный лютнист Гуан якобы вызвал своей игрой засуху, которая продолжалась три года.

Разумеется, музыка не могла влиять ни на природу, ни на изображения богов и духов, к которым обращался жрец или шаман. Но на людей она, безусловно, действовала. И когда во время заклинания, которое должно было принести удачу охотникам, они исполняли ритуальную пляску, музыка пробуждала у стариков отвагу юности, а у молодых - ловкость и бесстрашие. Разумеется, со временем воспитательная функция музыки неизмеримо выросла и расширилась. Развитие цивилизаций превратило музыку в искусство, а сама музыка стала выполнять не только воспитательную, но образовательную и прикладную функции.

Система музыкального образования стала складываться за много веков до нашей эры в странах Древнего Востока. В Китае эпохи Чжоу (XII-III вв. до н.э.) имелась специальная служба, которая ведала вопросами музыки и подготовкой музыкантов. С XVII века в Европе сложилась система подготовки профессионалов в области музыкального искусства - композиторов, музыковедов, исполнителей (певцов и инструменталистов, дирижеров хора и оркестра) и педагогов по различным музыкальным специальностям. Эта система, которую мы называем музыкальным образованием — результат усвоения систематизированных знаний, умений, навыков, а также объем знаний, полученных в результате обучения.

Музыкальное воспитание включает элементы музыкального обучения и музыкального образования; их взаимодействие и взаимосвязь обеспечивают полноценное, всестороннее музыкальное развитие. Недооценка или чрезмерное увлечение одной из сторон музыкального воспитания приводит к отрицательным результатам. Так, концентрация всех усилий только на выработке исполнительских навыков снижает воспитательную и эстетическую ценность музыкальных занятий. Убедительно писал об этом Д.И. Писарев: «Искусство сведено на степень механической ловкости, и на развитие этой ловкости обращено все внимание родителей и воспитателей. Ребенка, не обнаружившего еще никаких музыкальных наклонностей, неспособного с удовольствием выслушать самую простую не натянутую мелодию,

сажают прямо за фортепьяно и заваливают гаммами и экзерсисами. Мудрено ли, что при подобных условиях гибнет эстетическое чувство ребенка, забитого рутиную, запуганного сухими безжизненными формами, в которых впервые перед его глазами является искусство⁵.

Формальное музыкальное образование может привести к тому, что учащийся, владеющий музыкальной терминологией, имеющий представление об особенностях строения отдельных произведений, об элементах музыкальной речи (лад, размер и др.), знающий биографии композиторов, зачастую остается равнодушным к самой совершенной музыке.

Музыкальное воспитание осуществляется двумя основными путями: в процессе восприятия музыки и путем ее исполнения. У исполнителя музыки в процессе активной музыкальной деятельности успешно развиваются все музыкальные способности, включая и способность более тонкого восприятия музыки. Однако возможности музыкального восприятия значительно шире возможностей ее исполнения. Даже маленькие дети, слушая музыку, знакомятся с большим количеством разнообразных вокальных и инструментальных произведений. С младенческого возраста ребенка окружает музыка: звуча по радио, телевидению, в магнитофонной и грамзаписи. Еще до появления сознательных оценок воспринимаемого у ребенка создается определенный опыт слушания музыки, в значительной мере влияющий на дальнейший ход его музыкального развития. Музыкальный мир ребенка складывается в зависимости от многих факторов, взаимодействующих между собой: возрастных особенностей, индивидуальных типологических данных психики, имеющегося опыта восприятия музыкального искусства; социально-демографических особенностей, завязанных со спецификой личности, живущей в определенной географической среде, ее профессией и т.д. Привычка к определенным музыкальным интонациям со временем меняется. Поэтому форма музыкального воспитания зависит от ежедневной музыкальной атмосферы, окружающей слушателя. Такая атмосфера в немалой степени создается дома взрослыми, связана с их отношением к музыке.

Повседневная жизнь, взгляды и суждения окружающих также

⁵ Писарев Д.И. Соч., Т. 1, СПб, 1894.--- С. 140-141.

незаметно воздействуют на музыкальные интересы и вкусы ребенка. Если повседневная среда не имеет музыкальной культуры, то молодой человек, вращающийся в ней, нередко начинает смотреть на музыку как на «фон», «шумовое оформление», не имеющее самостоятельного значения. Отсутствие музыкальной культуры, также как культуры в области искусства в целом, так или иначе проявляется в других сферах жизни. Отсюда понятна огромная роль учителя музыки в общеобразовательной школе, где проходит основной период сознательного становления человека.

Крупнейший советский музыковед, талантливый композитор, педагог и общественный деятель, академик Б.В. Асафьев отмечал: музыка - искусство, то есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не научная дисциплина, которой учатся и которую изучают. «Надо стремиться вызвать к ней интерес путем организованного наблюдения и не заслушивать «непосвященных» схоластической премудростью! Поэтому музыкальный педагог в общеобразовательной школе не должен быть «спецом» в одной какой-либо области музыки. Он должен быть и теоретиком, и регентом, но в то же время и музыкальным историком, и музыкальным этнографом, и исполнителем, владеющим инструментом, чтобы всегда быть готовым направить внимание в ту или иную сторону. Главное же, он должен знать музыкальную литературу, то есть музыкальные произведения в возможно большем количестве, чтобы не чувствовать в музыкальной эволюции провалов от композитора к композитору или зияющих пустот в творчестве одного композитора»⁶.

Требования к профессиональной подготовке учителя музыки общеобразовательной школы были изложены Б.Д. Асафьевым еще в 1926 году. Девяностые годы уходящего века и век грядущий существенно расширили аспект квалификационных требований к специалисту. Автор настоящего учебного пособия как один из разработчиков концепции непрерывного музыкально-педагогического образования на музыкально-педагогическом факультете Воронежского государственного педагогического университета считает, что:

– поскольку музыкальная культура является составной частью гуманитарной культуры, то при подготовке учителя музыки на специа-

⁶ Семья и школа. 1991. № 1. – С. 43.

культете педагогического вуза обязательными предметами (а не «довесками») должны быть такие науки, как философия, социология, этика, эстетика, история художественной культуры, история цивилизаций, психология художественного творчества, художественное воспитание и развитие личности, теория художественной культуры, народное творчество. Эти науки являются духовным, нравственным и культурно-мировоззренческим фундаментом становящейся личности. Философия в контексте музыкального образования рассматривается нами как теоретический базис для интеграции и систематизации гуманитарных и естественных наук, что необходимо для осознания общекультурных ценностей;

- тесная взаимосвязь музыки и психологии обуславливает необходимость включения разнообразных предметов психолого-педагогического цикла в учебные планы подготовки учителя музыки с высшим образованием;

- воспитание будущего музыканта-педагога предполагает его подключение к активным формам работы по развитию восприятия музыки, музыкального воспитания как среди учащихся разных типов школ в период педагогической практики, так и со студентами других факультетов. Эта работа предполагает и музыкально-просветительскую деятельность (концерты, смотры, конкурсы), и выявление музыкально одаренных молодых людей, которые могли бы в перспективе получить дополнительное образование, связанное с культурно-просветительской работой в области музыки;

- концепция непрерывного музыкально-педагогического образования предполагает поиск, разработку новых методов музыкально-эстетического воспитания, в частности через уроки музыки как уроки творчества, необходимость проведения которых подчеркивалась в социально-просветительских трудах Д. Кабалевского и Б.Неменского. Под уроками творчества подразумевается деятельность учителя, направленная на активное формирование личности, на воспитание художественных ориентаций, развитие эвристического мышления, активизацию способности художественного обобщения, развития детского творчества, желания пользоваться звуками и понимать их. Такие уроки целесообразно проводить и с детьми младшего возраста, обладающими чутким слуховым аппаратом и вниманием, активно

прислушивающимися к звукам окружающего мира, радостно постигающими чудо складывания этих звуков в музыкальные мелодии.

Таким образом, при разработке концепции мы исходили из факта тесной взаимосвязи музыкального воспитания и музыкального образования. В данном случае под музыкальным образованием понимается система организации музыкального обучения, которая включает в себя как подготовку под руководством педагога, так и самообразование, а также усвоение музыкальных знаний и умений в процессе профессиональной музыкальной практики. Под музыкальным педагогическим образованием подразумевается обучение специалиста, владеющего навыками игры на музыкальных инструментах, хорового, вокального пения, элементами дирижирования и композиции, обладающего также необходимой психолого-педагогической подготовкой для музыкального воспитания детей, способного увлечь юных слушателей музыкой, развивающего их творческие способности для расширения возможности наслаждаться красотой и создавать ее ⁷. Главная задача музыкального педагога - дать ребенку представление о музыке как неделимой и единой, обращаясь к человеческому сердцу ⁸.

Цель предлагаемого учебного пособия – показать развитие музыкального образования и воспитания, уровень развития музыкальной педагогики в процессе развития музыкальной культуры, а также музыкально-педагогические концепции, которые исторически определялись национальной спецификой, ролью музыкального искусства в жизни конкретного общества, бытующими формами музыкальной деятельности, господствующими общепедагогическими идеями. Такой подход, на наш взгляд, поможет учителю музыки общеобразовательной школы определить свою методику, свое место в решении благородной задачи музыкального просвещения и эстетического воспитания детей.

⁷ Луначарский А.В. Революция – искусство – дети. Материалы и документы. – М., 1986, ч. 1. – С.78

⁸ Сухомлинский В.А. О воспитании. - М., 1985. – С.34

Глава I. Из истории зарубежного опыта музыкального образования

§1. Зарождение и развитие музыкальной культуры в древности

Предания разных народов приписывали изобретение музыки вменительству богов. Так, в Греции богом музыки и поэзии был Феб Аполлон, изобретателем лиры – Гермес, флейты – Афина Паллада. В Древней Индии изобретателем вины, прараба гитары и лютни, считался Нарада, – один из семи мифических мудрецов-полубогов, сын Брахмы; самого же Брахму почитали отцом музыки. Вина использовалась брахманами (культовые служители индуизма) для сопровождения пения при похоронах и брачных таинствах. Древние египтяне считали музыку даром бога Озириса. Лукреций пытался объяснить начало музыки практикой подражания пению птиц, звукам ветра и т.п. У средневековых писателей изобретение музыки приписывалось Ювалу, праотцу Адама.

Спенсер, В.Вагнер, А. Неустроев, социологи второй половины XIX в. связывали возникновение музыки как искусства с эпохой, совпадающей с возникновением речи человека. А. Неустроев («О происхождении музыки», Спб, 1892) считал, что у первобытного человека зачаточная музыка в виде грубого пения, может быть, еще без слов, была неотделима от зачаточного танца, придававшего ей элементы ритма. С возникновением членораздельной речи это пение, сначала существовавшее независимо от речи, очевидно, стало соединяться с ней, возникла вокальная музыка с пением. Одновременно могла существовать и зачаточная инструментальная музыка, сначала в виде ритмичного хлопанья в ладоши, топанья ногами, постукивания кус-

ками дерева и т.п. Момент отделения музыки и пляски, появления самостоятельной песни с простейшим текстом следует считать за начало музыки как самостоятельного вида искусства. Благодаря своему удобству и легкости, такая первобытная вокальная музыка заняла главенствующее место, долгое время не давая развиваться зачаткам инструментальной музыки. Последняя получила самостоятельность лишь в исторические времена, когда вокальная музыка достигла своего значительного развития. Известные представления о музыке первобытного человека дают музыкальные инструменты (простейшие флейты), найденные при раскопках, а также музыкальные инструменты этносов, находящихся в первобытно-родовой стадии развития.

На ранних этапах развития человеческого общества, когда не было особой функции музыканта, музыкальным навыкам, по-видимому, специально не обучали, и они перенимались младшими от старших. Когда музыкальная культура достигла достаточно высокого уровня, возникла необходимость в специальном музыкальном обучении. Так, у коренных жителей Северной Америки существовала плата за обучение новым песням с голоса; древние жители Мексики располагали музыкально-образовательными учреждениями для обучения танцам и пляскам. Древние перуанцы специально обучали напевной речитации эпических сказаний. Уже в древних обществах начинается разделение ритуально-культовой, дворцовой, военной и народной музыки. В этот период формируются различные типы музыкантов, находившихся на различных социальных ступенях: храмовые музыканты, во главе с жрецом-певцом; дворцовые музыканты, воспевавшие божество - монарха; военные музыканты - духовики и ударники, имевшие довольно высокие воинские звания, и музыканты, часто бродячие, певшие и игравшие во время народных празднеств и семейных торжеств.

Первые разрозненные сведения о музыкальном образовании относятся к Египту, где к концу периода Древнего царства (около 2500 г. до н.э.) придворные певицы проходили специальное обучение. В период XII-ой династии Среднего царства (2000-1785) жрецы, судя по сохранившимся изобретениям, обучали петь под аккомпанемент цитры, хлопков и цритопывания. Предполагается, что Мемфис был в течение долгого времени средоточием школ, в которых изучали культовую и светскую музыку.

В Древней Индии музыка была неотъемлемой частью жизни общины, а музыканты окружались большим почетом. Каждое племя имело своих певцов, которые исполняли гимны во время религиозных и магических обрядов. Ритуальная музыка зафиксирована одним из наиболее древних памятников - «Ригведой» (II тыс. до н.э.), позже песенные тексты собраны в «Атхарваведе». Мелодии, возникшие на основе литургических текстов обеих Вед, зафиксировала «Самaveda», с которой связывают происхождение индийской музыки. Музыкальным образованием в Индии до начала XX века руководили уstadы (учителя), передававшие свое искусство традиционными, порой архаичными методами. Объяснялось это традиционностью всей индуистской культуры. Древние музыкальные каноны оставались неизменными для многих поколений индийских музыкантов. Трактат по театру, музыке и танцу «Матьяшастра» (I в. н.э.) содержит сведения об индийских ладово-ритмических построениях (рагах). Существовало учение о рагах, которое подчиняло интонационно-мелодический строй раги эмоциональной окраске. Все 7 основных раг происходили от народных индийских мелодий или содержали в своей основе культовые образцы. Каждая рага имела 5 производных (рагини). С понятием рага связано выражение силы, мужества, героизма; рагини ассоциируются с мелодиями, выражающими нежность, любовь, печаль. Теоретически количество раг бесконечно. В музыкально-литературных индийских источниках их число ограничено, самый древний из них «Сангитаратнакара» описывает 664 раги, в современной Индии только на юге страны насчитывается более 300 раг. Раги призваны вызывать у слушателя определенное чувство и состояние: любовь, веселье, печаль, героизм, отвращение, гнев, страх, удивление, успокоение. Исполнение раг приурочивается к определенному времени года и суток. Например, рага «думбара», исполняемая в 3 часа утра, должна вызвать у слушателей состояние раздумья, йогической сосредоточенности; рага «бегешвара», способствующая появлению романтического настроения, может быть исполнена только в полночь. Некоторые раги до сих пор наделяются магическими свойствами: рага «мечха» способна вызывать дождь, рага «динак» – пожар и т.д.

Символика индийской музыки предписывала также определенные правила и для исполнителя, который должен был иметь соответствующее выражение лица, пользоваться надлежащими жестами в за-

висимости от характера музыкального произведения. Сложный литературный текст индийского музыкального произведения передавался и традиционными средствами национальной хореографии, причем танцовщица также должна была владеть символикой жестов и движения (определенное положение пальцев рук и кистей, позиция рук по отношению к телу). Таким образом, в Индии длительное время сохранялся традиционный органический синтез вокального и хореографического видов искусства (сангит), объединяющий инструментальную музыку, пение и танец.

Одна из древнейших в мировой музыкальной культуре – китайская музыка – имеет истоки еще в племенных песнях и плясках, которые также носили ритуальный характер и достигли высокого развития во II-I тыс. до н.э. Песенно-плясовые обряды (Ху) посвящались сбору урожая, жертвоприношениям духам и сопровождалась игрой на ударных инструментах, металлических колоколах, колокольчиках и духовых инструментах (бамбуковые дудки и глиняные окарины). Профессиональная китайская музыка с самого начала была тесно связана с китайской философией, опиралась на строгую систему музыкального мышления, которая, хотя и претерпевала исторические изменения, сохранялась до новейшего времени как целостное эстетическое явление.

Древнекитайская музыка была тесно связана с различными сторонами жизни и деятельности человека. В древних текстах X-VI вв. до н.э. понятие «юэ» (музыка) означало всю ритмически организованную, праздничную сферу жизни и включало в себя поэзию, танец, живопись, архитектуру, общий ритуал и даже правила сервировки стола. В I в. до н.э., в период развития конфуцианства, музыка в Китае приобрела важное общественное значение. Согласно официальному конфуцианскому учению, музыка представляла собой микрокосм, воплощающий великий космос, и должна была играть сугубо практическую роль. Конфуций считал, что прекрасная музыка способствует совершенному государственному устройству, и для этого она должна иметь строго определенную структуру и систему, любые отклонения от которой могли привести к различным бедствиям. Не случайно в Древнем Китае с помощью музыки стремились вызвать дождь, воздействовать на рост злаков и цветение растений. В V-IV вв. была введена специальная придворная должность дасыюэ, который

ведал исполнением песенной и танцевальной музыки, а также обучением музыкантов и танцоров.

В китайской музыке была принята музыкальная система «люй-люй» (строй, мера), 12-ступенный ряд которой был образован 12 бамбуковыми трубками разной величины. Каждый из 12 звуков последовательного ряда трубок в системе «люй-люй» имел глубокий философский и магический смысл: нечетные звуки воплощали светлые, активные силы неба (янь), четные – пассивные темные силы земли (инь); вместе они выражали смену 12 месяцев в году и часов в сутках.

Около VII в. до н.э. из системы «люй-люй» было выделено 5 важнейших тонов (пентатонный звукоряд). Каждая ступень пентатоники связывалась с явлениями природы: 1-й звук – гром; 2-й – шум ветра; 3-й – огонь; 4-й и 5-й – вода. Эти пять звуков отождествлялись с пятью основными цветами и имели определенную интерпретацию: первая ступень (гун) символизировала правителя, вторая (шэн) – чиновников, третья (цзюэ) – народ, четвертая (чжи) – деяния, пятая (юй) – объекты. Все эти ступени определяли строгую систему взаимоотношений в китайском обществе, а также отношений человека, природы и космоса, нарушения которой могли привести к непредсказуемым последствиям, катастрофам. Поэтому исполнение и обучение музыке в Древнем Китае было частью государственной системы. Еще в XI-XII вв. до н.э. (эпоха Чжоу) музыкальное образование направлялось специальным дворцовым ведомством под наблюдением императора. Это ведомство руководило обучением мальчиков пению, танцам и игре на инструментах. В VII-X вв. (эпоха Тан) в период общего подъема китайской культуры получило высокое развитие и музыкальное образование. В 714 г. в стране было открыто 5 специальных учебных заведений, в которых обучали музыке и танцам; возникли придворные исполнительские школы, объединившие музыкантов, игравших на струнных – со струнами из крученого шелка, натянутыми на доске; употреблялись и «шэ» с металлическими струнами, «кунь-хоу» (род мандолины с 4 бычьими струнами). Были широко распространены духовые инструменты: «шэнь» (нечто среднее между флейтой и маленьким органом, праобраз гармоники), «ди» (флейта), а также ударные, в том числе, «цин» – ряд каменных висящих пластин, имеющих определенную звучность, или от 12 до 18 лежащих рядом металлических или деревянных пластин, по которым били палочками.

В Древней Греции придавалось большое значение не только социально-политической функции музыки, но и «этосу», поэтому система музыкального обучения здесь преследовала политико-эстетические воспитательные цели. К III-II тысячелетиям до н.э. относятся изображения древнейших инструментов с острова Крит (**лира** и **авлос**). Последний представлял собой трубку цилиндрической или слегка конической формы с 3-4 отверстиями и двойной тростью. При сольной игре исполнитель (**авлет**) обычно использовал два авлоса: на одном воспроизводилась мелодия, на другом – сопровождающий ее выдержанный звук. Авлосы широко применялись в военных походах, при выполнении гимнастических упражнений, во время погребальных обрядов и при жертвоприношениях. Об этом писал Гомер в поэмах, отразивших быт микенского общества конца II тыс. до н.э.

Профессиональными исполнителями древнегреческих эпических песен о богах и героях были певцы (**азды**), состоявшие на службе у общин или царей и сопровождавшие свои импровизации игрой на струнных инструментах, а также **рапсоды** (странствующие певцы-сказители). Среди наиболее известных рапсодов чаще всего упоминается Орфей. Рапсоды исполняли эпические поэмы, танцуя или активно жестикулируя. Поскольку музыка занимала большое место в общественной жизни греков, обучение музыке составляло неотъемлемую часть воспитания юношества, а пение и игра на музыкальных инструментах обязательно входили в программу гимнастических и художественных (**мусических**) состязаний.

Музыка связывалась в греческих преданиях с именами мифических авлетов Олимпа и Марсия. Последний потерпел поражение в музыкальном состязании с Аполлоном и Афиной. Олимп считался законодателем древнейших правил (**номов**) игры на авлосе и законов гармонии, под которыми понимались согласованность, благозвучие, совершенство. По преданию, игра Олимпа оказывала опьяняющее и одновременно успокаивающее действие. Учеником Олимпа называют Талета, который перенес с острова Крит в Спарту музыкальное сопровождение пения на флейте и ввел хоровое пение.

В VII веке до н.э. центром греческой музыкальной культуры стал остров Лесбос. Этот период связывается с именем Терпандра, жившего в Антиссе (о. Лесбос). Терпандр считается изобретателем **кифары** (семиструнная лира). Он стал мастером игры на этом инструменте

высокого нота (исполнения), составленного в гекзаметрах, строго выдержанного в свойственном каждому ному определенном регистре звучания. Как кифарист Терпандр четырежды побеждал на Пифийских играх. В VII веке до н.э. вместе с авлом стала широко употребляться металлическая труба. В период многочисленных войн того времени большую популярность приобрели маршевые мелодии. В середине VII в. до н.э. возникла лирическая музыка, начало расцвета которой связано с именем поэта Архилоха. Приблизительно в 650 году до н.э. Архилох основал одну из первых в мире музыкальных школ. На Лесбосе широко развивалась классическая хоровая лирика (гимны, застольные и победные оды, дифирамбы, исполнявшиеся на дионисийских празднествах), которая сопровождала античную трагедию, соединившую в себе драму, танец и музыку.

Широкое распространение музыки в древнегреческом быту породило необходимость обобщения ее практики. Первые создатели теории музыки – Гераклит (ок. 520-470 г. до н.э.) и Пифагор (ок. 580-500 г. до н.э.). В отличие от последователей Пифагора (каноников), отстаивавших пифагорический строй, то есть необходимость чисто математического соотношения между звуками, получаемыми при делении струны, сторонники Аристоксена (VI в. до н.э.) – гармоники – считали, что главным критерием музыкальности является слух, живое восприятие музыки человеком. Древнегреческие музыкальные теоретики оставили современной музыкальной практике такие термины, как «музыка», «мелодия», «ритм», «гамма»; они разработали учение о мелодии, ритме и ладах.

Аэды (певцы-сказители) объединялись в Древней Греции в цех ремесленников и являлись хранителями определенных устных традиций, передававшихся из поколения в поколение. Музыкальное образование аэда заключалось в том, что учитель (чаще всего отец) обучал мальчика игре на кифаре, размеренной мелодекламации, правилам поэтического стихосложения и передавал ему песни, сложенные самим или дошедшие до него по традиции. В Спарте, где весь уклад жизни был восприимчив, главной формой музыкального образования считалось хоровое пение. За ним осуществлялся государственный надзор, а юноши, участники хора, должны были периодически выступать на общественных празднествах. В Афинах мальчики до четырнадцати лет обычно занимались в частных платных школах, где

овладевали искусством кифаристики. Заметное влияние на музыкальное образование в Греции оказали взгляды Платона (427-347 гг. до н.э.) и Аристотеля (384-222 гг. до н.э.). Платон считал, что «мусическое образование» доступно всякому молодому человеку независимо от того, «музыкален» он или «немузыкален».

Музыкальная культура Древнего Рима формировалась под воздействием эллинистической культуры в связи с тем, что римское государство сложилось в VIII-VI вв. до н.э., хотя музыкальная жизнь Рима отличалась большой пестротой: помимо греков сюда слетались музыканты из Сирии, Египта, Андалуссии. Тем не менее влияние греческой музыки преобладало. Как и в Греции, поэзия и музыка в Риме были тесно связаны. Оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия исполнялись в сопровождении струнных щипковых инструментов. Наиболее распространены в Риме были кифара и авлос, встречались инструменты типа **арфы**: пеактериум, тригонон - треугольная арфа, а также разновидности **щипковой лиры** – барбитос, пектис, магадис. На празднествах в честь Вакха звучали **кимвалы** и другие ударно-шумовые инструменты. При военных легионах существовали огромные духовые оркестры, включавшие **тубы** (прямые трубы), **букцины** (изогнутые рога), **литуусы** (инструмент с прямым стволом и изогнутым раструбом). Римская аристократия приобретала для своих дворов и вилл водяные органы (**гидравлосы**). Однако в оркестрах ведущим инструментом всегда оставался авлос.

В конце I века н.э. император Домициан основал капитолийские состязания, в которых участвовали поэты, певцы и музыканты – исполнители на авлосе и кифаре. Победителей состязаний увенчивали лавровыми венками. Большой успех имели выступления виртуозов, преимущественно греческих и египетских. Некоторым музыкантам, например кифареду Анаксенору, служившему при дворе Цезаря, ставились памятники. Все это свидетельствовало о всеобщем увлечении музыкой в Римской империи. У большинства римских императоров имелись любимцы-музыканты. При дворе Августа - певец Хигелий, при дворе Калигулы – актер-певец Аппеллес, кифаред Менкрат - у Нерона, Месомед Критский при Адриане; Териний и Диодор при Веспасиане. Император Нерон ввел так называемое «греческое состязание», где сам выступал как певец, поэт и кифаред. В знатных римских семьях пению и игре на кифаре специально обучали детей, поэтому

профессия учителя музыки и танца была в империи особенно почетной и популярной. Тем не менее на этическую сторону музыкального образования, которая у древних греков занимала центральное место, во времена римской империи обращалось значительно меньше внимания.

§2. Музыкальная культура в средневековье

В период средневековья музыкальная культура создавалась прежде всего музыкантами, теоретиками и практиками (**канторы** и инструменталисты-органисты), связанными с церковью и культовой музыкой. Начало христианской музыки следует вести с Климента Александрийского, который запретил своей пастве употребление хроматических звукорядов. Мелодия хроматического рода (**хроматизм** – полутоновая система) характеризовалась как изысканная, «изнеженная» и была осуждена, как не удовлетворяющая этическим требованиям христианской морали. Климент Александрийский прямо связывал хроматизм с «греческой безнравственностью», считал, что он несовместим с важностью и достоинством христианского богослужения.

Святой Амвросий, епископ миланский, под влиянием жалоб на беспорядочность духовного пения христиан, постарался внести в него известную систему и твердую основу установлением четырех основных церковных ладов, заимствованных у греков. До Амвросия церковное пение в западной церкви сводилось к однообразному речитативному исполнению псалмов одним певцом, на которое молящиеся отвечали таким же монотонным речитативом. Предпринимая меры по улучшению церковного пения, Амвросий, человек высокой культуры, использовал античное искусство и опыт современных ему церквей Малой и Средней Азии. Для миланской церкви Амвросий сам писал гимны, в которых христианские доктрины излагались в стихотворных формах античной римской поэзии. В стихосложении Амвросий подражал Горацию, а в литературном изложении использовал приемы ораторского искусства Цицерона. Поэтому язык его гимнов был красочен, а образцы отличались яркостью. В качестве музыки для исполнения гимнов Амвросий использовал народные напевы миланцев. Кроме того, он заимствовал из Греции неизвестный на За-

паде способ антифонного пения (**антифон** – песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или солистом и хором). По происхождению это пение было связано с древнегреческой трагедией, в которой хор в большинстве случаев делился на два полухория. Распространившись в Милане около IV в., антифонное пение широко проникло в Италию, а затем стало одним из важнейших типов раннехристианских исполнений в европейских странах: обычно чередовались мужской и детский хоры, позднее – в католической церкви – пение священника, части хора и целого хора. Амвросианское пение было общепринятым в западной церкви в V-VI веках. В начале VII века папа Григорий I (590-604 гг.) провел редакцию амвросианского пения, результатом чего стало григорианское пение, которое было вначале принято в Риме, а затем, по мере усиления папства, вошло в практику всей западной церкви. Амвросианское пение сохранилось только в церквях миланского церковного округа.

Григорий Великий прибавил к четырем основным ладам Амвросия четыре новых, создав систему 8-церковых, или средневековых ладов; улучшил певческие школы, основанные папами Сильвестром и Гиларием еще в IV-V веках; составил свод церковных исполнений. Введение григорианского пения уничтожило последнюю связь христианской музыки с античной. Окончательно свод григорианских исполнений сложился в конце IX века. Отрывки из Ветхого и Нового заветов читались нараспев в виде литургического речитатива. Мелодическую основу чтений и псалмов составляли особые формулы – попевки, строго классифицированные в соответствии со средневековой системой 8-церковых ладов.

Кроме чтений и псалмов, в григорианский обиход вошли **антифоны**, звучавшие в качестве рефрена после каждой строфы псалма, а также самостоятельные исполнения во время служб «часов». За термином «антифон» сохранилось и его первоначальное значение диалогического противопоставления разных групп хора во время исполнения песнопений. В церковной музыке с IV века закрепился термин **«респонсорий»** (припев, которым паства отвечала на сольное исполнение строф псалма или целые песнопения, следующие за церковными чтениями). В VIII в. в официальную римскую литургию были допущены **гимны** (строфические песни с единой для всех строф мелодией) и **кантики** (песни, которые в канонической литературе припи-

сываются ветхозаветным пророкам или новозаветным святым). В период позднего средневековья григорианский хорал был представлен новыми видами пения (**тропами** – вставками в канонизированные напевы). Тридентский собор (XVI в.) практически запретил все новые виды пения.

В 1054 году было официально закреплено разделение церкви на западную католическую и восточную православную, различающиеся ритуалом и музыкальным оформлением культа. Главным католическим обрядом стала **месса и напевы**, исполнявшиеся при всех прочих службах, которые связаны с церковным календарем и службами «часов» (ночные службы, утренняя, вечерняя, дневные службы часов). Тексты и напевы католической службы содержались в специальных книгах. До XIII в. в католической службе сформировались многоголосие (**органум**), **гокет** (прием, при котором каждый из двух смежных голосов вступает тогда, когда другой замолкает), **мотет** (двухголосое пение, когда к одному голосу присоединяется другой, исполняющий иной текст). Мотет стал ведущим хоровым церковным католическим жанром XIV века.

В XV веке григорианское пение преобладало в творчестве композиторов нидерландской и немецкой школ. Особую известность приобрела капелла императора Максимилиана I, с которой связано творчество Х.Изака и Л.Зенфля. В середине XVI века в церковную музыку стали все шире проникать светские напевы, а усложнение полифонической техники затруднило восприятие текста мессы. Упомянувшийся выше Тридентский собор (1545-1563) запретил использовать в церковной музыке светские сочинения, потребовал от композиторов внимания к слову. Возникшая римская школа композиторов (Палестрина, Анимуччи, Руффо) с центром в папской капелле стала олицетворением строгого стиля, классическим образцом церковной музыкальной эстетики с характерным для нее хоровым пением без инструментального сопровождения, с опорой на традиционные церковные жанры. Только в начале XVII века в церковной музыке стали появляться многохорные мотеты с богатым инструментальным сопровождением, а также сольное ариозно-речитативное пение, что было вызвано нарождающимся оперным стилем. В первой половине XVII в. все эти новые веяния с блеском отражало творчество К.Монтеверди. Сформировавшийся концертный стиль в католической музыке XVII века

породил имена целой группы композиторов, среди них - Д.Пасквини, А. Корелли, Д.Перголези.

В XVI-XVII веках формируется часть церковного музыкального искусства – инструментальная, органная музыка. Орган долгое время был единственным допущенным в церковь инструментом; сначала он поддерживал хоровое пение, но со временем стал звучать и соло, чередуясь с хором. К началу XVIII века органная месса развилась в сторону чисто инструментальной, а ряд французских мастеров (А.Резон, Ф. Куперен) составляли свои мессы почти исключительно из пьес светского происхождения (речитативов, дуэтов, трио, диалогов). Вершиной органного искусства этого времени стали две органные мессы Ф. Куперена (1690).

Реформация XVI века нарушила единство западной церкви: рядом с папской католической церковью возникли автономные - лютеранская, кальвинистская, англиканская – стремившиеся сделать церковный обряд доступным народу, ввести в службу общинное пение не на латыни, а на национальных языках. Общинное пение кальвинистов ограничивалось псалмами. Кальвин опубликовал французский перевод Псалтыря, тексты были переложены на хоровые обработки Л. Бужуа, К.Гудимелем, К. Жанексом и другими французскими авторами.

После отделения англиканской церкви от Рима (1534) при Генрихе VIII был осуществлен перевод Псалтыря на английский язык; стали создаваться многоголосые обработки псалмов и сложился специфический национальный церковный жанр **энсем** (нелитургическое духовное исполнение с текстом из Библии на английском языке). В XVII веке в ансамбле (в сольных партиях) утвердился ариозный стиль; в него был введен полифонический, часто двуххорный, раздел «аллилуйя». Наивысшего развития ансамбль достиг в творчестве Г.Генделя, который создавал сочинения в этом жанре, как правило, по определенным поводам - к коронации, свадьбе, похоронам и др. Ансамбли Г.Ф.Генделя были близки по стилю его ораториям. Ансамбли сохранили полухорность в XIX и XX веках. Так, в XX веке наиболее известными сочинителями ансамблей стали Б.Бриттен и И.Ф.Стравинский. Вместе с тем в Англии в качестве богослужебного языка долго сохранялся латинский, который сопровождал музыку в традиционных католических жанрах.

В начале XVI века Мартин Лютер продолжил переводы латинских исполнений мессы на немецкий язык. Он предложил новый поряд-

док проведения службы, отказался от большинства служб и часов, ввел общинное пение. Для монастырей, Домских соборов и городов с латинскими школами Лютер в целом сохранил латинскую литургию, а в небольших городах предложил исполнять немецкую мессу, состоящую исключительно из немецких духовных исполнений; они опирались на григорианский хорал, светскую песню и старые формы немецких духовных песен, известных еще с эпохи Каролингов.

Лютеранская, кальвинистская, англиканская церкви создали **протестантскую** духовную музыку, для которой характерен общинный хорал. В XVI–XVII веках ведущим жанром многоголосой протестантской музыки оставался мотет, который, однако, к XVIII веку уступил место **кантате** (крупное вокально-инструментальное произведение, предназначенное, как правило, для одного или нескольких солистов, хора и оркестра). Важную роль в становлении духовной кантаты сыграли сборники, составленные В. Ноймайстером (1704–1814): в них сочетались библейские тексты, хоральные строфы, речитативы и арии. Этот тип кантат развивал И. С. Бах, благодаря которому кантата заняла почетное место среди современных ему крупных музыкальных жанров. В протестантском богослужении XVII–XVIII веков главная роль принадлежала органисту, который предварял и завершал службу. И. С. Бах создал новую трактовку органного исполнения, которая подразумевала тесную связь со словесным текстом. Его *h-moll* месса – одна из крупнейших вех в истории латинской церковной музыки.

Аналогичную роль играло творчество крупнейших композиторов и в католической церковной музыке. Так, среди сочинений венских классиков было немало произведений в различных церковных жанрах: мессы, реквиемы, вечерни, гимны, антифоны Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Берлиоза.

В период Просвещения, когда церковь утратила ведущее место в общественной жизни и были утрачены многие старые церковные книги, резко сократилось число бытовавших общинных песен. Музыкальные произведения на религиозные сюжеты с конца XVIII века предназначались уже для концертного зала, а не для церковного музицирования (оратории «Сотворение мира» Гайдна, «Христос на Масличной горе» Бетховена, «Павел» и «Илья» Мендельсона, «Легенда о св. Елизавете» и «Христос» Листа). В XIX в. зародилось движение за возрождение старых традиций западной церковной музыки, возникли

общества, изучавшие и пропагандировавшие ее. Виднейшим представителем одного из таких обществ – «Органное движение» – стал А. Швейцер.

Таким образом, средневековая церковная музыка, представлявшая собой ядро музыкальной культуры того времени, подготовила почву для развития светского музыкального искусства во всех его проявлениях и жанрах. Разумеется, в средневековой Европе, помимо представителей культовой музыки, существовали разноликие, нередко антагонистические группы музыкантов-профессионалов, знатные музыканты-любители: трубадуры, миннензингеры, придворные музыканты, барды-сказители, ваганты, голиарды, шпильманы и менестрели, творчество которых опиралось на народные традиции и подготовило появление светских музыкальных стилей и жанров.

Средневековая музыкальная культура включала в себя и систему музыкального образования. При монастырях и кафедральных соборах существовали специальные певческие школы, ученики которых по своему уставу были близки к монахам и изучали нормы канонической музыки. Музыка преподавалась в монастырях как отдельный предмет наряду с греческим, латинским языками и арифметикой.

Монастырские, а несколько позже и кафедральные певческие школы были основными центрами музыкального образования; из стен этих школ вышло большинство видных музыкальных деятелей того времени. Одной из важнейших певческих школ того времени была «Скола канторум», основанная около 600 года при папском дворе в Риме и реорганизованная в 1464 году. Она стала образцом для учебных заведений аналогичного типа в городах Западной Европы, в частности, в Суассоне и Меце. Методы обучения хоровому пению опирались на усвоение исполнений по слуху. Учитель пользовался при этом способами хейрономии, которые применялись еще в Древнем Египте. Хейрономия – условная жестикуляция, указывающая певцам ритм, динамику и характер исполнения песнопений; она использовалась для того, чтобы напомнить певцам сложный мелодический оборот или распев, не поддающиеся записи. Учитель указывал движение голоса вверх и вниз условными движениями руки и пальцев.

Для овладения теоретическими сведениями существовали специальные пособия, обычно в виде диалогов между учителем и учеником; их часто заучивали наизусть. Для наглядности использовались

рисунки и таблицы. В обучении, как и в античные времена, применялся **монохорд** – музыкально-акустический прибор, известный еще со времен Пифагора (VI в. до н.э.), который был предназначен для определения музыкальных ладов и интервалов. В школах использовался однострунный монохорд. Широкое распространение монохорд нашел у бродячих музыкантов для аккомпанемента. Многострунный монохорд стал предшественником клавикорда; последний именовался монохордом до XVIII века.

Реформу музыкального образования провел Гвидо д'Ареццо (Гвидо Аретинский) (990-1050), обучавшийся в монастыре в Помнозе (близ Феррары). Около 1025 года он стал монахом бенедиктинского монастыря в Ареццо (Тоскано), где руководил детским хором кафедральной школы. Гвидо д'Ареццо ввел в употребление 4-х линейный нотный стан с буквенным обозначением высоты звука на каждой линии; из этих букв впоследствии образовались ключи. Реформа нотного письма Гвидо д'Ареццо создала предпосылки для тоновой записи музыкальных произведений, сыгравшей большую роль в развитии композиторского творчества и ставшей основой современной нотации. Для облегчения певцам точного исполнения нотной записи Гвидо д'Ареццо ввел шестиступенный звукоряд с определенным соотношением интервалов – гексахорд и слоговыми обозначениями ступеней, названия которых произошли из начальных слогов первых шести строк латинского гимна св. Иоанну, легендарному покровителю певцов (ut, re, mi, fa, sol, la).

Гвидо д'Ареццо создал свой метод чтения нот (сольмизация, или сольфеджио), который назывался «гвидонова рука». Все звуки употребительного тогда звукоряда условно размещались в определенном порядке на суставах или кончиках пальцев левой руки. Самый высокий звук, употреблявшийся довольно редко, учащийся представлял себе над кончиком среднего пальца. Прикасаясь к суставам и кончикам пальцев левой руки указательным пальцем правой, ученик вычитывал интервалы, гексахорды и переходы из одного гексахорда в другой (мутации). Метод «гвидоновой руки» применялся в обучении до XVII века.

В X веке монастырские школы сосредоточили внимание преимущественно на практике ритуального исполнения, стал ослабевать интерес к музыкальному начальному образованию. Постепенно ведущая роль в музыкальном образовании перешла к кафедральным шко-

лам. Уже в XII веке в этих школах внедрялась практика сочетания музыкально-теоретического образования с исполнением и сочинительством. Одним из ведущих учебных заведений этого типа была школа при кафедральном соборе Нотр-Дам (Париж), ставшая прототипом будущих метризов (музыкальных школ), где готовили церковных певчих. Метризы существовали при католических храмах до XVIII века. В них преподавали пение, игру на органе, а с XVI века - на других инструментах, теорию музыки. Ученики метризов получали и общее образование. В каждой метризе обучалось до 30 певчих под руководством хормейстера. Многие из известных нидерландских и французских композиторов были выпускниками метризов.

В конце XII века в Париже возникла «университетская корпорация» магистров и студентов, положившая начало Парижскому университету (основан в 1215 г.). В университете существовал факультет искусств, на котором изучались церковная музыка, церковный обиход, а также бытовая музыка. В XII-XIV веках музыкальной науке обучали в Кембридже, Оксфордском, Пражском, Краковском, Венском, Гейдельбергском университетах. В некоторых из них музыкально-теоретические экзамены были обязательными для получения степеней бакалавров и магистров. В средние века появились и первые музыканты-педагоги. Самым известным из них стал И. Мурис.

Иоанн де Мурис считался крупнейшим ученым средневековой Европы. Он был не только математиком и астрономом, но и музыкальным теоретиком и практиком. Знание трудов И. Муриса считалось обязательным в течение долгих лет. В 1323 году Мурис написал трактат «Умозрительная музыка по Боэцию», служивший основным учебником музыки в университетах до XVI в. Другие труды Муриса – «Книжица о размеренном пении» и «Рассуждения о частях музыки» – показывают, что Мурис включал в математические исследования разделы о музыке, так как в подходах к музыкальным явлениям исходил из принципа числа как основы миропорядка. Музыкальное обучение в средние века было глубоким и содержательным. Его были обязаны проходить юноши-рыцари, обучавшиеся в школах при монастырях и католических храмах, которые позднее, во время путешествий и походов, сталкивались с чужеземными музыкальными культурами. В XIII в. сформировались ремесленные корпорации музыкантов, где обучали трубачей,

тромбонистов и виолистов. Специальные, цеховые правила, разрабатывавшиеся на протяжении десятилетий, определяли характер и продолжительность работы с будущими исполнителями. В XII-XV вв. началась специальная подготовка придворных инструменталистов и соборных органистов; методы работы последних получили обобщение в труде слепого органиста магистра К.Паумана «Основы органной музыки».

Во Флоренции появились основные светские профессиональные музыкальные жанры, в частности **мадригал** (букв.: песня на родном языке), который складывался из двух и более 2-строчных строф и 2-строчного заключения (куплет и рефрен). Мадригалы посвящались любовно-лирическим, шуточно-бытовым, мифологическим темам. Известнейшими авторами мадригалов были поэты Ф.Петрарка и Дж.Боккаччо. Другим новым жанром стала **баллада** (букв.: танцу), который сформировался в искусстве трубадуров конца XI- нач. XVI вв. На творчество трубадуров оказал влияние национальный французский фольклор, латинская и испано-арабская поэзия. Лирика трубадуров культивировалась преимущественно в феодальных замках, а большинство из них принадлежало феодальной знати. Из 460 ныне известных трубадуров наибольшей популярностью пользовались Гильом IX герцог Аквитанский, Джауфрю Рюдель князь Блайи, Фуше Марсельский, Бернар, Пейре Альваренский. Трубадуры стали первыми представителями светского искусства, владевшими музыкальной грамотой (сохранились 254 песни с нотной записью, посвященных любви, рассказывающих о феодальных междоусобицах, крестовых походах; многие из этих песен имели антипапскую направленность). Песни трубадуров часто исполнялись менестрелями или бродячими жонглерами на городских площадях. Богатейшая лирика трубадуров укладывалась в строгие поэтические формы и соответствовала определенному жанру: **серенада** (вечерняя песня), **альбо** (утренняя песня), **тенсона** (песня-пререкание), **плэн** (печальная песня), **кобла** (любовная песня), **рондо**, **баллада**, **эстампидо** (танцевальные песни).

После учреждения инквизиции поэзия трубадуров, полная аллегорий, намеков и иносказаний, стала угасать. Попыткой оживить ее явилось создание литературной академии в Тулузе (1322), которая называлась «Консистерия всякой науки» и учредила так называемые «цветочные игры»- состязания трубадуров, где в качестве премии при-

суждались цветы из золота и серебра. Состязания просуществовали до конца XV в., но возродить искусство трубадуров не смогли.

Лирика трубадуров повлияла на развитие европейской поэзии Возрождения, творчество Данте и Петрарки, лирику французских поэтов-певцов **труверов**, которая получила значительное развитие в городской культуре. Одной из самых многочисленных была школа труверов Араса (графство Фландрия), ориентировавшаяся на вкусы ремесленников, простых горожан. Знаменитым трувером был Адам де ла Аль по прозвищу «Арасский горбун», сочинитель комедий с множеством народных песен и танцев, вышедших в действие, ставших прототипом комической оперы. Другим выдающимся трувером считался граф Тибо Шампанский (1201-1253), ставший в 1234 г. королем Наварры, которого называли «принцем труверов». Многие его изысканные любовные песни были широко распространены в Германии и Италии. Труверы внесли в музыкальное искусство новые жанры: **пасторель** (любовная песня, построенная в виде диалога между сельской красавицей и рыцарем, помогающим ее любви), **сирвента** (героический, политический или сатирический речитатив, исполнявшийся на мотив какой-либо известной песни), **шансон** (популярная песня).

В Германии традиции искусства трубадуров продолжали **миннензингеры** (букв.: певцы о любви). Их песни сопровождалась игрой на струнных инструментах и воспевали любовь и рыцарские обычаи. В Испании в XV-XVI веках ренессансными чертами отмечены песенные жанры народного происхождения, в первую очередь **романс** (вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением). Сборники светских песен на испанском языке, объединенных общим сюжетом, назывались «романсеро».

В эпоху Возрождения интенсивно развивалась инструментальная музыка, сохранявшая тесные связи с вокальными жанрами. Кроме того, появились первые инструментальные формы самостоятельного значения - вариации, прелюдии, фантазии, ричеркары, токатты и др. С XV в. во многих странах расцветает лютневая музыка, исполнительская практика на клавикорде, клавесине, смычковых инструментах (главным образом, семейство виол); в конце XVI в. на первое место у исполнителей выдвигается скрипка.

В период Ренессанса (XIV-XVI вв.), когда совершился переход от

средневековой культуры к культуре нового времени, стала развиваться светская музыка, важной особенностью которой было обращение к художественным идеалам античности, попытка противопоставить аскетизму церковной музыки гуманизм. Как писал Б.В. Асафьев «движение Ренессанса, создавшее искусство «нового человека», вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, расшиваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки пересворот, изменивший качество интонации, т.е. выявления человеческим голосом и словом внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни **оперное искусство**⁹.

Первые оперы («драмы на музыке») появились во Флоренции на рубеже XVI–XVII вв. Их появление было вызвано стремлением возродить древнегреческие трагедии. Эта идея родилась в кружке ученых-гуманистов, писателей и музыкантов, группировавшихся около флорентийского дворянина Дж. Барди. Этот кружок вошел в историю под названием «Флорентийская камерата». Наиболее известные члены камераты – поэты О. Ринуччини, П. Строцци, певцы и композиторы Дж. Каччини, Н. Пери, В. Галилси, Дж. Дони. Эстетические взгляды «Флорентийской камераты» нашли отражение в труде Галилеи «Диалог о древней и новой музыке» (1581), ставшем программой деятельности камераты: постановка театрализованных мадригалов, интермедий, пасторалей на античные сюжеты. Во «Флорентийской камерате» оформилась идея создания нового музыкально-театрального жанра – оперы, основанного на сочетании сценического действия с сольным пением. Первыми операми стали «Дафна» (соч. Пери на слова Ринуччини) и «Эвридика». Последняя была поставлена в 1600 году в палаццо Пити по случаю бракосочетания Марии Медичи и французского короля Генриха IV.

Партию Орфея пел сам Пери, а опера сопровождалась инструментальным ансамблем. В 1607 г. была поставлена опера «Орфей» К. Монтеверди, одного из величайших музыкантов-драматургов в истории музыки.

⁹ Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.У.М., 1967. – С.63

Все это привело и к изменению содержания музыкального образования. В эпоху Ренессанса светские музыкальные деятели выступали против схоластики в музыкальном обучении. Они видели главный смысл занятий музыкой в практическом музицировании. Были сделаны первые попытки согласовать теорию и практику в усвоении музыкальных знаний, сочетать эстетические и этические начала в обучении. Этими вопросами занимались французский ученый Н. Воллик и его учитель. М. Шанпехер, немецкий – И. Кохлеус, швейцарский – Г. Гларсан. Ими были написаны труды по музыкальной педагогике, выдержавшие несколько изданий.

В эпоху Возрождения сформировалась система относительно точной и вместе с тем гибкой нотной записи, началось нотопечатание, что значительно облегчало обучение музыке и передачу музыкального опыта из поколения в поколение. Главной задачей музыкального образования стало формирование музыканта-практика, который бы с детства совершенствовался в хоровом пении, игре на органе и музыкальных инструментах, получал навыки в музыкальной теории и сочинительстве, мог самостоятельно заниматься разнообразной профессиональной музыкальной деятельностью. Узкой специализации в современном понимании, как правило, не было; композиторство еще не стало самостоятельной профессией.

Становление музыканта широкого профиля определяло деятельность школ музыкального мастерства. Тем не менее, руководство этими школами видными музыкальными деятелями предопределяло формирование музыкантов-профессионалов. Школы музыкального мастерства создавались обычно в крупных городах, где имелись условия для обучения и практической деятельности молодых музыкантов. Конечно, каждая из них имела свой стиль: в одних школах основной акцент делался на энциклопедическое музыкально-теоретическое образование и сочинительскую практику, в других – на исполнительское искусство. Особенно маститыми руководителями школ эпохи Возрождения считались Г. Дюран, Х. Изак, Лассо, А. Вилларт, Дж. Парлино, а в начале XVIII в. – Дж. Б. Мартини, Ф. В. Баха, Н. Порпора, Дж. Хартини.

Во Франции и Нидерландах главной формой организации музыкального обучения до 1783 г. продолжала оставаться метриза. В Италии из сиротских приютов, куда принимались музыкально

одаренные мальчики (Неаполь) и девочки (Венеция), в XVI веке возникли специальные музыкальные учебные заведения – **консерватории** для сирот и беспризорных, где детей обучали ремеслам, а также музыке и хоровому пению с целью подготовки певчих для церковных хоров. Первая из них была создана в 1537 г. в Неаполе; к концу XVI в. в Неаполе существовало уже четыре консерватории. В XVII в. преподавание музыки стало основным в обучении воспитанников приютов. Впоследствии все четыре приюта объединились, образовав Королевский музыкальный колледж, а позже – Королевскую консерваторию «Сан-Пьетро а Майсла».

В Венеции учебные заведения консерваторского типа назывались **оспедале** (госпиталь, приют для призрения бедняков, больных). В XV в. славились «Делла Пиета», «Деи Мендиканти», «Инкурабиле» и оспедалетто для девочек «Сан-Джовани э Паоло». В некоторых консерваториях и школах преподавали выдающиеся мастера: А.Скарлатти. (1660-1725) – неапольская консерватория; А. Вивальди (1678-1741) был директором женской консерватории «Делла Пиета» до 1525 года. А.Вивальди рано прославился виртуозной игрой на скрипке. Он сочинял музыку для многочисленных светских и духовных концертов руководимой им консерватории. В 1778-1722 годах он находился на службе при дворе в Мантуе, а затем концертировал в Италии и других европейских странах.

Музыкальное образование в период Возрождения продолжалось и в университетах. С XV в. преподавание музыки в них стало освобождаться от схоластики, а музыка стала изучаться не только как наука, но и как искусство. Видным музыкальным теоретиком и педагогом этого времени был **Глареан** (1488-1563), учившийся в латинской школе в Берне, а с 1506 г. изучавший музыку и богословие в Кельнском университете. В 1512 году Глареан, бывший уже магистром искусств, получил звание «поэта-лаурсата». С 1514 по 1527 г. он основал ряд учебных заведений-интернатов в Базеле, Париже, Фрейбурге, позже преподавал математику, музыку, философию, историю, литературу и поэтику в университетах Франции, Германии, Швейцарии. Как выдающийся ученый-гуманист Глареан общался с известными учеными своего времени, в том числе с Эразмом Роттердамским. Университетский педагог Глареан рассматривал в своих трудах и лекциях музыку и как науку, и как художественную практику.

В Англии роль центров музыкального образования выполняли Кембриджский и Оксфордский университеты, а также Королевская капелла и английский музыкальный театр, ведущий свое начало от народных представлений – **мистерий**. После утверждения в стране власти пуритан (1640-1660), последовавшего за революцией середины XVII в., пуритане в борьбе с «духовными соблазнами» начали изгонять музыку из церковного обихода, разрушали органы, уничтожали музыкальные инструменты, сжигали ноты. Сама профессия музыканта была объявлена «языческой», что заставило некоторых композиторов публично отречься от музыки. Нотоиздательское дело возобновилось в стране лишь в конце XVII в., стали создаваться музыкальные клубы, объединявшие любителей музыки. При дворе Карла II был создан оркестр «24 скрипки короля». Под руководством музыканта Г. Кука возобновилась деятельность Королевской капеллы, в состав которой входил хор мальчиков. В этом хоре учился и пел **Генри Перселл**, впоследствии крупнейший композитор, создавший огромное количество произведений всех жанров, в том числе оперу «Дидона и Эней» (1689), сюжет которой соответствовал духу английской народной поэзии. Творчество Перселла как бы завершило блестящий период английской музыки эпохи Шекспира. Вплоть до первой половины XVIII в. у него не было достойных учеников и продолжателей.

Центрами музыкальной культуры и образования в Германии стали литературно-певческие школы **мейстерзингеров**. До XV в. их творчество регламентировалось сводами правил (**табуляторы**), которым должен был неуклонно следовать музыкант. В частности, каждая песня должна была состоять из двух строф и рефрена, исполняться без музыкального сопровождения, а мастером становился только тот, кто создавал новый «тон» и умел его безошибочно воспроизвести. Со временем «тонов» образовалось неисчислимое количество, названия им давались по имени автора: «серебряный тон Ганса Сакса», «ткацко-чесальный тон Амвросия Мецгера», «черно-чернильный тон» и др.

Литературно-певческие школы существовали в Страсбурге, Аугсбурге, Вормсе, Фрейбурге. Прославленная школа Нюрнберга возглавлялась Х. Фольцем (XVI в.) и сапожником Г. Саксом (XV-XVI вв.) – выдающимися представителями майстерзанга, который пришел в полный упадок после Тридцатилетней войны (1618-1648). В

начале XVII в. музыкальное обучение в Германии переместилось в частные корпорации-пансионы, организованные внутри университетских факультетов, а также в капеллы при светских или духовных дворах территориально раздробленной страны. В капеллах придворный капельмейстер (нередко авторитетный музыкант) обучал музыке юных инструменталистов, будущих участников придворных ансамблей, а также детей из знатных семей.

С XVI в. в большинстве европейских стран от специального музыкального начинает отделяться общес музыкальное образование. Оно осуществлялось в разного типа школах главным образом канторами, отвечающими за школьную церковную музыку. В XVII веке в протестантских странах кантор не только преподавал, но и отвечал за то, чтобы его школьный хор выполнял определенные обязанности в церковной и городской жизни. В некоторых школах канторы вели и инструментальные занятия. До середины XVIII века канторы получали университетскую подготовку, были широко сведущими в области гуманитарных наук и нередко имели звания бакалавра или магистра. В конце XVIII века они превратились в школьных учителей музыки, образование которых ограничивалось учительской семинарией, что не могло не сказаться на снижении уровня общего музыкального образования. С XVII по XVIII века в Европе были изданы учебные пособия, отражавшие состояние музыкальной педагогики того времени, которые способствовали развитию общего и специального образования. Их авторами, среди прочих, были И. Матезон, Ф.Б. Марпург, М.Сен-Ламбер, Ф. Куперен, Л. Моцарт, П.Ф. Тазин. Нотная литература, изданная в то время, уже ставила учебно-педагогические задачи: от первоначальных школ для скрипки, виолончели, виолы, арфы, флейты, фагота, гобоя, клавира и пения М. Коррета (1730-1782) до шедевров мировой классической музыки.

§3. Зарубежная музыка и музыкальное образование в XVIII-XIX веках

В истории музыкального искусства Западной Европы XVIII век представлял огромное значение: это – эпоха создания музыкальной

классики, рождения крупных музыкальных концепций светского содержания. В первой половине века окончательно определилось господство светской музыки, хотя в Германии все еще большое значение сохраняла церковная музыка. В XVIII веке музыка превосходила другие искусства; по своему содержанию она охватывала широкий круг проблем и образов, в том числе философских, исторических, гражданских. Появлялись и совершенствовались музыкальные инструменты: скрипка, виолончель, которые изготавливались выдающимися мастерами А. и Н. Амати, Дж. Гварнери, А. Страдивари. Органист и теоретик А. Веркмейстер разработал систему темперации. Интенсивно развивалось нотопечатание благодаря изобретению в 1754 г. Г.И. Брейтконфом подвижного и разборного нотного шрифта.

В италийской, французской и немецкой инструментальной и хоровой музыке оформился стиль барокко (букв.: причудливый, вычурный), который стал внедряться в архитектуру и изобразительное искусство еще с XVI века. На первый план выдвинулись музыкально-театральные жанры, в первую очередь опера; создавались новые музыкальные формы: сонаты, сюиты, фуги. В Италии, на родине оперы, сложились ее разновидности – героическая, историческая, трагическая, которые были представлены еще во 2-й половине XVIII в. А. Скарлатти. В первой половине XVIII в. сформировалась неаполитанская школа (Дж. Перголези), в рамках которой проявились комическая и бытовая оперы. В начале XVIII века Германия дала миру двух великих композиторов – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, творчество которых также было связано со стилем барокко.

Одновременно в барокко как самостоятельное направление сложился классицизм, наиболее интенсивно развивавшийся в абсолютистской Франции. Первым виднейшим его представителем был Ж.Б. Люлли, создатель жанра «лирической трагедии», автор ряда пышных чувствительных опер с обилием танцев, шествий и хоров. Наиболее яркой фигурой в музыкальном классицизме стал автор 107 опер К.В. Глюк (1714-1787), творчество которого начиналось в Вене, а было продолжено в Париже. С именем Глюка связывают создание нового типа оперы («революция Глюка»), воплотившего идеалы гуманизма накануне революции 1789 года во Франции. Уже в первой своей новаторской опере «Орфей и Эвридика» Глюк показал величие любви и могущество музыки в трагической борьбе человека со смер-

тью. Лучшие оперы Глюка «Армида» и «Ифигения в Тавриде» пронизаны контрастными музыкальными образами тоски, отчаяния, трагизма и счастья. Творчество Глюка оказало влияние на Л. Керубино, Г. Спонтини, Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Ф. Листа и особенно Р. Вагнера. Яркими представителями музыкального классицизма были Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, относившиеся к Венской классической школе, которая сложилась во второй половине XVIII века.

Интенсивное развитие инструментальной музыки в творчестве композиторов Венской классической школы было тесно связано с развитием инструментария, исполнительских ансамблей. В этот период сформировался симфонический оркестр. Ведущее место в этом оркестре заняла скрипка, в группу духовых вошли кларнет и волторна. Тромбон появился в симфоническом оркестре только с 5-й симфонии Бетховена. Из сольных инструментов первостепенное значение приобрело фортепиано, постепенно вытеснившее клавикорд и клавесин.

Моцарт и Бетховен внесли огромный вклад в дальнейшее развитие оперных форм. Три значительнейшие оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» заложили основы различных типов классической оперы: реалистической комедии, комедии-драмы и поэтической народной музыки. Гайдн, Моцарт и Бетховен насытили церковную музыку музыкальными образами исключительной яркости и глубины, в итоге она была превращена в особый род вокально-инструментальной музыки.

Немецкая музыкальная культура дала миру величайших музыкантов, которые не только создали гениальные музыкальные произведения, но и проложили новые пути музыкальному искусству.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)¹⁰, не выходя за пределы существующих жанров и форм, переосмыслил их и довел до совершенства. Музыка у него впервые раскрыла богатство своих выразительных возможностей в воплощении глубочайших человеческих чувств и подлинного величия философской мысли. Жизненный опыт немецкого народа, суровая мощь народных движений эпохи Реформации и

¹⁰ О его жизни и творчестве см.: Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.2, XVIII век. – М., 1982. С.13-86; Морозов С.А. Бах. – М. 1975; Друскин И.С. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1982.

мации и крестьянской войны, гуманистическая вера в стойкость духа и моральные силы человека стали содержанием творчества композитора.

Иоганн Себастьян Бах родился 21 марта 1685 г. в Эйзенахе (Тюрингия) в семье Амвросия Баха, члена музыкального цеха города. В детские годы Себастьяна Германия оправлялась от опустошительных последствий тридцатилетней войны. Более всего пострадала от разрушений Тюрингия. Между тем именно здесь устойчиво сохранялась немецкая музыкальная традиция. Тюрингия считалась «певческой» страной. Со времен лютеровской реформы школьники пели на немецком языке хоралы в церквях, а на Рождество ходили с пением гимнов и духовных песен по домам, пели на свадьбах, на семейных торжествах, на похоронах. Музыкой был насыщен весь быт. Напсы протестантского хорала являлись всеобщим достоянием. Процветала и новая духовная песня, более бытового склада, интимная, сердечная – она проникла в богослужебный обряд.

К роду Бахов относились участники музицирования в церквях и при дворах, преимущественно мелких и захудалых. Известность этих музыкантов была столь велика, что в Эрфурте XVII века всех городских музыкантов называли «Бахами». Прямые предшественники и ближайшие родственники Иоганна Себастьяна служили не только в Эрфурте, но и в Эйзенахе, Арнштадте, Веймаре. В 1735 году Бах составил генеалогию своего рода по отцовской линии, вписав в нее имена 53-х родственников, которые, за редким исключением, целиком посвятили себя музыке. Старший брат Себастьяна, Якоб, около 1706 года определился гобоистом на службу в Швецию, сопровождал Карлу XII в его походе в Россию, был в турецком плену и умер в Стокгольме в чине придворного музыканта.

Детские годы Себастьян провел в Эйзенахе и обучался в той школе, которую примерно за 200 лет до него посещал Мартин Лютер. Будучи школьником, Бах пел в приходском хоре, у него был красивый дискант. Технику композиции мальчик изучал обычным для того времени способом: знакомился сам или под надзором старших с произведениями других авторов, переписывая их для себя. Полного курса обучения под руководством мастера Бах не прошел; достичь высот мастерства ему помогли исключительная любознательность и гениальная одаренность.

ший брат Иоганн Кристоф, служивший в Ордруфе органистом, и закончил школу на два года раньше, к пятнадцати годам, после чего отправился в Люнебург, на север Германии. В Люнебурге работали хорошие музыканты: органист И.Я. Леве, ученик гениального Шютца, мастер духовных концертов и органист Георг Бем – позднее бемовские хоральные обработки определили творчество Баха в этом жанре. Монастырь св. Николая, где пел Себастьян, имел обширную рукописную нотную библиотеку, что позволило юноше изучать творения мастеров немецкой музыки - Преториуса, Шютца, ученика Люлли – Зелле и других. В замке герцога Брауншвейгского Вильгельма Эрнста в городе Целле часто звучала французская музыка. Бах играл на скрипке в тамошней придворной капелле. Сохранились свидетельства, что проселочными дорогами Себастьян ходил и в Гамбург (45 км от Люнебурга), чтобы слушать игру мастеров; возможно, он посещал недавно открывшийся первый в Германии публичный оперный театр, единственный в то время, где давались спектакли на немецком языке. В 1703-1706 годы в этом театре играл на скрипке Гендель и пел крупнейший музыкальный теоретик И. Маттезон.

Люнебург, с X века примкнувший к Ганзе, впитал в себя специфические черты немецкого Просвещения. Он принадлежал Ганноверской династии, а при ганноверском дворе работал предтеча правительств в Германии Лейбниц. В монастырской школе, которую заканчивал Себастьян, также ощущалось воздействие вольного ганзейского воздуха. Бах имел возможность читать в подлиннике Цицерона, Вергилия, Горация, изучал математику, риторику, греческий язык.

Летом 1702 года семнадцатилетний юноша попал на службу в Веймар (скрипачом в инструментальную капеллу), одновременно он стал помощником придворного органиста И. Эффлера, а уже через год его приглашают для приемки перестроенного органа в новой церкви Арнтадта, где Бах и остался. В герцогской капелле он в свои восемнадцать лет числился концертмейстером. Все это служило убедительным свидетельством раннего признания гения Баха. Позже Иоганн Себастьян служил органистом в вольном имперском городе Мюльхаузене. Здесь же на средства магистрата были изданы партитурные голоса «выборной кантаты» Баха, которая оказалась первой и единственной прижизненно опубликованной из всего

наследия И.С. Баха в данном жанре.

Громадное творческое наследие Баха включает более 1000 произведений разных жанров. Его можно разделить на три основные сферы: вокально-драматическую, органную и инструментальную, связанную со светскими традициями. Однако за 50-летний период творчества лишь в течение пяти лет интересы Баха были сосредоточены на светской музыке. Большую часть своей жизни он работал при церкви. Все самое значительное для органа было создано композитором в Веймарский период (1708-1717), то есть тогда, когда ему было всего от 23 до 30 лет! Орган был инструментом мышления Баха, как фортепиано – Шопена, оркестр – Бетховена. «Бах мыслил органно» – это фраза встречается во многих книгах о Бахе. Тем не менее, произведений для клавира Бах сочинил за свою жизнь больше, чем для органа. Они создавались преимущественно в период работы придворным музыкантом в Кеттене (1717-1723). Гений Баха всеохватен: он был художником и мыслителем полифонии. В «Лейпцигский период» жизни (1723-1750), когда композитор работал кантором Томаскирхе, им было сочинено большинство вокально-драматических произведений.

Бах был исполнителем-виртуозом. Его игра на органе, как и исполнение воскресных кантат в храмах, обсуждалось потом у домашних очагов – в бюргерских семьях и во дворцах, в гимназии и консистории, в светских гостиных. Многие из приезжавших в Веймар считали обязательным для себя посетить службу в придворной церкви и послушать Баха. Сам органист не был виден за инструментом, находившимся на хорах третьего этажа. Только наезжавшие музыканты да знатные гости допускались на галерею и вблизи видели органиста. Изумляла техника игры. «Ногами он исполняет на педалях каждую тему и всякий пассаж так же правильно и точно, как бы руками..., ноги его как будто наделены крыльями, если судить по скорости, с какой они двигаются по клавишам педали... не довольствуясь проворностью своих удивительно развитых пальцев, молодой органист брал в зубы палочку и во время игры, нагибаясь, нажимал ею на добавочные клавиши мануала»¹¹.

Стиль исполнения произведений самого Иоганна Себастьяна Баха

¹¹ С.А. Морозов. Бах... – С. 58

не может воспроизвести ни один органист мира даже на редких инструментах, сохранившихся с его времени. В панегириках Баху последующих времен красота его органных сочинений чаще сравнивалась с красотой зодчества. Ощущение баховской органной музыки как своеобразного «звукозодчества» часто всецело захватывает слушателя; при слушании некоторых его произведений возникает образ средневекового собора.

Освальд Шпенглер, немецкий историк-философ, известный в первой четверти XX века книгой «Закат Европы», видел в Бахе, его фугах проявление фаустовской души европейской культуры. Музыка контрапункта Баха, согласно утверждению философа, родственна конструкциям готических соборных сводов. Альберта Эйнштейна музыка Баха также привлекала своей архитектоникой, но она ассоциировалась у него не только с архитектурным образом, но и со стройной логикой математических конструкций. Бетховен сравнивал фуги Баха с морем.

Судьба баховских оркестрово-инструментальных произведений оказалась непростой. Долгие десятилетия их ноты оставались недвижимой, молчащей музыкой даже в Германии. Но во все времена в среде музыкантов Бах был известен циклом своих педагогических клавирных пьес - двумя сборниками прелюдий и фуг под названием «Хорошо темперированный клавир». Бах ставил перед собой действительно педагогическую цель: преодолеть несовершенство тогдашних клавесинов и написать пьесы во всех возможных мажорных и минорных тональностях, то есть практически решить задачу **темперации** (букв.: соразмерность; выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы в музыкальном строе). Бах заботился о чистоте и удобстве игры на клавире и написал свои прелюдии и фуги для упражнений старшему сыну Фридемону. В объяснении своего труда на титульном листе сборника композитор сообщал, что прелюдии и фуги написаны для пользы и употребления жадного до изучения музыки юношества, особенно же для препровождения времени тех, кто уже преуспел в сем учении.

Известно, что окончательная редакция этих произведений относится к 1722 году. Заботливый отец собственноручно переписал сборник и для второго своего сына - Эммануэля. В течение всей жизни

Бах-педагог пользовался своими циклами прелюдий и фуг в занятиях с учениками. Своими сорока восемью прелюдиями и фугами Бах узаконил для своего времени и на будущее систему разделения октавы на двенадцать равных полутонов и открыл возможность построения терций и квинт в так называемых темперированных искусственных интервалах. Клавир обрел универсальность. Отныне и композиторы, и исполнители могли уверенно работать на инструменте во всех тональностях. Бах показал музыкантам будущих поколений широту музыкальных и эмоциональных окрасок каждой из возможных тональностей лада. Не было, как нет и ныне, ни одного преданного искусству пианиста или композитора, который на своем артистическом пути не изучал бы «Клавира», не играл бы баховских прелюдий и фуг.

Влияние баховской полифонической музыки испытали на себе Моцарт и Бетховен. Моцарт переложил несколько фуг из «Хорошо темперированного клавира» для струнного квартета; Бетховен играл его наизусть и называл сборник своей «музыкальной библией». Имя Баха чтилось композиторами-романтиками. Лист преклонялся перед Бахом. До последних дней жизни не расставался с «Хорошо темперированным клавиром» Шопен; Шуман считал это произведение своей лучшей грамматикой. На русской сцене «Клавир» исполняли Антон Рубинштейн, знаменитый пианист и педагог XIX века, и один из знатоков полифонии композитор и пианист С.И.Танеев.

Никогда не покидавший пределов Германии, церковный музыкант и светский капельмейстер провинциальных городов в жизни отличался трудолюбием и скромностью. Современники, за редким исключением, так и не поняли его композиторского дара. Для будущих поколений Бах долго оставался труднообъяснимой тайной. Как могла сочетаться тернистая, полная мелких конфликтов будничная жизнь служивого провинциального органиста и капеллера с величием его обращенной в будущие века музыкой? Подобное сочетание - едва ли не единственный феномен в истории музыки.

Талант И.С.Баха как педагога проявился по отношению к его собственным детям. Его любимый первенец Вильгельм Фридман стал первым Бахом с университетским образованием и в то же время остался верен искусству музыканта: он артистически играл на органе. Второй сын – Карл Филипп Эммануэль, окончив университетский

курс, занял должность чембалиста в церкви св. Фомы. Сыновья пошли по пути отца. Третий сын – Иоганн Христиан, будущий «лондонский Бах», вместе со старшими братьями надолго заслонит славу отца. Четвертый наследник – Фридрих вошел в историю немецкой музыки как «Бюклебургский Бах», он был знаменитым чембалистом-виртуозом. К сожалению, даже сыновья не ценили гений своего отца. Так, Христиан, уехав в Италию, прославится там как автор приятных опер в чисто итальянском стиле, примет католичество, потом переедет в Лондон и станет моднейшим композитором-музыкантом в Англии. Совсем юный Вольфганг Моцарт будет недолгое время брать у него уроки. По отношению же к наследию отца «лондонский Бах» проявит больше, чем кто-либо из его братьев, равнодушия и даже непочтительности.

И.С.Бах скончался на шестьдесят шестом году. Это произошло 28 июля 1750 года. В день похорон был назначен крестный ход. Мальчики-ученики со своими префектами составили полный школьный хор для проводов учителя. Они отдали свой долг наставнику и после погребения отправились к исполнению певческих обязанностей в час крестного хода.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759) – композитор, получивший при жизни европейское признание. Его стремление к общественному утверждению своего искусства, к широкой аудитории, к яркой театральной светской жизни, его хоровой монументальный стиль, ясный рельефный тематизм оказали большое влияние на творчество Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена и других.

Становление Венской школы пришлось на годы бурного развития немецкого и австрийского просветительства, когда в творчестве Гердера, Гете, Шиллера, Лессинга, Канта, Гегеля переживала расцвет немецкая философия, поэзия и литература. Несомненное влияние на представителей Венской классической школы оказало творчество И.С.Баха и Г.Ф.Генделя, а непосредственным ее предшественником стал Г.Ф. Глюк. Важнейшим истоком Венской классической школы была народная музыка, многонациональная по характеру, так как в состав населения Австрии, помимо австрийцев, немцев, входили чехи, венгры, словенцы. Более всего народные мелодии использовались в сочинениях Гайдна. Характер и дух подлинных народных мелодий были близки и творчеству Моцарта и Бетховена. Тесная связь с венской бытовой музыкой проявилась в дивертисментах, серенадах Гайдна и Моцарта, маршах и танцах Бетховена.

Вольфганг Амадей Моцарт¹² (1756-1791) родился в семье австрийского композитора, скрипача и педагога И.Г.Леопольда Моцарта. Отец В.А.Моцарта был не только известным композитором и музыкантом, но и талантливым педагогом. Он считал, что занятия не должны быть легкими, напротив, ученик должен трудиться с напряжением. Так, перед началом упражнений он писал: «Далее следуют пьесы для упражнения. Чем более безвкусными их найдут, тем более сие удовлетворит меня: ибо я, во всяком случае, намеревался сделать их таковыми», в частности, для того, чтобы ученик не привыкал играть их по памяти»¹³. Несомненно, В.Моцарт обладал феноменальными способностями (в возрасте четырех лет играл на клавесине, с пяти лет начал сочинять, с шести лет импровизировал как клавесинист-виртуоз, скрипач, певец, органист и дирижер, а к 19-ти годам был автором десяти музыкально-сценических произведений различных жанров, включая оперы, симфонии, кантаты, сонаты, концерты, квартеты). Тем не менее именно отец проявил незаурядный педагогический талант к их развитию.

В.А.Моцарт стал первым музыкантом, который предпочел небогатую жизнь свободного художника службе у владетельного вельможи. Средства на существование и содержание большой семьи из шести детей композитор добывал эпизодическими сочинениями, уроками игры на фортепиано и концертами. Признание пришло только в 1787 году после постановки в Праге оперы «Свадьба Фигаро»: мелодии оперы получили всеобщее распространение. Вскоре Моцарт получил заказ на новую оперу для пражского театра. Такой оперой стала веселая драма в двух больших актах «Дон Жуан».

Однако ни величайшие произведения, ни многочисленные заказы, ни служба с 1787 года при дворе не принесли композитору спокойствия и материальной обеспеченности. После «Дон Жуана» и трех симфоний 1788 года он вечно бился в поисках заработка, обеспокоенный болезнями жены, никогда не уверенный в завтрашнем дне. Его отец умер в 1787 году. Сестра осталась вдовой без средств.

¹² Ливанова Т.Н. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956; Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество. М., 1966; Аберт Г.В. А.Моцарт. Пер. с нем. Кн. I-II. М., 1978.

¹³ Аберт Г. Указ. Соч. - С.63.

В конце 80-х годов XVIII века письма его переполнены тревожными мыслями о нищете. Вечные заботы такого рода подрывали здоровье. Но даже измученный непосильной и зачастую неблагодарной работой Моцарт оставался светлым, ласковым, открытым; он любил шутить и смешить других. Нежное чувство, тонкий ум, тягостные заботы, чуть ли ни детская шаловливость соединялись в его письмах.

До последнего года жизни Моцарт не только много сочинял, но и часто выступал как исполнитель. Весной 1789 года, надеясь поправить свои дела, он предпринял большую концертную поездку в Дрезден, Лейпциг, Берлин. Однако блестящие выступления, еще более упорчившие славу, не облегчили его положения. Он играл в частных домах, у своих друзей, при дворе чаще всего безвозмездно. В Потсдаме композитор с успехом выступал при дворе Фридриха Вильгельма. Когда он вернулся в Вену, средства его быстро иссякли. В 1790 году, продолжая сочинять, Моцарт предпринял еще одну длительную поездку по Германии. 1791 год, последний год его жизни, был очень плодотворным и потребовал большого творческого напряжения. Он закончил основную работу над оперой «Волшебная флейта» и еще до ее премьеры за 18 дней написал и подготовил к постановке оперу «Милосердие Тиба», заказанную еще к коронационным торжествам в Праге. 30 сентября 1791 года состоялась премьера «Волшебной флейты» под управлением Моцарта.

Еще в июле 1791 г. Моцарту было сделано предложение написать Реквием. Заказчик странным образом скрыл свое имя. Это произвело на композитора тяжелое впечатление таинственности. Работая над произведением, уже смертельно больной, он говорил, что, вероятно, пишет Реквием для самого себя. В действительности же заказчиком оказался некий граф Вальзегг, который был намерен хранить рукопись и выдать произведение за свое. Не законченная Моцартом партитура была завершена его учеником Ф.Кс.Зюсмайером, который близко наблюдал процесс сочинения Реквиема.

Моцарт умер в ночь с 4 на 5 декабря 1791 года, не достигнув тридцати шести лет. Болезнь его была определена венскими медиками как ревматически-воспалительная лихорадка, очевидно, вызванная острой сердечной недостаточностью. Еще в детстве композитор перенес много заболеваний, сказавшихся на сердце. Усугубила болезнь необычайно напряженная творческая жизнь, полная волнений и труднос-

тей. Сильнейшее переутомление последних месяцев жизни сыграло свою роковую роль. Согласно тогдашнему распорядку рядовых похорон, Моцарт был погребен в общей могиле на кладбище св. Марка. Место могилы долгое время оставалось неизвестным. Лишь в наши дни исследователям удалось установить примерные пределы ее нахождения на кладбище.

Вокруг имени Моцарта сложилось немало легенд. Одна из них - об отравлении его А.Сальери, композитором и дирижером Венского оркестра - нашла отражение в «Маленькой трагедии А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери». Другая версия - об отравлении Моцарта масонами - распространена в немецкой литературе.

Моцарт – автор симфоний, опер, струнных квартетов, сонат для клавира и скрипки, концертов для клавира, скрипки, валторны, флейты, гобоя, фагота, большого количества вокально-инструментальных произведений. Ему по праву принадлежит завершающая роль в развитии музыкального искусства XVIII века. На том славном пути, который был открыт Бахом и Генделем, он достиг наивысших результатов для всего столетия, охватив гениальной творческой мыслью все многообразие возникающих проблем, весь круг музыкальных жанров.

Венская классика имела широко обобщающее значение и складывалась на основе претворения всего лучшего, наиболее перспективного, что создавалось в XVIII веке. Творчество Моцарта, всеобъемлющее по охвату жанров, - один из важнейших этапов в мировом развитии оперы, симфонии, концертной и камерной музыки. В нем обобщен многовековой опыт композиторов различных стран: австрийских, немецких, итальянских, французских, чешских. Оно оказало воздействие на творчество Бетховена и Шуберта.

Последний из представителей Венской классической школы **Людвиг ван Бетховен**¹⁴ (1770-1827), творчество которого пришлось на рубеж XVIII-XIX веков, был выдающимся композитором, пианистом и

¹⁴ Луначарский А.В. В мире музыки. М., 1958. - С.77-81;

Асафьев Б.В. Бетховен // Избр. труды. Т.У, -М., 1995. - С. 382-403; Браудо Е.М. Бетховен и его время. -М., 1927; Попова Т.В. Людвиг ван Бетховен. Жизнь и творчество. -М., 1940; Роллан Р. Жизнь Бетховена // Р.Роллан. Собр. соч. т.2. - М.; 1954. - С.7-74; Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. -М., 1977.

дирижером. Сын певчего и внук капельмейстера боннской придворной капеллы, он приобщился к музыке в раннем возрасте. Первоначально его музыкальными занятиями руководили отец и сослуживцы отца по капелле, но подлинным учителем стал К.Г.Нефе, музыкальный руководитель боннского национального театра, созданного по распоряжению курфюрста в подражание другим немецким владетельным дворам. Нефе не был первоклассным композитором, но был одним из самых образованных музыкантов своей эпохи: он отлично знал классическую литературу и философию XVII-XVIII веков, писал стихи, журнальные статьи, биографии. По своим воззрениям Нефе принадлежал к числу немецких просветителей XVIII века. Сам себя он называл врагом церемониала и этикета и ненавистником льстецов.

Работал юный Бетховен напряженно. В десятилетнем возрасте он начал овладевать тайнами композиторской техники. Нефе писал, что изучал с маленьким Бетховеном прелюдии и фуги Баха, чтобы привить своему гениальному ученику, обладающему необузданной фантазией, сдержанность, дисциплину и культуру. Еще большее влияние на Бетховена оказало творчество Генделя, пламенным почитателем которого был Нефе. Личность будущего композитора имела много общего с могучей личностью Генделя: грандиозный масштаб ораторий Генделя, сила страстей, звучавших в них, позволяла сравнивать Генделя с Шекспиром. Редкая проникновенность в выражении человеческого страдания и подъем, с которым Гендель передавал чувство торжествующей радости, его светлое мирозерцание в целом - все это привлекало к себе Бетховена. Десятки лет мечтал он приобрести полное собрание сочинений Генделя, но не мог позволить себе этой покупки: ноты тогда были очень дороги. Лишь незадолго до смерти Бетховена один лондонский почитатель преподнес ему роскошное издание Генделя, к великой радости больного композитора.

Живыми современниками Бетховена были Филипп Эммануил Бах, Моцарт и Гайдн. Юный Людвиг внимательно изучал их творчество, играл Моцарта, а впоследствии в Вене занимался у Гайдна. Эти занятия продолжались не более года. Уроки с Бетховеном вначале увлекли старого мастера, но вскоре стали тяготить великого старца, вступившего в полосу позднего творческого расцвета. Поглощенный сочинением симфоний и ораторий, он был мало склонен заниматься скучными элементарными упражнениями. Между тем, не имея

достаточно музыкально-теоретического образования, Бетховен стремился упорядочить свои знания. Гайдн вел занятия по старинке, что вызывало у Бетховена глухое раздражение, Гайдна же пугали резкие высказывания и выходки молодого ученика, его полные революционного пыла музыкальные идеи. Другими известными учителями Бетховена были Иоганн Георг Альбрехтебергер, капельмейстер католического собора святого Стефана, автор ценного учебника композиции, дельный, строгий педагог, но посредственный композитор, а также Антонио Сальери, известный в истории музыки как один из лучших представителей школы Глюка. Несколько лет под руководством итальянского маэстро Бетховен изучал искусство легко и выразительно писать оперные партии. Сам Бетховен к педагогической деятельности склонности не питал, но все же давал уроки, преимущественно молодым девушкам-аристократкам, которые, как правило, забрасывали занятия музыкой после замужества. Правда, среди венских учениц Бетховена были и очень одаренные: Тереза Бруневик и Доротея Эртман. Особенно одаренным учеником Бетховена стал Карл Черни, сын чешского музыканта-педагога Венцеля Черни. К. Черни играл наизусть все опубликованные сочинения Бетховена, хотя сам композитор не одобрял игры наизусть. Ближайшим другом Бетховена в Вене был доктор Вегелер, 29-летний ректор Боннского университета, который оставил ценные воспоминания об образе жизни молодого Бетховена. К 18 годам Людвиг был подготовлен к поступлению на философский факультет Боннского университета.

Уже в юности Бетховен поражал слушателей виртуозностью исполнения как пианист, емкостью и выразительностью своих импровизаций. Весной 1787 года во время короткого пребывания в Вене он посетил В.А.Моцарта и восхитил того своим искусством. После окончательного переезда в Вену (1792) начались концертные выступления как в Вене, так и в Праге, Берлине, Дрездене, Будапеште. Концерты проходили с огромным успехом. Берлином композитор был недоволен: публика показалась ему попросту сентиментальной, выражающей свои восторги не овациями, а слезами. Когда лучший берлинский пианист Ф.Г.Гиммель импровизировал в столь ненавистной Бетховену сентиментальной манере, композитор, долго слушавший его, вдруг произнес: «Когда же вы, наконец, начнете играть?» В ответ на возмущение Гиммеля Бетховен спокойно сказал ¹⁵: «А я думал - вы

¹⁵ Альшванг А. Указ. соч. - С.91.

только слегка прелюдируйте!»

К началу 1800-х годов Бетховен был автором многих произведений преимущественно для фортепиано, в том числе «Патетической» и «Лунной» сонат, поразивших современников яркой экспрессией, бурным драматизмом, новизной и необычностью музыкального языка. Первые признаки прогрессирующей глухоты обнаружили у композитора в 1797 году. Со временем он был вынужден отказаться от публичных выступлений. С 1818 года для ведения бесед Бетховен пользовался «Разговорными тетрадами». Несмотря на это, продолжалась его активная творческая деятельность: до 1812 года им были сочинены восемь симфоний, ряд увертюр, концерты для скрипки с оркестром, опера «Фидели», музыка к драме «Эгмонт» Гете, а также сонаты для фортепиано ор. 53 («Аврора») и ор. 57 («Аппассионата»), соната для скрипки и фортепиано ор. 47 («Крейцера»), квартеты. Эти произведения отличались оригинальностью замыслов и выражали зрелый бетховенский стиль. В последние годы жизни Бетховен интенсивно работал в области камерной музыки. Кроме того, им была написана 9-я симфония с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера и Торжественная месса.

Помимо опер, ораторий для хора и солистов с оркестром, пяти концертов для фортепиано, концертов для ансамбля инструментов, 16 струнных квартетов, фортепианных сонат, Бетховен - автор целого сериала песен на слова Ж.Ж.Руссо, Г.А.Бюргера, Ф.Маттисона, И.В.Гете, а также песенного цикла для хора и голосов без сопровождения.

В 1825 году Бетховен заболел воспалением кишечника. В последние два года он страдал от цирроза печени, последствием которого стала роковая для композитора водянка. Однако мозг композитора работал четко до последнего дня. Он запоем читал классику и мечтал сочинить десятую симфонию, Реквием и музыку к «Фаусту». В похоронах Бетховена 29 марта 1827 года участвовали более 20 тысяч человек, все школы в знак траура закрылись. 3 апреля в одной из венских церквей состоялось исполнение Реквиема Моцарта, посвященного памяти усопшего. Все оставшееся после композитора имущество, в том числе рукописи, было продано с молотка за бесценок. Большая доля документов погибла или была расхищена, в том числе половина разговорных тетрадей.

А.В.Луначарский, оценивая значение творчества композитора, писал: «Бетховену присуща гигантская жажда радости. Всякий, кто читал его письма и хорошо знает его музыку, признает, что в Бетховене жил своеобразный народный юмор - попытка облечь свое веселье в какой-то неуклюжий, но ликующий танец; эта стихия в конце концов увенчала творчество Бетховена великим хором Девятой симфонии... Этот человек, так могуче мечтающий о радости, не получал от судьбы ни одной капли этой радости. Обращаемая действительность клещами схватила его сердце, сжав его среди целого ряда унижительных несчастий, но будучи провидцем и отражая с поразительной многогранностью все нюансы и печали, вплоть до бурных приступов отчаяния, Бетховен никогда не склонял головы перед судьбой. И даже когда первый приступ глухоты потряс его, он сказал: «Я схвачу судьбу за горло, но не уступлю». Эта схватка с судьбой постоянно кончается победой Бетховена: песня скорби даст место радости.

Развитие песенного жанра в XIX веке было предвосхищено творчеством выдающегося австрийского композитора **Ф.Шуберта** (1797-1828), воспитанием которого занимался отец, школьный учитель. Уже в возрасте 10-11 лет Шуберт играл на скрипке и фортепиано и пел в церковном хоре, а затем четыре года был «певчим мальчиком» придворной капеллы. До 1812 года Шуберт жил и учился в конквинте (род семинарии): здесь он играл партию второй скрипки в любительском оркестре, а в каникулярное время участвовал в «домашнем» струнном квартете, куда входили отец и старшие братья. Посещая оперные театры, Шуберт познакомился с музыкально-сценическими произведениями В.А.Моцарта и К.В.Глюка.

Музыкально-теоретическую подготовку будущий композитор получил под руководством музыкального педагога конвикта В.Ружички и руководителя придворной капеллы А.Сальери, который отметил композиторское дарование Шуберта: еще до поступления в конвикт он сочинял небольшие песни, струнные квартеты, фортепианные пьесы, а в конvikте создал 1-ю симфонию. По материальным соображениям Шуберту пришлось закончить учительскую семинарию и работать помощником школьного учителя, но заниматься композицией он не перестал: к 1816 году им было сочинено более 250 песен, в том числе «Гретхен за прялкой», «Лесной царь», «Неистовая любовь», «Дикая роза» на слова Гете, а также три симфонии, кантата, месса.

Музыку Шуберга пронизывала глубочайшая лирика. Даже в симфонии он вносил индивидуальные черты: в его трактовке они превращались в исповеди сердца, в безыскусный рассказ о счастливых и скорбных днях человека, наделенного отзывчивой и впечатлительной душой.

Часто Шуберту казалось, что он не сможет окончательно выйти из сферы влияния Моцарта и Бетховена. Окончательно свой стиль он напел в седьмой по счету симфонии. Это была знаменитая «Неоконченная симфония», самая драматичная и яркая из всех до сих пор им написанных. Тема одиночества и неустанной борьбы за свое место в мире, разлуки и страданий переплелись в ней с темой счастья и поэтической влюбленности в жизнь. Одним из самых замечательных произведений Шуберта стал цикл песен «Прекрасная мельничиха», в котором он воплотил мечты юного романтика, полного страстной жажды служить людям, мечтающего о любви, страдающего после ее утраты. Основным фоном песенного цикла стала природа, которая в музыкальных образах сопровождает жизнь героя как верный спутник.

В 20-е годы XIX века вокруг Шуберта сложился кружок друзей, почитателей его таланта. Общение с ними способствовало духовному развитию композитора. Это были тонкий ценитель искусства чиновник Й.Шпаун, поэт-любитель Шобер, крупнейший австрийский художник М.Швинд, поэт И.Майрхофер, а также выдающийся австрийский певец И.М.Фогель, главный пропагандист песен Шуберта. Признание пришло к композитору лишь в последние годы жизни благодаря его песенному циклу. После 1821 года на средства его друзей были напечатаны первые тетради песен. Собственное фортепиано композитор приобрел лишь за несколько месяцев до своей кончины на средства, вырученные за единственный в его жизни авторский концерт, состоявшийся 26 марта 1828 года.

Шуберт – автор более 600 песен и более 400 фортепьянных танцев (вальсов, экосезов, галопов), возникавших в виде импровизаций во время дружеских вечеринок, когда композитор играл для танцев. Последний его песенный цикл «Зимний путь» включал двенадцать положенных на музыку стихотворений В.Мюллера. Самым гениальным и трагическим произведением Шуберта стал «Двойник» на стихи Гейне. Скончался композитор, проживший тяжелую, полную лишений жизнь, от тифа в тридцать один год. «Шуберт умер, и вместе с ним ушло самое радостное и прекрасное, что мы имели, - писал Швинд. - И чем больше

я понимаю теперь, кем он был, тем больше сознаю, как он страдал»¹⁶.

Крупнейшим мастером вокальных произведений, который развил в своем творчестве шубертовский тип лирической песни, стал Р.А. Шуман (1810-1856), немецкий композитор, похороненный в Бонне. Только в одном 1840 году он сочинил свыше 100 песен. Один из самых его выдающихся вокальных циклов – «Любовь поэта» на стихи Г.Гейне, точно передающий душевное богатство, сложность и тонкость психологических состояний простого человека. Многие песни Шумана – простые сценки или портретные зарисовки из быта, их музыка очень близка к немецкой народной песне. Творчество Шумана, тесно связанное с народно-бытовым искусством, с традициями отечественной и мировой музыкальной классики, высоко ценили Мендельсон, Берлиоз, Лист, а в России – А.Г.Рубинштейн, П.И.Чайковский.

И.Брамс (1833-1892) помимо многочисленных симфонических, камерных и инструментальных произведений был автором около 200 оригинальных песен для одного голоса с фортепиано, 20 вокальных дуэтов, 100 хоров с сопровождением и без него. В работе над вокальной музыкой Брамс как композитор и руководитель певческих объединений тесно соприкасался с демократическим музыкальным бытом. Народная поэзия, к которой он часто обращался, служила ему высшим образцом. Свои сольные сочинения Брамс называл «песнями» для голоса с фортепиано. «Мои небольшие песни мне милее развернутых», – говорил он. Одним из жанров, разрабатывавшихся Брамсом, была миниатюра: «Вальсы» и «Венгерские танцы». Последние были изданы в 4-х томах в 1869-1880 годы и приобрели необычайно широкую популярность.

В Германии центрами музыкального образования XIX века стали Берлин, Дармштадт, Франкфурт-на-Майне. В Берлине еще в 1804 году была создана Школа пения при Академии искусств, а в 1822 году – Институт по подготовке органистов и школьных учителей музыки. Организатор этих учебных заведений **Карл Фридрих Цельтер** (1758-1832) был известным композитором, автором более 200 песен, которые составили берлинскую песенную школу. Сын каменщика, Цельтер брал уроки игры на скрипке, а с 70-х годов XVIII в. играл в театральном оркестре Берлина. С 1800 года он стал руководителем Пев-

¹⁶ Черная Е.С. Франц Шуберт. М., 1966. – С.238.

ческой академии, где часто исполнялась музыка И.С.Баха. На базе Певческой академии Цельтер в 1807 году учредил оркестровый класс, где велась подготовка музыкантов-инструменталистов для участия в исполнении ораторий. В 1809 году он организует лидертафель (немецкий мужской хор), который объединял певцов, поэтов и композиторов. Для лидертафеля Цельтер сочинил ряд многоголосных мужских хоров, которые в 20-е годы XIX века исполнялись немецкими мужскими хорами в Лейпциге, Магдебурге, Гамбурге и других городах Германии. До конца своей жизни Цельтер руководил Королевским институтом церковной и школьной музыки, а также студенческим хором, давал уроки. Одним из учеников Цельтера был Ф. Мендельсон.

Возрастающая потребность в оркестровых музыкантах привела к организации в Берлине в 1822 году инструментальной школы, готовившей профессиональных музыкантов-исполнителей. В 1860 году была создана Высшая школа музыки, а также открыты частные музыкальные учебные заведения, в том числе консерватория Штерна, консерватория Клиндворта-Шарвенки, фортепианная школа Таузига. Карл Таузиг (1841-1871), польский пианист и композитор, учился у Ф.Листа в Веймаре, а с 1859 года гастролировал во многих странах, в том числе в России. С 1865 года он жил в Берлине. Любимый ученик Листа, один из величайших пианистов, Таузиг стал автором ряда учебных пособий, в том числе «Ежедневных упражнений». Руководителем и профессором Высшей школы музыки был Й.Иоахим (1831-1907) - венгерский скрипач, композитор, дирижер и педагог.

В этой школе он основал струнный квартет, составивший эпоху в истории квартетного исполнительства. Иоахим стал автором учебного пособия «Скрипичная школа», весьма популярного в системе музыкального образования первой половины XX века.

В конце XVIII века в Вене было создано Общество музыкантов, а в 1812 году – Общество друзей музыки. В 1817 году по инициативе этих обществ основывается Певческая школа, преобразованная в 1821 году в консерваторию. В Венской консерватории учились музыканты из всех стран Европы, среди них композитор Г.Малер, дирижеры Х.Рихтер, А.Никиш, скрипач Ф.Крейцер. Музыкальные предметы преподавались и в Венском университете, где с 1861 года был введен курс музыкальной критики.

Демократизация музыкально-театральной и концертной жизни

в конце XVIII в., возникновение новых оперных театров, оркестровых коллективов, расцвет инструментальной музыки, широкое развитие домашнего музицирования и всевозможных певческих обществ потребовали большого внимания к обучению музыке в средних школах и совершенствования в определенной узкой музыкальной специальности. Обучение исполнительскому искусству отделилось от обучения композиции и импровизации, подготовка музыканта-теоретика начала обособляться от подготовки композитора. Так, Венский университет стал в XIX веке центром музыковедческих исследований, здесь же зародилась профессиональная музыкальная публицистика, в развитии которой участвовал **Э.Ганелик** (1825-1904). С 1846 г. Ганелик выступал в венской периодической печати как музыкальный критик, а с 1861 года стал профессором Венского университета по теории и истории музыки. Австрийский музыковед читал публичные лекции о музыке во многих городах Австрии, Чехии, Германии. Особо энергично он пропагандировал наследие И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, Л.Бетховена, которого сравнивал с У.Шекспиром. Крупнейшим композитором послебетховенской эпохи Ганелик признавал Р.Шумана, а среди музыкантов второй половины XIX века высоко отзывался о Брамсе и Бизе. В то же время он был непримиримым противником Ф.Листа и Р.Вагнера.

Специализация в области того или иного вида исполнительского искусства, а также требования виртуозности от исполнителя-интерпретатора повлекли за собой создание нового вида учебных пособий - этюдов, предназначенных главным образом для развития инструментальной техники. Помимо Клементи, авторами таких пособий стали И.Крамер, К.Черни, Р.Крейцер, Ж.Мозас, Ш.Берио.

И.Б.Крамер (1771-1858) был выдающимся немецким пианистом, композитором и педагогом. Одним из его учителей стал М.Клементи. Концертируя с 1788 года во многих странах Европы, Крамер демонстрировал совершенную технику игры на фортепиано. Как педагог он написал большое количество этюдов, которые помимо техники имели и глубокую музыкальную содержательность. Эти этюды высоко ценил Л.Бетховен. Крамером была сочинена «Большая практическая фортепианная школа» в пяти частях, в которую как составная часть вошла «Школа беглости», состоящая из 100 ежедневных упражнений.

Карл Черни (1791-1857), австрийский пианист, композитор и педагог, учился игре на фортепиано у Бетховена с девятилетнего воз-

раста в течение трех лет, а затем у Клементи. В первой половине XIX века он организовал в Вене одну из крупнейших пианистических школ. Одним из его учеников был Ф. Лист (1811-1886), выдающийся венгерский композитор, пианист-виртуоз, состязавшийся в игре с талантливым австрийским пианистом З. Тальбергом, также выпускником школы Черни. Карлу Черни принадлежат многочисленные этюды и упражнения, из которых им составлены сборники, школы, включающие сочинения разной степени сложности, направленные на систематическое овладение приемами фортепианной игры, способствующим беглости и укреплению пальцев. Сборник Черни «Большая фортепианная школа» содержит ряд ценных методических указаний и развернутое дополнение, посвященное вопросам исполнения старых и новых фортепианных сочинений.

Французская музыкальная культура озаменована решительным преобладанием светской музыки над духовной. Годы правления абсолютной монархии отмечены необыкновенной пышностью придворной жизни, они определили направление развития важнейших музыкальных жанров того времени -- оперы и балета, декоративных зрелищных представлений. Французская опера явилась детищем классицизма. Это было важным событием в истории национальной культуры страны. И основателем французского классицистского оперного и балетного театра стал Жан Батист Люлли (1632-1687).

Люлли -- композитор, дирижер, скрипач, клавесинист -- родом из флорентийских крестьян, в детстве был увезен во Францию, ставшую для него второй родиной. Обучившись игре на скрипке и достигнув поразительных успехов, он попал в придворный оркестр. Со временем Люлли возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант». Он стал основателем французской скрипичной и дирижерской школы. Его исполнение отличалось легкостью, изяществом и в то же время чрезвычайно четко выявленным энергичным ритмом.

Люлли оказал огромное влияние на дальнейшее развитие французской оперной дирижерской школы. Его оперный оркестр был по тем временам очень внушительным -- более семидесяти человек. Стиль игры характеризовался точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым решительным ударом всего оркестрового состава, берущего аккорд (так называемый «первый удар смычка») неудержи-

мым порывом и очень подчеркнутыми перемнами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живописи (Роллан Р. Музыканты прошлых дней. - Л. 1925, с. 49-50).

Наиболее известные оперы Люлли – «Атис», «Персей», «Роланд» и «Армида». Он создал национальную школу и в духе ее традиций воспитывал многочисленных учеников, которые культивировали его стиль. Среди его учеников были Андре Кампра, Марэн Марэ, Паскаль Колаасс, Андрэ Детуш.

Творчество Жана Филиппа Рамо (1683-1764) сложилось под воздействием изысканно-нарядного, ювелирно-тонкого и идиллического рококо, эстетических идей энциклопедистов, традиций героики. Он родился в городе Дижоне в семье органиста, посещал иезуитский колледж. Скромный и упорный труженик-музыкант, он приобрел широкую известность своими пьесами для клавесина. Рамо очень поздно, уже пятидесяти лет от роду, начал выступать с оперными спектаклями. Здесь его дарование, образованность, великолепная техника письма, знание сцены развернулись во всем блеске и основательности. Среди более тридцати пяти опер наиболее известны «Кастор и Поллукс» и «Галантная Индия».

Рамо был не только композитором и исполнителем, но и выдающимся музыкальным теоретиком-ученым. Изучая закономерности гармонии, он рассматривал натуральный звукоряд как явление физического мира, обобщил и обосновал терцовое строение, обращение аккордов, ввел понятие тоники, доминанты и субдоминанты. Наиболее известен его теоретический труд «Трактат о гармонии» (1722).

Франсуа Куперен (1668-1733) – крупнейший представитель семьи французских музыкантов. Образование получил у отца Шарля и органиста Ж.Томлена. Творчество Куперена является вершиной французской клавесинной школы. Он сочинил свыше 250 клавесинных пьес, в том числе 27 сюит. Большинство пьес имели программные подзаголовки: портрет женщины «Грациозная», «Нежная», «Наивная» и другие, картины природы «Бабочки», «Пчелы» и другие. Теоретические изыскания исполнительских принципов Куперен обосновал в труде «Искусство игры на клавесине».

Во Франции традиции музыкального романтизма представляет крупнейший композитор первой половины XIX века Г.Л.Берлиоз (1803-1869), который вопреки воле родителей оставил занятия меди-

циной ради музыки и несмотря на большие материальные трудности закончил Парижскую консерваторию. В 40-е годы как дирижер и композитор Берлиоз с триумфом выступал в Петербурге и Москве, где встретил поддержку М.И.Глинки, В.В.Стасова, П.А.Кюи, М.П.Мусоргского и других музыкальных деятелей. Берлиоз стал создателем программного симфонизма нового типа – театрализованной симфонии, которая сопровождалась хором и оркестром. Важнейшие черты этого стиля были отражены в «Фантастической симфонии».

Начала складываться мощная французская композиторская школа в лице Ш.Гуно, Ж.Бизе, Ж.Массне.

Музыкальное образование в Европе в XVIII-XIX вв. имело свои особенности. Оно все более сосредоточивалось на обучении кадров профессионалов - композиторов и исполнителей высшей категории. В связи с возрастающей потребностью в подготовке музыкантов в ряде стран Западной Европы в XVIII веке возникли специальные музыкальные учебные заведения, среди них - Королевская школа пения и декламации в Париже, организованная в 1784 г. при театре «Королевской музыки». Королевская школа пения и декламации в 1793 году слилась с музыкальной школой Национальной гвардии, образовав Национальный музыкальный институт, переименованный в 1795 году в Консерваторию музыки и декламации.

Парижская консерватория стала старейшим в Европе светским профессиональным музыкальным учебным заведением. Она была основана декретом Национального конвента от 3 августа 1795 г. Уже в первые годы своего существования Парижская консерватория стала ведущим учебным заведением страны: в 1797 году в ней насчитывалось 125 преподавателей и около 600 учащихся; при консерватории существовала своя типография и нотный магазин. В консерватории обучали игре на всех традиционных музыкальных инструментах, а также пению, драматическому искусству, истории и теории музыки; в 1812 году при ней был создан пансионат и учреждены стипендии для неимущих студентов. В 1817 году при консерватории была открыта начальная школа пения, а в 1828 году создано «Общество концертов Парижской консерватории», существующее и в наши дни. Концерты давались как в здании консерватории, так и в оперных театрах. Для поступающих в консерваторию практически отсутствовали возрастные ограничения. С 1803 года студенты, наиболее успешно

окопчившие курс композиции, награждались Римскими премиями. Лауреаты этой премии получали стипендии для четырехлетнего художественного совершенствования в Риме. Наиболее известными лауреатами этой премии стали Г. Берлиоз (1830), Ш. Гуно (1839), К. Дебюсси (1839), Ж. Бизе (1857), Ж. Массне (1863). Возглавляли Парижскую консерваторию такие крупнейшие композиторы, как Л. Керубини (1822-1842), А. Тома (1871-1896), Т. Дюбуа (1896-1905), а среди педагогов консерватории были видные музыканты: Ф. Паэр, Ф. Галевы, Т. Крейцер, М. Гарсиа, П. Дюка и другие.

Рудольф Крейцер (1766-1831), французский скрипач, композитор, дирижер, сын скрипача, дебютировал в Париже в 13-летнем возрасте в «Духовных концертах», где исполнил свой скрипичный концерт. В начале 80-х годов он был первым скрипачом королевской капеллы, а с 1817 года - первым капельмейстером «Королевской академии музыки и танца», оставаясь камер-виртуозом французского двора. С 1795 года Крейцер являлся профессором Парижской консерватории, до сегодняшнего дня его считают классиком скрипичной школы. Игру Крейцера очень высоко ценил Л. Бетховен, посвятивший ему сонату для скрипки и фортепиано («Крейцера соната»). Совместно с другими скрипачами-виртуозами Роде и Байо Крейцер в начале XIX века написал «Скрипичную методу». Его сборник «42 этюда или каприза» занял видное место в формировании техники скрипача.

Уже в начале XIX века Парижская консерватория стала центром музыкально-образовательной деятельности во Франции. В ее ведение были переданы учебные заведения городов Лилля и Тулузы, а также музыкальные учебные заведения среднего типа в Дижоне, Лионе, Нанси и других городах. Управление этими заведениями осуществлял генеральный инспектор из числа ведущих профессоров консерватории. В 1861 году при консерватории был создан Музей музыкальных инструментов.

Методы обучения музыкантов в консерваториях XIX века были различными. Так, в Парижской консерватории основой обучения музыкантов всех специальностей стал курс сольфеджио и музыкального диктанта. Университеты Германии, Австрии, Швейцарии уделяли основное внимание музыкально-теоретическому образованию, а практическое музицирование носило здесь в основном любительский характер. В университетах Великобритании и США студенты, наряду с

музыковедческими дисциплинами, осваивали музыкальную практику и музыкальную педагогику.

Английская музыкальная культура XVIII-XIX веков не выдвинула ни одного крупного композитора. Даже лучшие из них не смогли выразить в творчестве самобытные богатейшие особенности английской культуры. Выдающиеся музыкальные произведения на сюжеты английской художественной литературы были созданы иностранными композиторами: «Отелло» Россини, «Оберон» Вебера и другие. Лишь могучий гений Генделя приспособился к вкусам английской публики и стал в центре музыкальной жизни в Англии.

Среди иностранных композиторов значительный вклад в английскую культуру внесли также И.С.Бах и И.Гайдн.

А музыкальная жизнь Англии все больше и больше подчиняется духу предпринимательства. Возникают многочисленные концертные и другие музыкальные общества: Академия старинной музыки, «Кетч-клуб», объединивший любителей хоровой музыки, «Королевское музыкальное общество». В связи с возросшим спросом развивается производство клавишных инструментов. В 1728 г. была основана фирма «Дж. Бродвуд», производившая клавесины, рояли, фортепиано. С 1760 г. фирма «Хилл и сыновья» изготавливает струнные инструменты и смычки. Частное издательство Джона и Генри Плейфорд печатают разнообразную музыкальную литературу: сборники сольных и хоровых песен и пьес для различных музыкальных инструментов. Появились первые книги (в том числе и учебные) по теории музыки – педагогическая энциклопедия Томаса Маса. Формируется школа музыковедов, среди которых наиболее известны Ч.Берни, автор капитального труда «Всеобщая история музыки», Дж. Хокинс, написавший «Всеобщую историю музыкальной теории и практики».

Появились многочисленные учебные заведения. Старейшим высшим музыкальным учебным заведением Англии была Королевская академия музыки, основанная как частная школа в Лондоне в 1822 году по инициативе группы меценатов; с 1832 года она была официально принята под покровительство короля. До 60-х годов XIX века Королевская академия существовала на частные пожертвования и за счет платного обучения. До начала XX века это учреждение управлялось директором, советом профессоров. Первым директором Академии был У.Кротч, а среди педагогов – как английские композиторы и

исполнители, так и приглашенные из других стран, в том числе **М.Клементи** (1752-1832), итальянец по происхождению. В 60-е годы XVIII века Клементи служил органистом в одной из церквей Рима, а с 1766 года жил в Англии, где долгое время работал капельмейстером Лондонской Итальянской оперы как пианист. Клементи был прозван современниками «отцом» фортепианной музыки, он был блестящим виртуозом, с юных лет поражал беглостью, свободой и изяществом игры. Особенно ослепительны были его фортепианные пассажи. Фортепианное творчество Клементи оказало влияние на Й.Гайдна и Л.Бетховена. Свой исполнительский и педагогический опыт Клементи обобщил в труде «Методика игры на фортепиано» (1801), ставшим одним из передовых методических пособий своего времени.

Итальянская музыкальная культура развивалась очень интенсивно. Ведущая роль в развитии итальянской оперы перешла к Неаполю. Подлинным лидером неаполитанской оперной школы был гениальный **Алессандро Скарлатти** (1659-1725). Он родился в Палермо на Сицилии, учился в Риме у Дж. Кариссими, Б.Пасквини, Фр. Провенциале, написал более 100 опер, наиболее известная из которых «Митридат Евпатор». Скарлатти сочинял также кантаты, моцеты, оратории, мадригалы, камерные инструментальные произведения, концерты, сюиты, прелюдии и фуги.

В XVII столетии скрипка начала свое триумфальное шествие. Венеция создала первую в Италии скрипичную школу. Со второй половины века вперед выдвинулась скрипичная школа в Болонье. Болонская школа дала великого скрипача **Арканджело Корелли** (1653-1713). Основателем и признанным лидером падуанской школы был **Джузеппе Тартини** (1692-1770). Он воспитал целую плеяду замечательных музыкантов – Пуньяни, Пасквалини, Грауна, Карминато и других. В 1714 г. Тартини сделал важное открытие в музыкальной акустике: установил существование комбинационных тонов – призвуков, которые возникают при воздействии на наш слух двух и более гармонических колебаний различных частот. Результаты исследований были опубликованы в 1754 г. в «Трактате о музыке».

А в Венеции жил и творил аббат минорит **Антонио Вивальди** (1678-1741). Родился он в музыкальной семье: его отец был скрипачем в капелле собора св. Марка и первоначально сам обучал сына игре на скрипке. В дальнейшем его обучал Джованни Легренци, глава Вене-

цианской скрипичной школы. Количество произведений, написанных Вивальди, огромно. Он сочинил тридцать девять опер, 23 светских кантат, культовые произведения, 23 симфонии, 73 сонаты и неисчислимое количество концертов. Им были написаны шесть больших и 447 сольных концертов: 221 – скрипичный, 21 – для виолончели, шесть для виолы д'амур, 16 – флейтовых, 11 – для гобоя, 38 – для фагота, а также для мандолины, валторны, трубы, для смешанных составов и т.д.

Художник живой и богатой творческой фантазии, **Доминико Скарлатти** (1696-1757) расширил и обновил образный строй и средства выразительности клавирной музыки. Его сонаты для клавесина поражают разнообразием характера и приемов изложения и являются своего рода энциклопедией клавирного искусства той эпохи.

Новую эпоху в истории скрипичного искусства открыл **Николо Паганини** (1782-1840). Как исполнитель и композитор он был художником типично романтического склада. Его игра производила неотразимое впечатление сочетанием виртуозности с огненной фантазией и страстью. Он оказал влияние не только на развитие скрипичной музыки, но и на творчество крупнейших представителей романтического пианизма – Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа. Паганини был последним из великих итальянских мастеров, работавших в области инструментальной музыки. В XIX веке внимание слушателей и композиторов было приковано к опере.

Расцвет итальянской оперы был связан с деятельностью **Джоаккино Россини** (1792-1868) – композитора, одаренного неистощимой мелодической изобретательностью, живым, кипучим темпераментом и драматическим чутьем. Его «Свильский цирюльник» – вершина итальянской комической оперы, где комедийное начало соединяется с прямым намеком на общественную и политическую обстановку того времени. Оперы «Танкред», «Итальянка в Алжире», «Вильгельм Тель» до сих пор находятся в репертуаре оперных театров.

Яркое выражение романтические тенденции нашли в творчестве оперных композиторов **Винченцо Беллини** (1801-1835) и **Газetano Доницетти** (1797-1848). В операх Беллини «Норма» и «Пуритане» слышатся национально-освободительные мотивы. Доницетти развивает традиции типичной итальянской оперы-буффа в операх «Любовный напиток» и «Дон Паскуале».

Яркой фигурой романтического направления в музыкальной культуре был итальянский композитор **Дж. Верди**¹⁷ (1813-1901), творчество которого стало вершиной развития итальянской оперы XIX века. Автор более 25 опер, большинство из которых стали классическими («Риголетто», «Сицилийская вечерня», «Фальстаф», «Бал-маскарад», «Сила судьбы», «Травиата», «Дон Карлос», «Аида», «Отелло» и др.), родился в семье крестьянина-трактирщика. С 15 лет он преподавал в музыкальной школе Буссето, играл на органе в городском соборе, дирижировал оркестром. К этому времени относятся его первые сочинения: марши, танцы, пьесы для оркестра и инструментов, романсы, церковная музыка. В 30-е годы Верди брал уроки у миланского музыканта В.Лавиньи, изучая старую итальянскую музыку, сочинения немецких классиков, оперную музыку.

В 30-40-е годы Верди стал автором ряда опер, но настоящую известность ему принесла опера «Навуходонасор» (1841), первая из историко-героических опер композитора. Новый период творчества открыла знаменитая триада 50-х годов - «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». Придворный шут, нищая цыганка, падшая женщина впервые стали героями опер, повествующих о страдании и гибели жертв общественной несправедливости. В этих произведениях выявились лучшие черты творчества Верди: простота и правдивость музыкального языка, песенность мелодий, связанных с интонациями итальянских народных песен и танцев, напряженный драматизм и динамичность сюжета. Вершиной творчества композитора стала опера «Аида» (1870), написанная по заказу египетского правительства: она с триумфом обошла все столицы мира. В оперном творчестве Верди не только развивал традиции своих знаменитых предшественников (Дж. Россини, В.Беллини, Г.Доницетти), но и обогатил жанр оперной музыки яркими, выразительными вокальными мелодиями, удобными для исполнителей и в то же время метко характеризующими действующее лицо или ситуацию.

В Италии систему музыкального образования составляли соот-

¹⁷ Корганов В.Д. Верди. Биографический очерк. - М., 1897; Асафьев Б. Верди. Эскиз монографии. Избр. труды. Т. IV. -М., 1955; Лебедев В. Маэстро борьбы. -М.: 1977; Дж. Тароцци. Верди. Пер. с итал. М.:1984; Соловцова Л. Джузеппе Верди. -М., 1981.

ветствующие центры в Болонье, Милане, Парме, Генуе, Флоренции, а со второй половины XIX века - в Турине. Еще с XVII века в Болонье существовали частные музыкальные школы. Первая профессиональная музыкальная школа в городе - Музыкальный лицей - была создана в 1804 году. Лицей возглавляли такие видные музыканты, как Л. Манчинелли, Дж. Мартуччи, М.Э. Босси. В 1808 году в Милане была основана консерватория на базе школы воспитанников монастыря папских каноников в церкви Санта Мария делла Пассиони. В Миланской консерватории осуществлялась подготовка певцов, оркестрантов, хористов и дирижеров для оперных театров. Вскоре она стала одним из лучших учебных заведений в Европе, а после провозглашения независимости Италии (1861) приобрела статус государственного учреждения. В 1908 году ей было присвоено имя Дж. Верди. Во Флоренции с 1811 года существовала музыкальная школа при Академии искусств, переименованная в 1849 году в Музыкальный институт, в 1851 году - в Музыкальную школу, а в 1860 году - в Королевский музыкальный институт. В Парме в 1818 году создается хоровая школа, переименованная в 1888 году в Консерваторию им. А.Бойто. Генуэзский Музыкальный лицей позже был преобразован в Музыкальный лицей им. Н.Паганини.

В XIX веке музыкальная культура выходит из аристократических салонов, придворных театров и капелл, небольших концертных залов, предназначенных для замкнутого круга привилегированной публики, в обширные помещения, места, открытые для широкого доступа. Возникает много новых музыкальных театров, концертных учреждений, нотных издательств, консерваторий. Появляются музыкальные журналы и газеты. Процесс исполнительства окончательно отделяется от творчества. Наиболее выдающимися исполнителями XIX - начала XX веков в Европе стали пианисты Ф.Лист, Х.Бюлов, скрипачи Н.Паганини, Ф.Крейслер; певцы Д.Рубини, Э.Карузо; дирижер А.Тосканини. Оформились молодые национальные композиторские школы: польская (Ф.Шопен, С.Монюшко), чешская (Б.Сметана, А.Дворжак), венгерская (Ф.Лист), норвежская (Э.Григ) и другие.

Композиторы обращали особое внимание на эмоциональный мир личности, лиричность; для них характерно обращение к историческим событиям (преимущественно, средневековые), народно-бытовым сюжетам, к картинам природы, песенному творчеству. В рамках

романтизма нашли развитие новые музыкальные жанры: прелюдия; экспромт, ноктюрн, романс, камерно-вокальные циклы.

Виднейшим представителем романтического направления музыкальной культуры стал выдающийся польский композитор и пианист **Ф.Ф.Шопен** (1810-1849)¹⁸. Музыкальный гений Фридерика проявлялся уже в 7-8 - летнем возрасте, когда появились его первые полонезы, мазурки, вальсы, вариации, поэтому Шопена называли «польским Моцартом». Всестороннее музыкальное образование он получил в Главной школе музыки при Варшавском университете. В период учебы юным композитором было создано много пьес для фортепиано и первые произведения для фортепиано с оркестром. Широкая концертная деятельность пианиста проходила в Вене, Мюнхене, Штуттгарте, Париже, где он жил с 1831 года.

В 30-е годы Шопен сблизился с крупнейшими писателями и музыкантами Листом, Берлиозом, Гюго, Гейне, Ламартином, в 1834 году встретился с Е.Ф.Мендельсоном, который называл его самым первым из всех пианистов. В 1835-1836 гг. он виделся с Р.Шуманом, высоко оценившим его творчество пианиста и композитора. В 1838 году Шопен сблизился с Жорж Санд, союз с которой был разорван в марте 1848 года. Непосредственной причиной разрыва стал конфликт между Жорж Санд и ее дочерью Соланж, которая продолжала принимать помощь Шопена после разрыва с матерью из-за неудачного замужества. В финансовом отношении, живя в Париже, Шопен переживал взлеты и падения: бывали дни, когда ни у него, ни у Жорж Санд в кармане не было ни гроша, чтобы оплатить счет в отеле. Парижские годы сблизили Шопена и Листа, тогда еще двадцатилетнего юношу, несравненного пианиста и автора первых серьезнейших произведений. «Парижский» Лист был веселым студентом, бегавшим на свидания с женой издателя Шопена Плейеля, которые происходили в квар-

¹⁸ Жизни и творчеству Шопена посвящена обширная литература. См., например: Кремлев Ю. Шопен. Очерк жизни и творчества. -М.- Л, 1949; Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество.- М.,1956; Синявер Л. Жизнь Шопена. -М., 1959; Николаев В. Шопен-педагог. - М., 1980; Ивашкевич Я. Шопен. Пер. с польск. М., -1963; Шопен, каким мы его слышим. Сб. статей. -М., 1970 и др.

тире Фридерика.

Биограф Шопена Я.Ивашкевич писал: «Сравнивая этих двух друзей ... одно надо иметь в виду. Разумеется, они почти что ровесники, если говорить о возрасте. Но развитие этих двух художников идет по совершенно разным дорогам ... У Листа много времени, тогда как Шопену, сжигаемому болезнью, надо торопиться. Шопен был уже сформировавшимся, зрелым человеком и зрелым художником. А Лист — еще зеленым юнцом, в душе которого уже пробиваются, конечно, всходы будущего величия, но он еще недостаточно готов даже для того, чтобы по-настоящему понять все величие Шопена. Только после смерти Шопена Лист почувствует величие этой фигуры и поймет, как много значил этот молодой человек не только лично для него, но и для всего европейского искусства ¹⁹.

Вдали от родины Шопен не терял связи с соотечественниками, в частности с А.Мицкевичем, переписывался с польскими друзьями, материально помогал польским эмигрантам в Париже. До 1846 года он продолжал концертную деятельность. Последняя его концертная поездка по Англии и Шотландии принесла триумфальный успех. Возвратился он в Париж уже смертельно больным. В последний год жизни композитор, имевший серьезную болезнь сердца и туберкулез, был окружен заботами русских друзей, в том числе сестер Шереметьевых, матери его ученицы Н.А.Обресковой, а также другой его ученицы - шотландской пианистки Дж. Стирлинг. Тогда же Шопен сблизился с художником Э.Делакруа, который написал лучшие портреты композитора. Шопен никогда не делал сбережений. Летом 1849 года его денежные средства иссякли, а работать он уже не мог. Джейн Стирлинг тайно перевела Шопену 25 тысяч франков, а Обрескова анонимно оплатила большую часть стоимости его квартиры. Шопен умер 17 октября 1849 года, у его гроба в соответствии с предсмертным желанием был исполнен Реквием Моцарта. Тело Шопена погребено в согласии с его волей на парижском кладбище Пер-Лашез, а сердце перевезено в Варшаву и замуровано в одной из колонн костела Св. Креста.

Шопен сыграл огромную роль в развитии польской культуры и утверждении ее мирового значения. Его многочисленные сочинения

¹⁹ Ивашкевич Я. Указ. соч. - С. 172.

(сонаты, фантазии, экспромты, мазурки, вальсы, полонезы, ноктюрны, песни) имеют неразрывную связь с истоками польской народной музыки. Для музыки Шопена характерно богатство и благородство чувств, поэтичность. «Он внес во всемирную музыку славянскую широкую печаль, славянский раздольный разгул, всю ту безотчетную игру буйных чувств, сменяющихся внезапным упадком, которые созданы и нашей природой, и нашими социально-экономическими судьбами»²⁰.

Шопен был гением, жившим для музыки, действовавшим в ней. Не разрабатывая теорий, он разрушил схоластику укоренившихся фортепианных школ. Этому хрупкому, болезненному человеку были присущи артистическое новаторство, созидательная воля и чистота музыкальных намерений. Шопена называли поэтом фортепиано. Он владел искусством создавать через свою музыку неповторимую душевную атмосферу, обладал способностью очаровывать и успокаивать. Творчество Шопена оказало воздействие на развитие национальных школ, особенно славянских. Это влияние ощущается в музыке М.И.Глинки, М.П.Балакирева, П.И.Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова, А.Н.Скрябина, С.В.Рахманинова, Б.Сметаны, А.Дворжака.

Произведения Шопена вошли в репертуар пианистов мира. Блестящим интерпретатором его творчества стал А.Г.Рубинштейн, который глубоко понимал содержание произведений Шопена. С 1927 года в Варшаве каждые 5 лет (с перерывом в годы фашистской оккупации) проводятся международные шопеновские конкурсы, лауреатами которых были Г.Р.Гинзбург, А.Луфер, Я.Зак. До сегодняшнего дня во многих странах существуют шопеновские общества.

Виднейшим сочинителем вокальной и инструментальной музыки был **Эдвард Григ** (1843-1907), норвежский композитор, дирижер, пианист, крупнейший представитель норвежской композиторской школы. Мать Грига, незаурядная пианистка, прекрасно направила талант своего сына, передав ему преклонение перед Моцартом, дисциплинируя его способности суровой профессиональной опекой. Григ получил музыкальное образование в Лейпцигской консерватории; инстин-

²⁰ Луначарский А. Культурное значение музыки Шопена (к столетнему юбилею) // Шопен, каким мы его слышим. - М., 1970. - С. 44.

ктивно он тяготел к выдающимся романтикам Шуберту, Шопену и Шуману. Окончив консерваторию в 1862 году, он поселился в Копенгагене, центре музыкальной жизни Скандинавии, где за 4 года сочинил ряд произведений различного жанра, а в 1874-1875 гг. написал знаменитую музыку к «Пер Гюнт», которая сделала его имя популярным в Европе: последовали концертные турне, предложения со стороны немецких издательских фирм. В итоге в 70-е годы материальное положение Грига становится устойчивым. С 1874 года он получает пожизненную государственную стипендию. Все это позволило композитору переселиться в Берген, ставший основным местом его жизни и деятельности.

Страстно любивший родную природу, Григ совершал длительные поездки в горы, слушал игру народных скрипачей, подолгу жил в деревне среди крестьян, рыбаков, лесорубов. Поэзия норвежской природы нашла отражение в лучших произведениях композитора. В концертном Григу помогала супруга, чуткая исполнительница его песен. Всемирная слава пришла к Григу в 80-90-е годы XIX века. В 1893 году Кембриджский университет избрал его доктором музыки одновременно с Чайковским, Сен-Сансом. Еще в январе 1888 года он познакомился в Лейпциге с П.И. Чайковским, который восхищался поэтичностью его музыки. Чайковский посвятил Григу увертюру «Гамлет». Великий русский композитор так описывал наружность Грига: «... в комнату вошел очень маленького роста человек средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой, почти юношеской бородкой и усами ... у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза неотразимо чарующего свойства, напоминающие взгляд невинного прелестного ребенка»²¹.

Себя самого Григ оценил скромно в одном из интервью незадолго до смерти: «Художники, как Бах и Бетховен, воздвигали храмы на высотах. Я же хотел, как это выразил в одной из своих последних драм Ибсен, строить для людей жилища, в которых они чувствовали бы себя уютно и счастливо. Сказать иными словами: я записывал народную музыку родной страны. И по стилю и по формообразованию я остался немецким романтиком шумановской школы, но одновремен-

²¹ Цит. по Асафьев Б.В. Григ. - М.: 1948. - С. 22-23.

но я вычерпывал богатую сокровищницу народных песен родины и из этого, до сих пор не исследованного, излучения норвежской народной души, пытался создать национальное искусство»²².

При сочинении романсов Григ обращал особое внимание на мелодику народной песни, но отнюдь не имитировал ее (это имело место только в «Песне Сольвейг»). Источником вдохновения при создании его лучших романсов и песен была простота и правдивость текста. Ключ к пониманию музыки Грига лежит в его любви к родине и в его восприятии природы. Уже в 1875 году он с предельной ясностью обнаружил свое призвание национального композитора: «Рисовать в звуках норвежскую природу, норвежскую народную жизнь, норвежскую историю - в этом для меня видится то, во что я мог бы, думаю, внести свой вклад»²³. Действительно, вся музыка Грига, а особенно его народные песни и танцы, были отмечены вдохновением и светом.

Музыкальная педагогика направляет свои силы на формирование музыканта нового типа – образованного музыканта-практика, который с раннего возраста совершенствовался в хоровом пении, игре на органе, клавесине, скрипке и других инструментах, в музыкальной теории и искусстве сочинять музыку и который в дальнейшем продолжает заниматься профессиональной музыкальной деятельностью. Становление нового типа музыканта широкого профиля повлекло за собой возникновение школ музыкального мастерства, где делался акцент на энциклопедичность теоретического образования, композиторскую практику и исполнительство. Эти школы создавались в тесной связи с той или иной музыкальной культурой, однако воздействие той или иной школы на музыкальную педагогику других стран было весьма значительным. Деятельность нидерландских педагогов протекала в Германии, немецких – во Франции. Молодые музыканты завершали свое музыкальное образование в Италии или Чехии. И тогда достижения отдельных школ становились общеевропейскими.

Учебные пособия отражали состояние музыкальной педагогики, способствовали развитию общего и специального образования и содействовали знакомству музыкантов одной страны с музыкально-пе-

²² Там же. - С. 30.

²³ Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ - человек и художник. Перев. с норв. - М.: 1986. - С. 269.

дагогическими достижениями других: книга И.Маттезона «Современный капельмейстер», 1739 г., учебное пособие по теории сочинения Ф.В.Марпурга «Трактат о фуге», «Руководство по генерал-басу и композиции», 1754 г., труд И.И.Фукса «Ступень к Парнасу», 1725 г. Появились учебники, в которых основное внимание уделялось обучению игры на музыкальных инструментах: М.Сен-Ламбера «Исполнение на клавесине», 1702 г., Ф.Куперена «Искусство игры на клавесине», 1717 г., Ф.Э.Баха «Опыт правильного способа игры на клавесине», 1762 г., И.И.Кванца «Опыт руководства и игре на поперечной флейте», 1752 г., Л.Моцарта «Опыт основательной скрипичной школы», 1756 г., П.Ф.Този «Рассуждения о старых и новых певцах», 1723 г.

Специализация в области исполнительского искусства, а также требования виртуозности от интерпретатора, которые предъявляла музыкальная литература, повлекли за собой создание нового типа пособий – этюдов, предназначенных, главным образом, для развития техники (этюды М.Клементи, И.Крамера, К.Черни, Р.Крейцера, Ж.Мазаса, Ш.Берио и т.д.). На музыкальном обучении сказывалась и роль различных учебных заведений, которые были весьма различны по педагогическому составу и стоящим перед ними задачами. Методы обучения музыкантов в консерваториях были различны.

С середины XIX в. началась дискуссия о способах музыкального образования между сторонниками консерваторского обучения и их противниками, выступавшими за сохранение школ мастерства во главе с крупными педагогами или музыкантами-творцами. Одним из критиков консерваторской системы образования был Р.Вагнер, известный композитор и дирижер, руководящий своей дирижерской школой. Знаменитый автор опер полагал, что широкая подготовка музыкантов-профессионалов препятствует формированию художественной индивидуальности наиболее одаренных из них, ведет к потере сил и времени талантливых учащихся при обучении рядом с посредственностями, суживает изучаемый репертуар. Защитники консерваторской системы образования указывали на преимущества подготовки музыкантов в учебных заведениях – возможность совмещения занятий по специальности и изучения дополнительных дисциплин (сольфеджио, гармония, анализ форм, история музыки и др.), с практическим музицированием в оркестре, ансамбле, хоре, опере. Подчеркивалась стимулирующая роль отдельных ярких примеров и

соревнований в процессе занятий в коллективе, также более широкая доступность музыкального образования для относительно широкого круга людей. Аргументы защитников консерваторского образования были подытожены немецким музыковедом и дирижером Г.Кречмарем, профессором Высшей музыкальной школы в Берлине.

Глава II. Культурно-исторический опыт национального музыкального воспитания в России

§1. Развитие русской музыки и музыкального образования в России до XIX века

Истоки русской музыки восходят к творчеству восточно-славянских племен, населявших территорию Древней Руси до возникновения в IX веке первого русского государства. Ко времени образования Киевской Руси важное место в семейном и общественном быту занимала народная песня, а одним из любимых инструментов славян были гусли. Широкое распространение получил обрядовый фольклор, связанный с язычеством и продолжавший существовать после введения христианства на Русь в X в. Вплоть до XVII века церковные власти издавали указы и грамоты, направленные против любимых в народе «бесовских» игр и песен. Обрядность с течением времени становилась игровым элементом, но изустно сохранялись правила ее проведения (обрядовые песни исполнялись только в определенное время года и в соответствующей обстановке, они сохраняли традиционную мелодику и напевы, а сегодня получили

название песен календарно-обрядового цикла). В X-XI веках высокого развития достиг героический песенный эпос, сохранившийся в былинах, которые были записаны в XIX-XX веках. Расцвет лирической пародной песни на Руси относится к XVI-XVII векам, в XVI веке сложился жанр исторической песни, близкой по характеру напевов к былине и лирической песне.

Огромная роль фольклора в жизни общества стала причиной того, что в Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки. Народная песня бытовала от низов до княжеского двора, а основными носителями светской музыкальной культуры были скоморохи, объединявшие в одном лице актера и музыканта. Среди скоморохов встречались гуслиеры, гудошники, «свирцы» (исполнители на примитивных духовых инструментах). Репертуар их складывался преимущественно из народных песен и плясок. Скоморохи сосредоточились в Новгороде и прилегающих к нему землях, отсюда они распространились по всей Руси. В XIV веке их выписывали из Новгорода и Пскова для «царской потехи». Лишь с развитием новых форм музицирования в XV веке скоморошество потеряло свое значение и было оттеснено из центральных областей России на ее северные окраины. В X-XI веках существовал отличавшийся от скомороха тип княжеского певца и «песнотворца», прославлявшего боевые подвиги князей и их дружин. Представителем этой героической песенной традиции был Боян, образ которого поэтически запечатлен в «Слове о полку Игореве». Торжественные придворные церемониалы сопровождались звучанием труб, накр и зур, которые звучали и на поле боя.

С принятием в конце X века христианства как государственной религии начала развиваться церковная музыка. Музыка православных народов востока (преимущественно греков и славян), а также Константинопольской, Александрийской, Иерусалимской, Кипрской, Грузинской, Сербской, Русской православных церквей была, в отличие от католической и протестантской, исключительно вокальной. Русские церковные песнопения, заимствованные из Византии, со временем приобрели художественные принципы русской культуры. Церковная музыкальная культура, в отличие от народной, с самого начала имела письменную традицию. Тексты песнопений записывали на церковнославянский язык.

Церковная музыка сопровождала все виды православного богослужения: литургию (обедню), вечерню (великую и малую) и утреню (в канун великих праздников вечерня и утренняя объединяются во всенощное бдение), полунощницу, часы покаяния, а также чины крещения, венчания, погребения и требы-молебны, панихиды и др. Певческие жанры русской церковной музыки заимствовали всю совокупность византийской гимнографии: стихиры, тропари, кандаки, акафисты, каноны, припевы, антифоны, славословия, величания, гимны, аллилуарии, псалмы Давида. Музыкальные формы церковных песнопений строго регламентировались Уставом церкви. Важную роль в организации службы играла система **осмогласия** (букв.: - восьмигласие).

Начало системе положил обычай в каждый из восьми дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев (глас). Со временем восьмидневный цикл напевов был распространен на 8 недель от первого дня Пасхи, составляющий праздничный период года, так что напев того или иного дня попадал на соответствующую ему неделю. Позднее мотивы определенных гимнов стали основой для сочинения новых мелодий цикла.

На Руси система осмогласия получила название **знаменного** или **столпового** распева. Его становление восходит к XII веку, когда под воздействием народного творчества русское церковное пение стало утрачивать характерные для византийского пения черты. Название «знаменный» произошло от старославянского слова «знамя», то есть знак. Знаками или «крюками» назывались безлинейные знаки, применявшиеся для записи звуков. Восемь гласов, входящих в гимнический цикл, составляли «столп» (то есть цикл), отсюда второе название знаменного распева.

Первоначально простой по ритму и мелодическому рисунку знаменный распев к XVI-XVII вв. усложнился: в нем появились элементы многоголосия, усовершенствовалась техника композиции. К середине XVII века наметилась тенденция к сокращению пространственных мелодий ради большей ясности текста и лучшего ощущения лада. Сокращенные мелодии стали называть малым распевом, а официальные – большим распевом. Знаменным письмом записывались песнопения всего годового богослужебного круга.

В середине XVII в. большинство одnogолосых знаменных песнопений были переведены на пятилинейную нотацию; появилось

знаменитое **партесное пение** (хоровая партия), которое просуществовало вплоть до последней четверти XVIII века. Количество голосов в партесном пении колебалось обычно от 2 до 12, а в единичных случаях достигало 48! Сформировалось два вида многоголосия: «**простоестественное**» (постоянное многоголосие при непрерывном пении всех голосов и одновременном произнесении ими текста) и «**концертное**» (переменный склад многоголосия). Ведущая мелодия в партесном пении всегда помещалась в теноре; бас служил основанием гармонии.

Партесное пение называют стилем русского барокко. В рамках партесной музыки появились сочинения с яркими образными контрастами, а в XVIII веке начался процесс сближения культовой музыки со светской. В церковной музыке сформировался жанр духовного концерта, который активно развивался до XIX века. Сочинителями партесных концертов были около 40 композиторов, среди них Василий Титов, Федор Редриков, Николай Бавыкин, Николай Калашников. Во второй половине XVIII века М.С. Березовский и Д.С. Бортнянский создали классический тип русского духовного концерта: концерт М.С. Березовского «Не отвержи меня во старости» считается одним из лучших сочинений этого типа. Целую эпоху в истории русской церковной музыки составило творчество Д.С. **Бортнянского** (1751-1825), создавшее новый тип русского хорового концерта, в котором использованы достижения оперного полифонического искусства. Бортнянскому принадлежат 35 концертов для 4-голосного смешанного хора, 10 концертов для 2-х хоров, а также светские хоры. На творчество Бортнянского оказала влияние итальянская музыка, распространявшаяся с XVIII века в России. После его смерти в русской церковной музыке равной ему фигуры не было до конца XIX века.

Д.С. Бортнянский одним из первых пробудил интерес к старинной русской музыке – древним церковным распевам, что было связано с подъемом национального самосознания после Отечественной войны 1812 года. Д.С. Бортнянский и его последователи П.И. Хурчанинов, А.Ф. Львов, Н.М. Потулов занимались гармонизацией мелодий знаменного распева. Эту важную и сложную проблему уже в конце XIX – начале XX века продолжала успешно решать группа московских композиторов во главе с А.Д. Кастальским: его полифоническая обработка стихир и тропарей рождеству Христову, богоявлению

великой субботы и других праздников, песнопений, литургий к всенощной раскрыла национальный характер и красоту знаменного распева. Многие композиторы старались поднять художественный уровень церковной музыки путем создания целых служб – Литургии, Всенощного бдения, Панихиды. Авторами таких служб были П.Г.Чесноков, А.В. Никольский, А.Т.Гречанинов, Н.И.Компанейский и другие. Вершиной развития русской церковной музыки стали «литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С.В.Рахманинова.

Таким образом, основную особенность русской музыки до XVIII века составляло то, что она, в целом, строилась на традициях певческого искусства. Это породило и особенности русского музыкального образования. Систематическое обучение церковному пению проводилось в учреждаемых при церквях и монастырях школах, где шла подготовка духовенства и нужных государству грамотных людей. Существовали и храмовые хоры, которые одновременно играли роль певческих школ. В таких школах воспитывались певцы и распевщики для знаменного распева.

Одна из лучших певческих школ была учреждена Андреем Боголюбским в XII веке во Владимире, позже главную роль в обучении церковному пению стал играть Новгород. Сохранились имена представителей новгородской школы, выдающихся певцов и учителей XIV – начала XVII веков: братьев Василия и Саввы Роговых. Ученики Саввы Рогова также стали известными распевщиками: Иван Нос, Федор Крестьянин, Маркел Безбородый. Многие распевы назывались по имени певца или местности, в которой был принят данный распев: Баскаков, Усольский, Новгородский, Смоленский, Кирилловский, Тихвинский.

Братьев Роговых считают основоположниками московской школы церковного пения. Как педагог особенно славился Савва. Его ученики Федор Крестьянин и Иван Нос были взяты Иваном Грозным придворными певцами в Москву. Ф. Крестьянин, находившийся при Иване IV в Александровской слободе, создал крупнейшую школу знаменного пения XVI–XVII в., имел многочисленных учеников и последователей, само московское пение до второй половины XVII в. называлось «христиановым». Другой прославленный ученик С. Рогова – Стефан Голыш – пел и обучал распеву в Приуралье во владениях купцов Строгановых.

В 1551 году Стоглавый собор внес в обязанность священникам

и дьяконам создавать у себя на дому во всех городах Московской Руси школы для обучения детей грамоте и церковному псалтырному пению. В конце XV века был создан московский придворный хор, певчие которого часто направлялись в другие города, монастыри и церкви для поднятия уровня хорового исполнительства.

Простейшими учебными пособиями стали певческие книги, издававшиеся с XV века, с XVIII века получившие название музыкальных азбук. Первые пособия включали перечень певческих знаков (знамен). В XVI в. в некоторых пособиях к перечислению добавлялось «толкование знамени» и распределение « по гласам». В азбуках приводились и **фигы** (мелодические формулы, записывавшиеся с помощью особого, «тайнозамкнутого» сочетания знаков знаменной письменности). Фигы позволяли развивать музыкальную память, дыхание, вырабатывать навыки исполнения. К концу XVI в. в певческих книгах содержалось уже более ста фит. Запоминать их становилось все труднее. Появилась необходимость в специальных пособиях-фигниках: в них давались начертания фит с названиями, а также слова, с которыми они чаще всего применялись. С начала XVII в. в пособиях появились своды попевок (**кокизники**). Кокизы распределялись по гласам; рядом с начертаниями кокиз и их названиями на полях рукописи приводилось слово или фраза из песнопения, в котором она использована.

В конце XVII в., когда в употребление вошла пятилинейная нотация, был создан еще один вид учебных пособий – **двоезнаменники**, в которых параллельно с крюковой записью кокиз и фит давался их перевод на нотопятилинейную систему. В 90-е годы XVII века монах Тихон Макарьевский составил «Ключ» к чтению крюкового письма, в котором значение отдельных крюков, попевок и фит расширявалось с помощью пятилинейной нотации.

Утверждение многоголосого партесного пения и ликвидация знаменного письма в середине XVII века внесли коренные изменения в методы обучения музыке. Систематический свод правил партесного пения дан в пособии Н.П. Дилецкого «Музыкальная грамматика», предназначенном для обучения певцов и композиторов.

С конца XV в. в Московскую Русь стали приглашать иноземных музыкантов, началось вовлечение русской знати в инструментальное и вокальное светское музицирование и обучение игре на зарубежных

инструментах. Кроме того, большое значение для развития музыкальной педагогики играл опыт музыкального образования других народов, проживавших на территориях, некогда входивших в состав России. Так, на юго-западной Руси, являвшейся в XVI-XVII вв. частью польско-литовского государства, были распространены братские школы – центры борьбы против национального угнетения и обращения в католичество.

Первая такая школа была открыта во Львове в 1586 году. Многие педагогические принципы этой и других 20 братских школ позднее отразил в своей «Великой дидактике» Я.А.Коменский. В этих школах обучали пению и музыке. В 1632 г. на базе слившихся Киевской братской школы и школы Киево-Печерской лавры было организовано первое украинское высшее учебное заведение – Киево-Могилянская коллегия (с 1701 года – академия), где наряду с другими предметами изучалась музыка. В Москве по образцу Киевской коллегии в 1687 году открылась Славяно-греко-латинская академия, где также обучали церковному пению и музыке.

В XVIII веке содержание и организация музыкального образования в России претерпели существенные перемены под воздействием реформ Петра I: музыкальная культура стала постепенно освобождаться от церковной опеки, сузилась роль культовой музыки, расширилось светское музицирование, появились военные оркестры и хоры в общественных местах, стали организовываться музыкальные представления, концертная деятельность. В этих условиях, наряду с сохранением духовных образовательных учреждений, все большее значение приобретает музыкальное обучение в светских школах. Более того, в жизнь духовных учебных заведений стала проникать светская музыка.

В связи с этим существенно возросла потребность в музыкальных практиках и общем музыкальном образовании. Музыкальное обучение знати осуществлялось преимущественно придворными капельмейстерами, концертмейстерами оркестров и клавиристами. Подготовка музыкантов-профессионалов проводилась в учебных заведениях двух типов: 1) где готовили оркестрантов и певцов; 2) где преподавалось музыкальное и сценическое искусство. К первому типу можно отнести Придворную капеллу, переведенную в Петербург в 1713 году. С 1740 г. до середины XIX века здесь воспитывались квалифицированные хористы, хоровые дирижеры. Выпускниками капеллы

стали композиторы Д.С. Бортнянский и М.С. Березовский. В капелле существовали классы обучения игре на оркестровых инструментах под руководством дирижера придворного оркестра И. Гютнера. Еще в 1736 году в г. Глухове (Украина) была открыта школа пения и инструментальной музыки (игра на скрипке, гусях и бандуре).

Придворная капелла долгое время была цензором духовной музыки, так как первоначальная цель ее создания состояла в борьбе со светскими и особенно оперными элементами в церковной музыке. Впоследствии капелла стала ограничивать творческую деятельность композиторов. Эта цензура была отменена лишь после исполнения литургии П.И. Чайковским.

К учебным музыкальным учреждениям светского типа относилась Петербургская театральная школа (осн. в 1738 г.) и музыкальные классы Академии художеств, открытые в 1760-х годах, среди воспитанников которых был композитор **Е.И. Фомин** (1761-1800) ²⁴. Учителями Фомина были М. Буини, А.Б. Сартори и Г.Ф. Руапах. С 1782 по 1785 годы он совершенствовался в игре на клавикордах в Болонской филармонической академии под руководством С. Маттеи, был избран членом Болонской филармонической академии. По возвращении в Россию Фомин долгое время не мог найти работу, только в 1797 году он получил место репетитора придворных театров. Творчество Фомина сыграло существенную роль в формировании и развитии русской национальной оперы. Одна из них - «Новгородский богатырь Босславич» – была написана на либретто Екатерины II (1786).

Первой светской школой, в программу которой с 1730-х годов была включена музыка, стал Кадетский корпус (позднее – Сухопутный шляхетский). В первой половине XVIII в. в гимназии при Академии наук и во второй половине XVIII в. в Московском университете (Дворянская и Разночинная гимназии и Благородный пансион при университете), в Смольном институте благородных девиц и «мещанском отделении» при нем, в Московском и Петербургском воспитательных домах, в Казанской и других губернских гимназиях были открыты музыкальные классы. Занятиями музыкой во многих

²⁴ Попова Т. Евстигней Фомин – создатель первых русских опер. // Рассказы о музыке. – М., 1968. – С.15-19.

из них руководили видные музыканты, часто иностранцы. Воспитанницы Смольного института обучались не только исполнительству (игре на арфе, фортепиано, пению), но и композиции. В дальнейшем некоторых воспитанниц из обедневших дворян стали готовить к музыкально-педагогической деятельности.

Во многих помещичьих усадьбах, вельможных домах организовывались крепостные хоры, инструментальные ансамбли, оркестры, театры. Подготовка музыкантов из крепостных осуществлялась как в домашних условиях приглашаемыми иностранцами, так и в специальных музыкальных школах для крепостных, создававшихся в городах. Большое место в учебных планах музыкально-педагогических занятий последней четверти XVIII в. занимало обучение русским народным песням и танцам.

Со второй половины XVIII в. стали появляться учебные пособия по светской музыке, среди них «Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии» Г.С. Лелейна (1773-1774); в начале XIX века вышли «Основательное скрипичное училище» (1804) Л. Моцарта, «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» В. Манфредини, а также «Отечественная школа для фортепиано» И. Прача (1815 г.).

§ 2. Русская музыка и музыкальное образование XIX века

Для русской музыки XIX века характерно обновление тематики, усиление интереса к народно-этническим сюжетам, народной песне. В немалой степени это было связано с патриотическим подъемом, вызванным Отечественной войной 1812 года и событиями предшествовавших лет. За одно столетие, несмотря на гнет крепостничества, самодержавие и вопреки им, русская культура, наука и общественная мысль развивались необычайно стремительно, выдвинули целую плеяду замечательных ученых, мыслителей, художников, музыкантов.

Если о Пушкине можно говорить как о создателе современного русского языка, то о Глинке - как о создателе русской классической музыки. Подобно Пушкину, он вобрал в себя все лучшее, что было до

него в русской музыкальной культуре. По пути, проложенному Глинкой, пошли другие русские композиторы - А.С.Даргомыжский, П.И.Чайковский, члены «Могучей кучки» М.П.Мусоргский, А.П.Бородин, Н.А.Римский-Корсаков. Этими композиторами созданы неповторимые и самобытные оперы и симфонии, балеты и монументальные хоры, камерно-вокальные и инструментальные произведения. Композиторы так или иначе вводили в свое творчество русскую народную песню, народную мелодию, песенно-народные интонации. На такой народной основе в России развивались самые различные музыкальные жанры.

Особенно любимы в России начала века были романсы и песни. На развитие русского романса оказала огромное влияние поэзия Пушкина и Лермонтова. Основой многих романсов стали стихи поэтов Огарева и Беранже. Первым композитором, отразившим это направление в музыке, стал **А.А.Алябьев** (1787-1851). Он прожил трагическую, полную унижений жизнь. Участник Отечественной войны 1812 года, друг и соратник Дениса Давыдова, Грибоедова, многих декабристов, Алябьев весной 1825 года был ложно обвинен и сослан в Сибирь. Последующая жизнь, отравленная горечью изгнания, скитаний и унижений, определила характер большинства его произведений: настроение безысходной тоски, одиночества пронизывает музыку романсов и песен Алябьева. Композитором написано более 200 романсов и песен, произведения для симфонического и духового оркестра, оперы, водевили, инструментальные ансамбли. Многое из этого творческого наследия сегодня забыто. Но до наших дней дошли песни «Изба», «Деревенский сторож», «Кабак», «Нищая» (на слова Беранже), «Зимняя дорога», «Два ворона». Особой популярностью пользуется романс «Соловей» на слова А.Дельвига: мелодию этого романса обрабатывали многие композиторы, в частности Глинка.

Одновременно с Алябьевым в первой половине XIX века сочиняли романсы **А.Е.Варламов** (1801-1848), автор 200 известных вокальных произведений, в том числе «Красный сарафан», «На заре ты ее не буди», «Горные вершины», «Вдоль по улице метелица метет», и **А.Л.Гурилев** (1803-1858) - сын крепостного музыканта графа Орлова, который получил вольную только к тридцати годам. Особую известность приобрели романсы и песни Гурилева «Колокольчик», «Ма-тушка-голубушка», «Не шуми ты, рожь», «Разлука» (на слова

А.Кольцова).

В первые десятилетия XIX века пели романсы А.Д.Жилина, Н.А. и Н.С.Титовых, М.Ю.Виельгорского, М.Л.Яковлева; в городском музицировании продолжала бытовать народная песня, известными собирателями и исполнителями которой были Д.Н.Кашин и И.А.Рупин. Скрипач Г.А.Рагинский развивал жанр русских песен с вариациями для скрипки, придавая народным мелодиям характер мягкой чувствительности, свойственной эпохе. К середине века особую популярность в быту и на эстраде приобрела гитара. Основателем русской гитарной школы стал **А.О.Сихра** (1773-1850), композитор и педагог, чех по национальности. С 1801 года Сихра жил в Москве, где давал уроки игры на гитаре и выступал на концертах. После переезда в Петербург начал издание журнала для семиструнной гитары. За 50 лет своей педагогической деятельности Сихра воспитал шлеяду гитаристов-виртуозов, среди них были С.Н.Аксенов, П.Ф.Белошеин, В.И.Морков, В.И.Свинцов, В.С.Саренко, Ф.Циммерман. Брат Сихры также считался гитаристом-виртуозом России 20-х годов XIX века.

Величайший по своему значению этап русской музыки связан с творчеством М.И.Глинки, первого русского композитора, поднявшегося до уровня высоких достижений мирового музыкального искусства. Крупнейший советский музыковед Б.В.Асафьев, посвятивший М.И.Глинке целый том сочинений, отмечал: «его творчество ... принадлежит всему великому русскому народу и лучшим людям всего мира, и оно только потому и могло осуществляться, что основывалось на глубоком патриотизме Глинки, на убеждении, всю жизнь им руководившем, что его долг, его призвание - создавать музыку, достойную великого народа и человечнейших качеств, этому народу присущих. Сам из дворянской семьи, он, однако, с трудом выносил в городе чванство «господ» и пытался найти опору для жизни в своем искусстве и в убеждении, что оно должно быть не подражательным, а народным»²⁵.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) провел детские годы в деревне в обстановке помещичьего усадебного быта. Первые его музыкальные впечатления были связаны с народной песней. Еще ребенком он слушал концерты крепостного оркестра в имении своего дяди и

²⁵ Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.1: Избранные работы о М.И.Глинке. - М., 1952, - С. 53.

часто сам играл в нем на скрипке и флейте. Музыкальное образование Глинка получил у скрипача Ф.Бема, пианистов Дж. Филда и Ш.Майера. В 20-е годы главным его занятием стала музыка: были сочинены первые струнные квартеты, сонаты, произведения для оркестра, а также романсы раннего периода - «Не искушай», «Бедный певец», «Грузинская песня». Огромное значение для становления мировоззрения Глинки имело знакомство с А.С.Пушкиным, В.А.Жуковским, А.А.Дельвигом, В.Ф.Одоевским, в общении с которыми формировались его творческие, эстетические взгляды.

В 30-е годы Глинка посетил Италию, Австрию, Германию, ознакомился с оперным творчеством В.А.Моцарта, Л.Керубини, Дж. Россини, познакомился с Г.Берлиозом, Ф.Мендельсоном, В.Беллини, Г.Доницетти. Но тоска по отчизне убедила его писать по-русски. Зимой 1833-34 годов в Берлине Глинка начал серьезные занятия у З.Дена, музыкального теоретика и педагога, получившего юридическое и музыкальное образования в Лейпцигском университете. Учениками автора известных учебников по гармонии, контрапункту и канону были также А.Г. и Н.Г.Рубинштейн. Зигфрид Ден помог Глинке привести в стройную систему те знания, которые молодой музыкант в течение многих лет приобретал самостоятельно.

Еще в Берлине Глинка задумал написать русскую оперу. Ее сюжет был предложен Жуковским. Опера «Иван Сусанин», посвященная событиям 1612 года, связывалась композитором с Отечественной войной 1812 года. Основная идея этого произведения - величие русского человека. Народный замысел оперы подчеркивали прекрасные мелодии и народные русские песни, ставшие основой музыкального сюжета, хоры. И хотя придворный поэт Розен придавал тексту тенденциозную окраску, а Николай I заменил ее первоначальное название «Иван Сусанин» названием «Жизнь за царя», музыка Глинки сохранила величие его замысла. Оперу горячо приветствовали Пушкин, Гоголь, однако в аристократических кругах ее восприняли как «мужицкую». Официальное признание при дворе опера получила главным образом из-за розеновского текста. Созданием своей первой оперы Глинка положил начало новому классическому периоду русского музыкального искусства.

Вторая опера «Руслан и Людмила» на сюжет поэмы Пушкина была поставлена в Петербургском Большом театре в 1842 году. Од-

повременно с ней создавались и другие произведения: «Вальс-фантазия», музыка к драме Н.Кукольника «Князь Холмский», вокальный цикл «Прощание с Петербургом» и большое количество романсов, лучшими из которых стали «Сомнение» и «Я помню чудное мгновенье». Последний романс был посвящен Е.Керн, дочери А.П.Керн, в свое время вдохновившей Пушкина на создание великолепного стихотворения.

Премьера оперы «Руслан и Людмила» принесла Глинке страдания: царь Николай I и его семейство демонстративно покинули зал, не дождавшись окончания спектакля. Это был сигнал к началу травли композитора - брат царя вместо гауптвахты посылал провинившихся офицеров на представление «Руслана и Людмилы». В защиту Глинки выступили Одоевский, Ф.Лист, гастролировавший в то время в России. Но это не облегчило душевных мук композитора, которого Одоевский сравнил с нежным цветком, цветущим лишь раз в столетие.

В 1844 году Глинка выехал в Париж. Здесь его музыку исполнял сам Г.Берлиоз, способствуя ее популярности. Два года Глинка провел в Испании. Результатом этой поездки стало появление двух испанских увертюр: «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Оставаясь на чужбине, Глинка не забывал о родине. Успех «Арагонской хоты» побудил его к созданию еще более замечательного произведения - «Камаринской», симфонической фантазии на две русские темы. Это произведение заложило основы для развития симфонического жанра в России.

В последний приезд на Родину Глинка, как создатель русской национальной музыкальной школы, наконец, встретил понимание и поддержку. Вокруг него группируются музыканты нового поколения. Среди них - М.А.Балакирев, будущий руководитель «Могучей кучки»; А.С.Даргомыжский, работавший в то время над оперой «Русалка»; музыкальные критики А.Н.Серов и В.В.Стасов. Весной 1856 года во время последней заграничной поездки в Берлин М.И.Глинка углубленно работал над наследием Палестрины, Генделя, Баха, изучал древнерусские мелодии знаменного распева, в которых видел основу русской полифонии. Умер Глинка 3 февраля 1857 года, не успев завершить новые творческие замыслы. Его прах по настоянию сестры композитора был привезен в Россию и погребен на кладбище Алек-

сандро-Невской Лавры в Петербурге.

Продолжателем творчества Глинки по праву считается **А.С.Даргомыжский** (1813-1869), опера которого «Русалка» впервые прозвучала в мае 1856 года. Уже в 30-40-е годы Даргомыжский, получивший профессиональное музыкальное образование у пианиста А.Т.Данилевского, крепостного скрипача П.Г.Воронцова, венского пианиста и композитора Ф.Шоберлехнера, певца Б.Л.Цейбиха, был известен как автор романсов «Я вас люблю», «Свадьба», «Слеза», «Ночной зефир», цикла фортепианных пьес, оперы «Эсмеральда». Так же как и Глинку, его привлекали русские, главным образом, народные сюжеты. После пребывания за границей в 1844-45 годы, композитор сосредоточил основное внимание на новом подходе к творчеству: воспроизведении живых интонаций человеческой речи посредством музыкального речитатива. Это позволило ему создать целую галерею музыкальных портретов различных человеческих характеров и типов. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово», - говорил Даргомыжский. Работая над «Русалкой», он внимательно изучал все значительное, что было в литературе того времени, - образцы устной народной песни, описания народного быта, старинные обряды, русские народные песни, нередко сам записывал их, когда приезжал в свое небольшое родовое имение на Смоленщине. Работа над оперой затянулась почти на десятилетие. Одна из причин этого сводилась к враждебному отношению дирекции императорских театров к его творчеству.

В апреле 1853 года по инициативе друзей, в первую очередь Одоевского, был устроен концерт из произведений Даргомыжского. В нем участвовали лучшие певцы Петербурга, а также гостившая в России выдающаяся певица, пианистка и композитор Полина Виардо. Успех концерта воодушевил композитора, который вскоре закончил свою оперу. В ней Даргомыжский создал новый жанр народно-бытовой музыкальной драмы. Ярко национальный музыкальный язык оперы основан на воплощении интонаций русской речи, элементов народно-бытовой песенности и романсовой лирики.

Одной из последних опер Даргомыжского стала опера «Каменный гость». Сочиненная на текст одной из «Маленьких трагедий» Пушкина, она представляла собой необычайно смелый творческий поиск: вся она написана речитативом, в ней нет ни одной арии и лишь две песни. Оперу «Каменный гость» Даргомыжский не закончил.

Предчувствуя близкую смерть, он поручил сделать это своим молодым друзьям - Кюи и Римскому-Корсакову. Ими она и была завершена, а затем и поставлена в 1872 году, уже после смерти композитора. Своим незаурядным творчеством Даргомыжский предвосхитил достижения последующих поколений русских композиторов XIX века - членов «Могучей кучки» и П.И.Чайковского.

Под «Могучей кучкой» подразумевают творческое содружество русских композиторов, сложившееся в начале 60-х годов XIX века. В нее входили М.А.Балакирев, А.П.Бородин, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский-Корсаков. Единственным музыкантом-профессионалом в этом вольном содружестве был Балакирев, но и его долгое время считали больше пианистом и дирижером, чем композитором. Творческий гений Балакирева сразу же поняли как Глинка, так и Стасов. В.Стасов писал: «Он образовал себя в музыкальном отношении сам и скоро стал главою и центром целой новой музыкальной школы. Для этого у него были все данные: изумительная сила почина, любовь и знание и, на помощь всему, несокрушимая энергия»²⁶.

М.А.Балакирев (1836-1910), два года учившийся в Казанском университете, зарабатывал себе на жизнь уроками музыки. В Петербурге он сразу же обратил на себя внимание как превосходный пианист, исполнявший многие сочинения крупнейших композиторов-классиков. Продолжая уроки музыки, он начинает композиторское творчество: создает симфоническую увертюру на тему испанского марша, «Испанскую серенаду» для фортепиано, Увертюру на темы русских народных песен и великолепные романсы на стихи Пушкина, Лермонтова, Кольцова. Балакиреву принадлежало руководящее место в «Могучей кучке», которую называли «Балакиревский кружок». С кружком был тесно связан В.В.Стасов, сыгравший важную роль в выработке общих идейно-эстетических позиций членов музыкального сообщества, в формировании и пропаганде их творчества. В последние годы жизни Балакирев отошел от «Могучей кучки», вынужденный заниматься в связи со смертью отца материальным обеспечением семьи. К тому времени признанным композиторами стали Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков; их оперы, симфонические произведения с успехом исполнялись и в России, и за рубежом.

²⁶ Левашова Г. Главный герой. - М.: 1972, - С. 91.

А.П.Бородин (1833-1887), выпускник Медико-хирургической академии, химик, стажировался в Италии и Германии вместе с известнейшим Д.Менделеевым. Еще в детстве он играл на скрипке, флейте, фортепиано и виолончели, а в 50-е годы стал автором нескольких романсов, инструментальных пьес и ансамблей; некоторые из его фортепианных пьес были даже изданы. В Гейдельберге Бородин познакомился с будущей женой, молодой московской пианисткой Е.М.Протоповой, которая открыла для него музыку Шопена и Шумана. Балакирев первым разгадал необыкновенную музыкальную одаренность Бородина, внушил ему мысль о необходимости создания Первой симфонии, которая сочинялась около пяти лет. Первая симфония, полная контрастных образов, стала одной из первых симфоний в русской музыке. Она с большим успехом прозвучала в 1869 году.

Позже были написаны многочисленные романсы и песни, половина из которых основывалась на поэтических текстах самого композитора. Одним из лучших симфонических произведений Бородина стала Вторая Богатырская симфония (1877), которая была восторженно принята как друзьями, так и критиками. Одновременно со Второй симфонией Бородин работал над созданием своего главного произведения - оперы «Князь Игорь». Эта работа затянулась из-за всегдашней занятости композитора на 18 лет - вплоть до его смерти.

Сюжетом для оперы стало «Слово о полку Игореве». Опера Бородина, наряду с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» Мусоргского, «Снегурочкой» и «Садко» Римского-Корсакова, относится к вершинам русской оперной классики. Общим для них стали национальная характеристика, реалистичность образов, широкий размах, важное драматургическое значение народно-массовых сцен.

Выдающийся ученый-химик, основатель женских врачебных курсов, одареннейший композитор жил неустроенно, болела жена, из-за материальной необеспеченности он был вынужден преподавать в Лесной академии, делать переводы с иностранных языков часто неинтересных ему книг. Немалая часть жалованья уходила на помощь родственникам, постоянно жившим в его академической квартире, нуждающимся студентам, на содержание воспитанниц, на покупку различных, всегда недостающих в лаборатории препаратов. Все это привело к глубокой духовной и физической усталости. 15 февраля 1887 года Бородин скоропостижно скончался на пятьдесят четвертом году

жизни. Увертюру к опере «Князь Игорь» посмертно записал Глазунов, обладавший феноменальной музыкальной памятью и слышавший ее в исполнении автора. Вместе с Римским-Корсаковым Глазунов завершил не законченное Бородиным третье действие оперы, используя сохранившиеся наброски. Одновременно с изданием оперы Римский-Корсаков и Глазунов начали хлопоты о постановке оперы в Мариинском театре, на что получили согласие театральной дирекции.

Спустя два года после кончины Бородина, утром 15 февраля 1889 года, его друзья и почитатели открывали памятник, а весь вечер провели у Бородина в квартире, исполняя его музыку. На открытии памятника композитору Римский-Корсаков и Глазунов возложили венок, а Стасов приурочил к этому дню выход в свет своей книги «Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи 1834-1887 г.»²⁷.

М.П.Мусоргский (1839-1881) занимался музыкой с матерью. Но в десятилетнем возрасте он был определен в привилегированное военное училище - Петербургскую школу гвардейских подпрапорщиков. Муштра и грубые казарменные порядки не охладили его любовь к музыке: ею он продолжал заниматься у одного из лучших петербургских педагогов **Антон Герке**, выходца из семьи немецких профессиональных музыкантов, который жил в Петербурге с 1832 года, а с 1833 года стал придворным пианистом. Один из учредителей Симфонического общества, Герке в 60-70-е годы был профессором Петербургской консерватории. Концертируя в Париже и Лейпциге, он встречался с Ф.Листом, З.Тальбергом. Его игру высоко оценил Р.Шуман. Одним из его учеников был и П.И.Чайковский.

В 17 лет Мусоргского определили на службу в Преображенский гвардейский полк; он стал преуспевающим молодым офицером, пользующимся благосклонностью дам. Но неожиданно для всех Мусоргский подал в отставку. Главной причиной этого шага стало его знакомство сначала с Даргомыжским, а затем с Балакиревым и Кюи. Вместе с Балакиревым Мусоргский проиграл в четыре руки почти все симфони-

²⁷ Зорина А.П. Александр Порфирьевич Бородин. - М.: Музыка, 1987. - С. 171.

ческие и камерные произведения зарубежных и русских классиков, переложенные для фортепиано, хорошо изучил произведения Глинки и Даргомыжского.

М.П.Мусоргского всегда отличала демократичность взглядов и поступков. После крестьянской реформы 1861 года он отказался от своей доли наследства в пользу брата и поселившись в одной из коммунах, возникших под воздействием романа Чернышевского «Что делать?», начал зарабатывать на жизнь своим трудом. Стасов, хорошо знавший друзей Мусоргского по коммунам, отмечал их высокую образованность, ум и пристрастие к научным или художественным занятиям.

В начале 60-х годов Мусоргский сочинил несколько «народных картинок», своеобразных песен в народном духе, слова для некоторых он писал сам. Популярными стали и сатирические песни композитора («Классик», «Раек», «Семинарист»), в которых высмеивались противники «Могучей кучки» - реакционные критики. В.В.Стасов писал, что ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка еще сроду не представляла. Это было что-то новое в критике. Успех был громадный.

В 1868 году Мусоргский начал работу над «Борисом Годуновым». Опера была поставлена в 1873 году на Мариинской сцене. Ведущие партии исполняли лучшие певцы того времени: Ф.П.Комиссаржевский, Д.М.Леонова, О.О.Палачек и «дедушка русской оперы» О.А.Петров, первый исполнитель роли Ивана Сусанина, замечательно спевший партию бродячего монаха Варлаама. Дирижировал оперой Э.Ф.Направник. Опера встретила восторженный прием. Весь театр встал и единодушно рукоплескал. Особенно высоко оценила оперу студенческая молодежь. Но после триумфа, признания и успеха начался последний, самый мрачный период жизни композитора.

На время отошел от музыкальных дел Бородин, увлеченный научной и общественно-просветительской деятельностью. Начал преподавать в консерватории Римский-Корсаков, почти не оставив себе времени для творчества. Ц.Кюи, еще недавно хваливший «Бориса Годунова», вдруг стал хулителем оперы. Далее последовали смерти близких друзей, любимой женщины, замечательного русского певца О.А.Петрова. Мусоргский, устроившийся на службу в Лесной департамент, страдал от одиночества и канцелярской рутины. Последние годы жизни он тем не менее посвятил работе над оперой «Хованщи-

па», вокальным циклам «Без солнца», «Песни и пляски смерти», а также циклу фортепианных пьес «Картинки с выставки», созданным под впечатлением посмертной выставки произведений его друга художника Гартмана.

Зимой 1881 года Мусоргского увольняют со службы. Ему пришлось устроиться аккомпаниатором на курсы пения; квартиры не было, денег хватало только на жалкое существование. Великий русский композитор скончался 16 марта 1881 года после тяжелой болезни на казенной госпитальной койке. Друзья обнаружили его там в безнадежном состоянии. Предсмертный портрет Мусоргского кисти Репина был выставлен на девятой Передвижной выставке. Посетители были потрясены не только замечательным сходством, но и выражением духовной силы великого музыканта.

Н.А.Римский-Корсаков (1844-1908) за свою долгую жизнь написал 15 опер, из которых 11 до сих пор не сходят с театральных подмостков. После «Псковитянки», большая часть из них - волшебные сказки («Снегурочка» - 1881, «Ночь перед Рождеством» - 1894, «Сказка о царе Салтане» - 1900, «Кашей Бессмертный» - 1902, «Золотой петушок» - 1907). Сказочные оперы образовали самостоятельную ветвь русского оперного творчества. Римский-Корсаков был великолепным мастером оркестрового письма, виртуозно владел всеми выразительными средствами симфонического оркестра, умел найти необычайные, красивые сочетания оркестровочных красок, что особенно ярко проявлялось в «Испанском каприччио» (1887) и в «Шехерезаде». Оба произведения считаются шедеврами симфонической литературы. Выдающийся композитор, активный музыкально-общественный деятель, профессор консерватории, Римский-Корсаков вместе с Чайковским на долгие годы стал ведущей фигурой в русской музыкальной жизни.

Первые годы жизни великого композитора прошли в городке Тихвине Новгородской области. Обучаясь в Морском кадетском корпусе, он брал уроки фортепиано у виолончелиста Александринского театра Улиха. Но серьезное влечение к музыке началось, когда Римский-Корсаков в 15-летнем возрасте увидел на сцене «Ивана Сусанина». В тогдашнем Петербурге симфоническую музыку услышать было трудно: симфонические концерты давались сравнительно редко. Будущий композитор посещал их, когда находилось время. Все эти ху-

дожественные впечатления решительным образом изменили отношение юного кадета к музыкальному искусству. Сам он так говорил об этом периоде своей жизни: «... я был 16-летний ребенок, страстно любивший музыку и игравший в нее»²⁸.

Первым определил музыкальное дарование Римского-Корсакова профессиональный пианист Канилле, уроки с которым продолжались около года; Канилле познакомил своего ученика с Балакиревым в 1861 году. В балакиревском кружке Римский-Корсаков встал на путь профессионального композиторского творчества, получил необходимую для него моральную поддержку и помощь более опытных товарищей. До середины 60-х годов он не обладал профессиональной пианистической техникой и еще не овладел техникой композиторской. Но его отношение к искусству предопределило дальнейшую жизнь: в 1867 году после трехлетнего морского плавания Римский-Корсаков создает симфоническую картину «Садко» в первой редакции, вполне самобытное сочинение, положившее начало новому направлению в русской музыке - программному симфонизму, который имел разветвленные национальные корни.

В 70-е годы Римский-Корсаков - профессор Петербургской консерватории, инспектор Музыкантских хоров Морского ведомства, директор музыкальной школы (до 1881 г.). Как дирижер симфонических концертов и оперных спектаклей, он вместе с Балакиревым и А.К.Лядовым участвовал в подготовке к изданию оперных партитур М.И.Глинки, интенсивно работал над совершенствованием своей композиторской техники, изучал творения мастеров прошлого.

В середине 70-х годов композитор составил сборники «100 русских народных песен», «40 песен». Увлечение фольклором, красотой народных обрядов, картин патриархального быта нашло отражение в опере «Майская ночь» (1879) и особенно в «весенней сказке» «Снегурочка» - одном из наиболее поэтичных и вдохновенных сочинений композитора.

После смерти в 80-е годы Мусоргского и Бородина, близких для Римского-Корсакова людей, он счел своим долгом закончить «Хо-

²⁸ Соловцов А. Римский-Корсаков. Научно-популярный очерк. - М., 1960. - С.18.

ванщину», «Князя Игоря», а также заново отредактировать и оркестровать «Бориса Годунова», «Ночь на Лысой горе» и несколько песен Мусоргского. Таким образом, благодаря ему, эти произведения получили долгую жизнь на сцене. Работая над сочинениями умерших друзей, Римский-Корсаков прибегал к помощи своего талантливого ученика **А.К.Глазунова** (1865-1936), поражавшего всех своей феноменальной музыкальной памятью: услышав произведение, он несколько лет помнил мелодию, гармоническое сопровождение и даже тональности. Глазунов, в частности, сохранил в своей памяти многие сцены, музыкальные мысли, отрывки, которые в свое время проигрывал друзьям Бородин.

В начале 90-х годов в творческой деятельности Римского-Корсакова наступил перерыв, вызванный, с одной стороны, тяжелыми переживаниями, связанными со смертью матери и двух детей, с другой - желанием наметить дальнейшие пути своего творчества. С середины 90-х годов ведущим жанром его творчества стала опера, а до 1908 года он сочинил более 40 романсов, в том числе вокальные циклы «Весной», «Поэту», «У моря».

За 37 лет работы в консерватории Римский-Корсаков воспитал свыше 200 композиторов, дирижеров, музыковедов. Он стал создателем русской композиторской школы. Его учениками были А.К.Глазунов, А.К.Лядов, А.С.Аренский, М.М.Ипполитов-Иванов, И.Ф.Стравинский, Н.Н.Черепнин, А.Т.Гречанинов, Н.Я.Мяковский, С.С.Прокофьев, М.Ф.Гнесин, Б.В.Асафьев, А.В.Оссовский. Римскому-Корсакову принадлежит большое число работ о музыкальном образовании; частичным обобщением его огромного музыкального опыта стали «Практический учебник гармонии» и «Основы оркестровки».

П.И.Чайковский ²⁹ (1840-1893), величайший русский композитор, воплотил в своем творчестве лучшие прогрессивные стороны русской музыкальной культуры XIX века. Как и композиторы «Могучей куч-

²⁹ Литература о Чайковском и его творчестве огромна. См., например: Чайковский М.П. Жизнь П.И.Чайковского. Т. 1-III. - М. - Лейпциг, 1900-1903; Будяковский А.Е. Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества. - Л., 1935; Ярустовский Б.М. П.И.Чайковский. Жизнь и творчество. - М., 1940; Альшванг А.А. П.И.Чайковский. - М., 1970; Воспоминания о П.И.Чайковском. - М., 1979; Кунин И. Чайковский. - М., 1958; Ручьевская Е. Петр Ильич Чайковский. - Л., 1963; Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. - М., 1984; Никитин Б.С. Чайковский. Старое и новое. - М., 1990 и др.

ки», он развивал традиции М.И.Глинки, используя богатейший опыт отечественного и мирового музыкального искусства. В то же время как проницательный художник-психолог Чайковский раскрывал в своей музыке внутренний мир человека во всех его проявлениях - от мягкой лирической задушевности до захватывающего трагизма. Музыка композитора обладает огромной силой воздействия: она необычайно мелодична и выразительна, тесно связана с интонационным строем русской народной песни и городским романсом. Чайковский был гениальным симфонистом, создателем шести симфоний, программных симфонических произведений, которые отразили бессмертные образы творчества Шекспира («Ромео и Джульетта», «Буря», «Гамлет»), Данте («Франческа да Рамини»), Байрона («Манфред»).

В большинстве оркестровых сюит, серенад для струнного оркестра композитор обращался к подлинно фольклорному материалу («Итальянское каприччио»). Выдающийся вклад внесен композитором в развитие концертного жанра. К лучшим образцам этого жанра в мировой музыке принадлежат Первый и Второй концерты для фортепиано с оркестром.

В операх Чайковского отображена незабываемая галерея типических образов, впечатляющих лиричностью и драматизмом. По этому поводу композитор писал С.И.Танееву: «... Я всегда старался выбирать сюжеты, способные согреть меня. Согреть же меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я»³⁰. Опера привлекала Чайковского тем, что способна легче и быстрее других жанров завоевать широкую аудиторию слушателей: «Опера, и именно только опера, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях - всего народа», - отмечал в своем письме ближайший друг Петра Ильича Н.Ф. фон Мекк³¹. Из 11 опер Чайковского вершиной его творчества стала «Евгений Онегин», которую Асафьев назвал «событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы».

³⁰ Чайковский П.И., Тансев С.И. Письма. - М., 1951. - С. 169.

³¹ Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М. - Л., 1934-1936, Т.2. - С. 37; Т.3. - С. 381.

Опера «Пиковая дама» занимает такое же место среди его опер, как Шестая симфония в ряду симфонических произведений: роковое противоречие между страстным порывом, безраздельно охватывающим человека, и жестокой действительностью, разрушающей мечты о счастье, приобретают в них высокую степень трагизма.

Чайковский стал новатором и реформатором в области балетной музыки: он преобразовал традиционный, «дивертисментный» тип классического балета, насытил его непрерывным симфонизмом. До сегодняшнего дня гордостью русской музыки являются балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», которые составляют основу репертуара ведущих балетных школ мира. Широко известны фортепианные циклы Чайковского («Времена года»), полные поэзии и лирики; огромной популярностью пользуются его сердечные, искренние романсы, большинство из которых написаны на слова русских поэтов - А.К.Толстого, А.Н.Плещеева, А.А.Фета, А.Н.Апухтина, Я.П.Полонского («Нет, только тот, кто знал», «Средь шумного бала», «Ночь», «То было раннею весною», «Растворил я окно» и др.).

Любовь и сострадание к человеку были не надуманным принципом композитора. Великий гуманист Чайковский был всегда предельно правдив в своих творческих порывах, лирических откровениях. Поэтому его музыка так одухотворена, неповторима и незабываема. Музыка Чайковского выражала все нюансы его собственной духовной жизни, музыка с раннего возраста окружала его, слышалась ему повсюду. Он учился в Петербургской консерватории у известных педагогов Н.И.Зарембы и А.Г.Рубинштейна. Последний рекомендовал 26-летнего юношу профессором Московской консерватории. Первыми учениками Чайковского стали Н.С.Кленовский и С.И.Танеев. Огромное влияние на становление творческого профессионализма композитора оказали Балакирев и В.В.Стасов. В 70-е годы Петр Ильич создает ряд опер («Опричнина», «Черевички»), музыку к пьесе Островского «Снегурочка», балет «Лебединое озеро», Вторую и Третью симфонии, симфоническую фантазию «Франческа да Рамини», Первый концерт для фортепиано с оркестром, «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром, три струнных квартета и многое другое.

В 70-е годы началась многолетняя переписка и удивительная дружба с поклонницей его творчества, вдовой инженера путей сообщ-

щения Надеждой Филаретовной фон Мекк. Страстная любительница музыки, располагавшая миллионным состоянием, Н.Ф. фон Мекк поддерживала Московскую консерваторию, в ее доме бывали многие известные русские и зарубежные музыканты. Одним из воспитателей ее детей был прославленный в будущем французский композитор Клод Дебюсси. Н.Ф. фон Мекк боготворила и поддерживала Чайковского до последних дней его жизни, но они так никогда не познакомились друг с другом лично ³². Этой дружбе не смогла помешать даже внезапная и неудачная женитьба композитора: он бежал из московского семейного дома в Петербург, а затем - за границу. Тяжелый душевный кризис 1877 года, отказ Чайковского от педагогической работы в Московской консерватории привели к тому, что он в течение нескольких лет жил преимущественно за границей, главным образом, в Швейцарии и Италии.

Несмотря на то, что творчество Чайковского никогда не прекращалось, его триумфальный взлет приходится на вторую половину 80-х - начало 90-х годов: из-под пера композитора появляются оперы «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта», балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», Пятая и Шестая («Патетическая») симфонии, увертюра-фантазия «Гамлет», струнный секстет «Воспоминание о Флоренции», несколько циклов фортепианных пьес и романсов.

В творческое наследие П.И. Чайковского вошли также различные музыкально-критические статьи, первый русский учебник «Руководство к практическому изучению гармонии», дневники, почти пять тысяч писем. Все это вместе с многочисленными музыкальными сочинениями составило Полное собрание сочинений композитора из шестидесяти двух томов музыкальных произведений и пятнадцати – литературных. Сочинения Чайковского стали для композиторов последующих поколений своеобразной «технической энциклопедией», источником высоких традиций музыкального творчества. Чайковский - единственный среди симфонистов второй половины XIX века достиг бетховенской силы в обобщении идей и образов, снова сделал симфонию высшим музыкальным жанром, поднял ее на уровень эмоциональной философии в звуках. Многожанровость творчества гения русской музыки позволила организовать с 1958 года уникальный

³² Никитин Б.С. Чайковский. - С. 58-75.

Международный конкурс музыкантов-исполнителей имени П.И. Чайковского, в котором раз в четыре года участвуют музыканты разных специальностей.

Одним из талантливейших учеников П.И. Чайковского был **С.И. Танеев** (1856-1915), закончивший в 1875 году Московскую консерваторию с золотой медалью. Композиторское творчество Танеева отмечено большим влиянием учителя, но для него характерна и яркая индивидуальная манера и подход. В 1878 году Танеев начал многолетнюю работу в Московской консерватории, где преподавал музыкально-теоретические предметы и вел класс фортепиано. С 1885 по 1889 годы он был директором консерватории. Им разработаны учебные программы курсов гармонии, инструментовки, полифонии, композиции.

В 80-е годы он был первым крупным исполнителем всех фортепианных произведений П.И. Чайковского, с которым его связывала многолетняя дружба, а после смерти гения он завершил, оркестровал, отредактировал и исполнил ряд его произведений. Большое значение для творчества Танеева имела дружба с Л.Н. Толстым и его окружением. Помимо вокально-фортепианных циклов, Танеев сочинил ряд камерно-инструментальных произведений. Широко представлена в его творчестве и хоровая музыка, кантатный жанр. Широко известна кантата Танеева «Иоанн Дамаскин», в основу которой положен древнерусский напев «Со святыми упокой». Глубина содержания, обращение к вечным темам жизни и смерти позволили современникам назвать эту кантату «русским Реквиемом». Танеев был одной из самых ярких фигур русского музыкального образования XIX века.

До 60-х годов XIX века система музыкального образования в России строилась в основном на традициях, сложившихся в XVIII веке под воздействием реформ Петра I. Однако нужда в музыкантах разных специальностей предъявляла все более высокие требования к качеству их подготовки. В театральных училищах Петербурга и Москвы началось обучение певцов и оркестрантов для оперных театров, а в начале XIX века были учреждены «высшие» музыкальные классы для особо успевающих.

Большую роль в музыкальном образовании продолжала играть Придворная певческая капелла. Она была создана еще в 1479 г. в Москве как мужской хор так называемых государевых певчих дьяч-

ков для участия в службах Успенского собора и в «мирских забавах» царского двора. В 1703 году капелла была переведена в Петербург. Петр I брал с собой хор в Польшу, Германию, Голландию, Францию, где зарубежные слушатели впервые слышали русскую певческую музыку. В 1763 году хор был переименован в имперскую Придворную певческую капеллу, в него входило более 100 человек. С 1742 года многие певчие были постоянными участниками хора в итальянских операх, а с середины XVIII века - исполнителями сольных партий в первых русских операх в придворном театре.

До середины XIX века капелла участвовала во всех концертах Петербургского филармонического общества. В ее репертуар входили кантаты и оратории русских и зарубежных композиторов. В 1824 году она впервые в мире спела «Торжественную мессу» Бетховена. Видные русские и западные современники (В.В.Стасов, А.Н.Серов, Г.Берлиоз, Ф.Лист, Р.Шуман) восхищались стройностью, виртуозностью техники хорового ансамбля, великолепными голосами, особенно бас-октавистов. Руководителями капеллы были видные русские композиторы Д.С.Бортнянский, М.А.Балакирев, А.С.Аренский.

С 1846 года при капелле были открыты государственные дирижерские классы, а в 1858 году - инструментальные классы по различным оркестровым специальностям, где готовились солисты и артисты оркестра высшей квалификации. Помощником управляющего этих классов более 10 лет был Н.А.Римский-Корсаков, который в 1885 году создал из учащихся капеллы симфонический оркестр, выступавший под управлением виднейших дирижеров.

Видную роль в системе музыкального образования играли средние и высшие учебные заведения, где существовали музыкальные классы - гимназии и университеты в Москве, Петербурге, Казани, Харькове. В женских закрытых институтах в XIX веке сложилась система обучения (игра на инструменте, ансамблевое музицирование, сольфеджио, гармония, педагогическая практика), ставшая впоследствии основой учебных планов консерваторий.

Специальных частных музыкальных школ в России было очень мало. Главным продолжало оставаться домашнее музыкальное обучение; многие иностранцы, приглашаемые давать домашние музыкальные уроки, впоследствии остались в России и связали свою судьбу с русской музыкальной культурой. Частные уроки давали и рус-

ские композиторы: А.Л.Гурилев, А.Е.Варламов, М.А.Балакирев и молодые А.Г. и Н.Г.Рубинштейны.

А.Г. Рубинштейн (1829-1894) был выдающимся пианистом и композитором, автором оперы «Демон», симфонических произведений, пяти концертов для фортепиано с оркестром, песен и романсов. Еще мальчиком он триумфально гастролитировал в Европе, с 1844 по 1848 год обучался в Берлине и Вене у З.Дена. Здесь он близко общался с Ф.Мендельсоном, который оказал сильное влияние на творчество молодого композитора. По возвращении в Петербург Рубинштейн выступал как пианист и дирижер преимущественно с собственными произведениями, а до конца 1858 года выступал с концертами за границей, завоевав славу одного из величайших пианистов современности.

В 1859 году по инициативе Антона Рубинштейна было учреждено Русское музыкальное общество, задача которого сводилась к разработке устава будущей Санкт-Петербургской консерватории. Брат Антона Григорьевича - Николай Григорьевич - вскоре открыл филиал Русского музыкального общества в Москве. Почти одновременно на Моховой улице близ Манежа начали работу Классы для преподавания общих начал музыки в простейшей и доступнейшей форме.

Н.Г. Рубинштейн, младший брат «петербургского» Рубинштейна, окончил курс в университете, недолго служил в канцелярии генерал-губернатора. Музыка, как и брат, он обучался у известного Александра Виллуана. Как пианист-виртуоз «московский» Рубинштейн ни в чем не уступал старшему брату Антону. В памяти с трепетом слушавших его неизгладимо остались «Фантазия» Шумана, «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс» Листа. Но в отличие от старшего брата, Н.Г.Рубинштейн поставил свой гений, выдающийся организаторский талант, волю и энергию на службу музыкальному просветительству. «Трудно было вообразить себе другого человека, чей внешний облик и повадки столь превратно отражали бы коренное естество натуры. Ленивая, «с развальцей» походка, барственная манера растягивать слова - вот все, что виделось при первой встрече. Но глаза под сенью припущенных, как бы усталых, ресниц вспыхивали и погасали. Умные, насмешливые и печальные, они ежеминутно меняли цвет, делались то мечтательными, то колючими, то веселыми, а то вдруг наливались, темнея угрожающей синевой. В гневе Николай Григорьевич был страшен. В то же время душевная щедрость его к тем, кого он

любил, в кого верил, кто пуждался в его помощи и защите, не знала границ. Одна из загадок успеха Николая Григорьевича Рубинштейна коренилась в его способности безошибочно распознавать людей»³³. Так он распознал 25-летнего П.И. Чайковского. С ним он жил под одной крышей более пяти лет, а следующие 15 лет разделял почти все творческие опыты и создания молодого Чайковского как пианист, дирижер и аккомпаниатор.

Работа Рубинштейнов по созданию консерваторий осложнялась противодействием придворных кругов, а также столкновениями с членами «Могучей кучки» по вопросу о роли профессионального музыкального образования в развитии русского музыкального искусства. «Кучкисты», а вместе с ними В.В. Стасов опасались академизма консерваторского образования. При этом они недооценивали важность подготовки в широких масштабах русских музыкантов-профессионалов. Братья Рубинштейны доказывали, что русской музыкальной культуре угрожает разрыв между стремившейся к завоеванию вершин искусства композиторской интеллигенцией и «весьма пестрыми по своим вкусам слушателями из среды русской демократии»³⁴.

В 1860 году при Русском музыкальном обществе были созданы музыкальные классы по пению, фортепиано, скрипке, виолончели, элементарной теории, хоровому пению и практическому сочинению. Они стали основой для открытия в Петербурге в 1862 году Музыкального училища, которое в 1866 году было переименовано в Петербургскую консерваторию. Во главе ее встал А.Г. Рубинштейн. В том же году на базе московских музыкальных классов учреждается Московская консерватория, директором которой стал Н.Г. Рубинштейн. Обе консерватории сыграли огромную роль в становлении русского профессионального музыкального образования и завоевали мировое признание прежде всего потому, что обучение в них вели выдающиеся музыканты, в первую очередь русские.

А.Г. Рубинштейн возглавлял Петербургскую консерваторию в 1862-1867 и 1887-1891 годы. Блестящий организатор, он стремился вы-

³³ Бажанов Н. Танеев - М., 1971. - С.10. См. также Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. - М., 1982.

³⁴ Асафьев Б.В. «Их было трое ...» // Советская музыка. Вып. 2. - М., 1944. - С. 5-6.

работать такую систему образования, которая соответствовала бы уровню развития национальной музыкальной культуры. Уже в первом полугодии 1862 года в консерватории было открыто 36 классов. Сам А.Г.Рубинштейн вел класс фортепиано и преподавал композицию. Классы фортепиано вели также лучшие пианисты Петербурга, среди них Ф.О.Лешетицкий, А.А.Герке, А.Дрейшок, Ф.Ф.Черни.

Ф.О.Лешетицкий (1830-1915) учился у К.Черни в Вене. В 1852 г. он переехал в Петербург, где жил до конца 70-х годов, занимаясь концертной и педагогической деятельностью. Он был профессором консерватории с момента ее основания до 1878 года. Федора Осиповича считали крупнейшим в Европе фортепианным педагогом. Его учениками были А.Н.Есипова, А.Шнабель, И.Подеревский, И.Фридман, О.С.Габрилович, В.И.Сафонов, А.Браиловский, М.Гамбург, В.В.Пхальский, И.Сливинский, М.Задора, С.М.Майканар, И.А.Венгерова - в будущем блестящие пианисты и педагоги. Лешетицкий разработал авторскую методику обучения фортепианной игре. Она включала систему разучивания музыкального произведения и способы овладения техническим мастерством (посадка, положение локтя, запястья и др.). Лешетицкий стремился к выработке красоты и полноты звука. Хотя ряд положений его методики устарел, большая часть принципов фортепианной игры Лешетицкого легла в основу современных прогрессивных школ фортепианной педагогики.

А.Дрейшок (1818-1869) - известный чешский пианист и композитор - был профессором Петербургской консерватории до 1868 года. Одним из самых блестящих его учеников стал В.Блодек, чешский композитор и флейтист.

Классом скрипки руководил **Г.И.Венявский** (1835-1880), польский скрипач и композитор. Окончив Парижскую консерваторию в 1848 году, он дебютировал в Москве, а затем со своим братом пианистом Ю.Венявским гастролировал в Польше, России и Германии. Г.И.Венявского называли «Шопеном скрипки», а А.Г.Рубинштейн относил его к числу виртуозов, «двигающих вперед искусство». Очень высокую оценку игре Венявского давал П.И.Чайковский. Не случайно под именем неподражаемого скрипача и даровитого композитора проводятся традиционные международные конкурсы скрипачей в Польше. Учениками Венявского в бытность его профессором Петербургской консерватории (1862-1868) были видные русские скрипачи К.Н.Пу-

шилов и В.З.Салин.

Классом виолончели, а также камерным, оркестровым и оперным классами в консерватории до 1887 года руководил **К.Ю.Давыдов** (1838-1889), окончивший Московский университет со званием кандидата математических наук. Игре на виолончели Давыдов учился в Лейпциге, где и работал профессором консерватории. В Петербурге он был ведущим солистом оркестра Итальянской оперы, играл в квартете Петербургского отделения Русского музыкального общества. В течение года (1886-1887) профессор Давыдов был директором консерватории, откуда был вынужден уйти из-за столкновений с представителями реакционных официальных кругов на идейной почве. Имя Давыдова было хорошо известно в русских музыкальных кругах и потому, что он концертировал вместе с пианистами А.Г.Рубинштейном, А.Н.Есиповой, С.И.Танеевым, Ф.Листом, К.Сен-Сансом, был дружески связан с А.П.Бородиным, П.И.Чайковским, Н.А.Римским-Корсаковым. До сегодняшнего дня многие произведения Давыдова используются в концертном и педагогическом репертуаре. Давыдов фактически возглавил русскую классическую виолончельную школу второй половины XIX века и воспитал таких первоклассных виолончелистов, как А.В.Вержбилович, Д.С.Бзуло, С.П.Морозов, Н.Н.Логановский, А.Е.Воробьев, А.Э.Глен, Ф.В.Мулерт, П.П.Федоров и других. Давыдову принадлежит «Школа для виолончели», основанная на принципе единства художественного и технического развития ученика. Этот учебник был впервые издан в Москве с Лейпцигского оригинала в 1947 году по инициативе С.Л.Гинзбурга.

Класс теории музыки в Петербургской консерватории до 1912 года вел **И.К.Воячек** (1825-1916), крупный русский дирижер, композитор и органист; классом теории композиции руководил **Н.И.Заремба** (1821-1879), который изучал теорию музыки в Берлине. У Зарембы, как отмечалось выше, учились П.И.Чайковский, Г.А.Ларош. С 1867 по 1871 годы Николай Иванович возглавлял консерваторию. Он первым в России начал преподавать теорию музыки на русском языке; его лекции отличались живостью и образностью изложения. Заремба много сделал для упорядочения учебного процесса в консерватории. Им была разработана «Инструкция для Санкт-Петербургской консерватории», ставшая на многие годы организационной основой ее работы. Методической

работой консерватории руководил Совет профессоров, который выработал подробный распорядок экзаменов по различным специальностям. Лицам, окончившим полный курс обучения и получившим диплом, присваивалось звание свободного художника. В 1865 году состоялся первый выпуск, куда вошел и П.И. Чайковский.

Наиболее популярными в консерватории были классы оркестровой игры и ансамбля (вел Рубинштейн), квартетный класс (под руководством Венявского) и оперный класс, где силами учащихся ставились отрывки из опер М.И. Глинки, В.А. Моцарта, Дж. Россини, Дж. Верди. В этом классе были полностью исполнены оперы Глюка «Орфей» и «Русалка» Даргомыжского.

С конца 80-х годов основное внимание преподавателей консерватории стало уделяться воспитанию ярко одаренных исполнителей - солистов и композиторов, а также педагогов высшей квалификации. Срок обучения был разделен на подготовительный этап (6 лет) и высший (4 года). В 1871-1908 годы в Петербургской консерватории преподавал Н.А. Римский-Корсаков, который воспитал более 200 композиторов, теоретиков и исполнителей. В 1896 году консерватория получила новое помещение с Большим залом для оперных спектаклей и симфонических концертов и Малым залом для сольных и камерных концертов, где был установлен орган.

В Петербургской консерватории сложились известные музыкально-педагогические школы: композиции - Римского-Корсакова, пианизма - Ф.О. Лешетицкого и А.Н. Есиповой, скрипки - Л.С. Ауэра; виолончели - К.Ю. Давыдова и А.В. Вержбиловича, пения - Г. Ниссен-Саломан и К. Эрерарди. Воспитанниками консерватории были известные русские композиторы А.К. Лядов, М.М. Ипполитов-Иванов, А.С. Аренский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский.

Развитию музыкального образования в консерватории препятствовали высокая плата за обучение и постоянная опека и контроль «покровителей» из членов царской семьи и Министерства Императорского двора. Только в начале XX века консерватория добилась права на самостоятельное управление. Большую роль в этом сыграл А.К. Глазунов, ставший директором в 1905 году. В годы его руководства (до 1928) консерватория объединяла большое число опытных педагогов, воспитала многочисленных исполнителей, музыкальных деятелей и композиторов, упрочивших мировую славу

русского искусства.

Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года. Ее основателем и первым директором стал Н.Г.Рубинштейн, одновременно - профессор по классу фортепиано. Н.Г.Рубинштейн привлек к педагогической работе многих видных русских и зарубежных музыкантов: П.И.Чайковского, С.И.Тансеева, В.И.Сафонова, М.М.Ипполитова-Иванова, Ф.Лаубе. Воспитанниками Московской консерватории были С.В.Рахманинов, А.Н.Скрябин, Н.К.Метнер, А.И.Зилоти, З.П.Палиашвили, А.В.Нежданова, А.Б.Гольденвейзер, А.Ф.Гедике, Н.А.Обухова, Р.М.Глиэр, Н.С.Голованов и другие.

Структура учебного курса напоминала систему обучения в Петербургской консерватории: пианисты, скрипачи и виолончелисты обучались 9 лет на двух отделениях - младшем (с I по V курсы) и старшем (с VI по IX курсы). Для певцов был установлен пятилетний срок обучения, для инструменталистов - шестилетний. Как и в Петербурге, консерваторское образование в Москве стоило дорого: около 100 рублей в год; зачисленные сверх комплекта платили 200 рублей в год. В этих условиях приходилось принимать большое количество учеников из состоятельных семей, которые не имели достаточных способностей. Тем не менее число учащихся росло и к началу XX века превышало 800 человек. Это стало главной причиной перевода консерватории в 1871 году в более просторный дом Воронцова на Большой Никитинской.

Со второй половины XIX века, помимо консерваторий, музыкальным образованием в России стали заниматься и другие учебные заведения. Были открыты музыкальные училища в Киеве, Казани, Саратове и некоторых других городах. В 1883 году при Московском филармоническом обществе было открыто музыкально-драматическое училище, имеющее статус высшей частной музыкальной школы. В ней преподавалась игра на фортепиано, скрипке, виолончели, пение, история, теория музыки. Школу возглавил **П.А.Шостаковский** (1851-1917), некоторое время работавший профессором консерватории по классу фортепиано, но ушедший из нее в 1878 году из-за разногласий с Н.Г.Рубинштейном. В училище преподавали видные музыканты. Выпускниками училища стали известные музыканты и актеры: В.С.Калинников, Л.В.Собинов,

И.М.Москвин, О.Л.Книппер-Чехова. В 1918 году училище было реорганизовано в Институт музыкальной драмы, на основе которого позднее был создан Государственный институт театрального искусства (ГИТИС).

В конце XIX - начале XX века во многих городах России были открыты частные музыкальные школы. Наиболее популярными стали Музыкально-драматические курсы Е.П.Рапгофа, завоевавшие признание высоким профессиональным уровнем преподавания. Рапгоф, выпускник Петербургской консерватории, обучал музыке и в Николаевском сиротском институте. В 1886 году были открыты Музыкальные классы И.А.Гляссера, в 1887 году - Специальная школа фортепианной игры и курсы пианистов-методологов в Петербурге. В Москве с 90-х годов началось обучение в частной музыкальной школе В.Ю.Зюграф-Плаксиной, в 1891 году такую же школу открыли сестры Евг.Ф. и Е.Ф.Гнесины, стремившиеся приобщить к музыкальной культуре более широкие слои населения.

Еще в 1867 году М.А.Балакирев основал в Петербурге Бесплатную музыкальную школу, которую сам возглавлял с перерывами до 1907 года. Директором этой школы в 1874-1881 годы был также Н.А.Римский-Корсаков. Из-за недостатка средств в школе преподавалось только пение и элементарная теория музыки. Тем не менее некоторые ее воспитанники стали профессиональными певцами и музыкантами, среди них известный русский певец И.А.Мельников (1832-1906), который после окончания Бесплатной музыкальной школы совершенствовался в Италии и выступал в Мариинском театре. В 1881 году в Петербурге были открыты Общедоступные музыкальные классы Педагогического музея, ставшие базой для начала исследований в области детской музыкальной педагогики. В 1906 году по инициативе Н.А. Римского-Корсакова, А.К.Лядова, А.В.Вержбиловича и Л.С.Ауэра была создана Народная консерватория, выпускникам которой присваивалась квалификация народного учителя музыки и пения.

Г л а в а III. Основные тенденции развития музыкальной культуры и музыкального образования XX века

§1. Зарубежная музыкальная культура и музыкальное образование в XX веке

На рубеже двух столетий пути развития искусства стали особенно сложными: столкновение между различными течениями и направлениями никогда еще не достигали такой остроты и напряженности. Уходящий век оставил замечательное художественное наследие и традиции, продолжавшие развиваться в творчестве таких мастеров, как Верди, Брамс, Дворжак, Григ, а в России - Римский-Корсаков, Глазунов, Танеев. Еще не утратило своего значения позднеромантическое искусство, оказавшее существенное влияние на композиторов разных стран, но вместе с тем уже сложились и заявляли о себе новые художественные направления: во Франции - импрессионизм (К. Дебюсси, М. Равель), в Германии - экспрессионизм; в Италии - веризм (оперы П. Масканьи, Р. Леонковалло, Дж. Пуччини); в России - своеобразный музыкальный символизм (А.Н. Скрябин), модернизация народной сказочности и «варварской» старины (ранние И.Ф. Стравинский и С.С. Прокофьев). Модернистские тенденции не могли полностью подчинить себе крупнейших мастеров. Вокруг современной музыки кипели яростные споры, но с каждым годом она все больше утверждала свое влияние среди композиторской молодежи.

В двадцатые годы XX века в музыкальном искусстве укрепляются и новые тенденции: развернулась деятельность композиторов, по-новому развивавших традиции народного творчества. К их числу относятся Барток и Кодай в Венгрии, Яначек - в Чехословакии, Шимановский - в Польше, Владигеров - в Болгарии и другие. В условиях реальной угрозы фашизма в 20-30-е годы в музыке особое место заняли образы зла и темных сил, грозящих существованию человечества. Эти образы отражали трагизм действительности, в которой жили и творили композиторы зарубежных стран. Но вместе с тем в музыке отчетливо выступала и тема веры в будущее. Повсеместную и огромную популярность приобрели боевые антифашистские песни.

Последние десятилетия XIX века стали завершающими для большого периода развития немецкой музыки. В 1883 году умер Р. Вагнер, в 1897 - И. Брамс - два крупнейших представителя позднего романтизма, оказавших огромное влияние на молодое поколение. К Вагнеру были близки и представители новой немецкой музыкальной школы, сложившейся в Веймаре вокруг великого венгерского композитора Ф. Листа. Немецкая музыка оказала огромное влияние на творчество австрийских композиторов Г. Малера, А. Брукнера, Г. Вольфа.

Наиболее видным композитором Германии на рубеже двух веков стал **Рихард Штраус** (1864-1949), музыкант огромной одаренности, проявившейся в области композиции и исполнительства. Р. Штраус был одним из лучших дирижеров своего времени. Сын валторниста Мюнхенского оперного театра, он вырос в артистической среде и очень быстро овладел композиторским мастерством. Большое влияние на формирование творчества Р. Штрауса оказали Мендельсон, Брамс, Вагнер и Лист. Вагнер привлекал его силой оркестровой фантазии, а Лист - симфонической программностью.

Огромную популярность Р. Штраусу принесли его симфонические поэмы «Дон Жуан» и «Тиль Уленшпигель». В 1896 году Штраус закончил симфоническую поэму «Так говорил Заратустра», а год спустя - музыкальную поэму «Дон Кихот». Горячий поклонник Штрауса Р. Роллан писал о «Дон Кихоте»: это «... последний предел, до которого может дойти программная музыка. Ни в одном из других своих произведений Штраус не дает столько доказательств ума, остроумия и необычайной ловкости, и ни в одном из них ... не затрачено столько сил впустую ради забавы, ради музыкальной шутки, длящейся сорок

пять минут и требующей от автора, исполнителей и публики тяжелой работы»³⁵. Для поэмы характерна не только виртуозная звукоизобретательность, но и глубокая поэтичность. Не менее популярными стали симфонические поэмы «Жизнь героя», «Домашняя симфония», «Альпийская симфония». Это - лучшие произведения Штрауса, изобилующие ярчайшими звуковыми контрастами.

В первое десятилетие XX века композитором созданы оперы «Соломья» и «Электра», вызвавшие живой интерес зрителей и ставшие предметом острых дискуссий. В этих операх Штраус следовал вагнеровским принципам. Музыка опер сравнивалась с «психологической полифонией», вызвала у слушателей предельно напряженные, болезненные эмоции. Крупнейший биограф и исследователь творчества Р.Штрауса - Э.Краузе - писал: «По сути дела, в обеих пьесах композитор с большим мастерством и утонченностью использовал художественные средства декадентского искусства для того, чтобы сделать достоянием оперной сцены отрицательные явления общественного распада»³⁶.

Крайняя преувеличенность выражения чувств в музыке опер, сочетавшаяся с усложненным музыкальным языком, насыщенностью напряженного звучания, отражала тенденции **экспрессионизма**, который выражал острейший разлад художника с окружающей социальной действительностью. В экспрессионизме проявлялся субъективный протест против царивших в предвоенной Германии и Австрии шовинизма, милитаристской пропаганды, бюрократизма, мещанского самодовольства. Типичный герой экспрессионизма - «маленький» человек, подавленный жесткими социальными условиями существования, страдающий и гибнущий во враждебном ему мире. Для экспрессионистской музыки характерна замкнутость образов в кругу мрачных, болезненных переживаний, которыми он отгораживает себя от внешнего мира. Влияние на экспрессионизм концепций А.Шопенгауэра, Э.Маха, Э.Гуссерля, З.Фрейда привело к тому, что в музыке этого направления особые интонации делались на подсознательность, бредовые навязчивые образы, болезненно-эротические переживания,

³⁵ Роллан Р. Музыканты наших дней. Собр. сочинений. Т. XVI - Л., 1935. - С. 356.

³⁶ Краузе Э. Рихард Штраус. - М., 1961. - С. 324-325.

эмоции страха, смутной тревоги, отчаяния.

Проложивший путь к экспрессионистскому музыкальному театру Р.Штраус уже к 1910 году свернул с него, явно отдавая свои симпатии традиционной опере. Одной из них стала комическая опера «Кавалер роз», полная ясных и певучих мелодий, но особенно – традиционных ритмов венского вальса, которые так блестяще представил в свое время **И.Штраус**, выдающийся австрийский композитор, скрипач и дирижер, «король вальса», виртуозный мастер танцевально-бытовой музыки; автор 16 оперетт («Летучая мышь», «Цыганский барон», «Ночь в Венеции» и др.). В 20-30-е годы Р.Штраус на основе венской танцевальной музыки сочинил ряд балетов-дивертисментов, лирических музыкальных комедий, опер, лучшей из которых стала опера «Ариадна на Наксосе».

Р.Штраус был не только выдающимся композитором, но и обладал огромной творческой продуктивностью: 16 опер, 3 балета, три симфонии, 11 симфонических поэм, большое количество концертно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений. Он не писал только церковную музыку. Р.Штраус считался блестящим исполнителем, дирижером, он руководил берлинским, мюнхенским и венским оперными театрами, симфоническими оркестрами, пропагандируя музыку Моцарта, Вебера, Вагнера и других великих композиторов. В первые два десятилетия XX века Р.Штраус стал официально признанным главой музыкальной Германии. Эта репутация сохранилась за ним и в 30-е годы.

Пришедшие к власти нацисты стремились привлечь на свою сторону престарелого мастера: в 1933 году он был назначен председателем Государственной музыкальной палаты. Однако уже через два года его отстранили от этого поста за сотрудничество с «неарийцем» (либретто оперы «Молчаливая женщина» было написано писателем-эмигрантом С.Цвейгом). В 1943 году Штраусу запретили выезд за границу. Только после окончания войны он переехал в Швейцарию, а вернулся на родину незадолго до смерти, где и умер в 1949 году на своей вилле в Гармише (Баварские Альпы), оставаясь до последних дней живым памятником сложной и бурной эпохи европейской музыки.

Видной фигурой немецкой музыки начала XX века был **М.Регер** (1873-1916) – композитор, органист, пианист, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель. Сын учителя, Регер в 90-е годы жил

в Висбадене, где занимался у Р.Римана, воспитавшего его в духе любви к Баху, Бетховену, Шуману, Брамсу. Как композитор Регер завоевал признание лишь в последнее десятилетие своей жизни. С 1907 года он стал профессором университета и консерватории в Лейпциге, а с 1911 по 1914 годы возглавлял знаменитый Мейнингенский симфонический оркестр, концертируя в качестве дирижера и органиста. С большим успехом Регер выступал в России.

Творческое наследие Регера огромно. Оно охватывает практически все жанры, но наиболее значительны его крупные произведения для органа, фортепиано и оркестровые вариации. В органных композициях ему почти не было равных. Регер принадлежал к числу немногих немецких композиторов, оставшихся в стороне от увлечения идеями вагнеровской музыкальной драмы.

После первой мировой войны в Германии расцвело композиторское дарование **П.Хиндемита** (1895-1963), который прошел отличную исполнительскую школу, работая в различных ансамблях, концертмейстером оперного театра. Он много выступал на эстраде как дирижер и альтист, участвовал в известном квартете Амар-Хиндемит (1922-1929), с которым в конце 20-х годов побывал в Москве и Ленинграде. Главным жанром композиторского творчества Хиндемита была камерная музыка (сонаты для скрипки и фортепиано, струнные трио, квартеты). Хотя в начале творчества композитор испытал сильное влияние Брамса, уже в начале века он увлекся экспрессионизмом, проявившимся в его ранних операх: «Убийца, надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Святая Сусанна». Эти оперы были написаны на странные сюжеты с отголоском эротизма. Однако вскоре увлечение экспрессионизмом прошло. Хиндемит стал одним из виднейших сторонников неоклассицизма, представители которого стремились к возрождению музыкальных традиций раннеклассического и классического периодов. Один из представителей этого направления - И.Ф.Стравинский - выдвинул лозунг «Назад к Баху». Смысл этого призыва сводился к соединению баховской логики с новейшими средствами музыкального языка.

П.Хиндемит, также как и Регер, возродил старинные формы органной музыки (фантазии, фуги, токкаты, пассакальи, хоральные прелюдии), сонаты. Особенно ярко принципы неоклассицизма были отражены в струнных квартетах Хиндемита, в пьесах, объединенных об-

щим названием «Камерная музыка» (1922-1928), ряде его опер («Художник Матис») и симфониях. Наиболее известные произведения Хиндемита – симфония «Гармония мира» (1951), которая отличается виртуозностью оркестрового письма, а также виолончельный концерт, основанный на национальных традициях немецкой народной музыки.

Хиндемит – один из немногих крупных мастеров современной зарубежной музыки, проявивших заботу о музыкальном обучении молодежи. Ему принадлежит серия легких произведений «Для юношества и дома»: песни, музыка для фортепиано, скрипки, флейты, гобоя, струнного оркестра. Многие из этих сочинений (в том числе детская кантата «Мы строим дом») используются в современной музыкальной педагогике. Место композитора в немецкой музыке XX века весьма значительно: он отразил в своем творчестве многие тенденции ее развития, отстаивал историческую преемственность в искусстве, решительно выступал против всех, кто изобретал некие немзыкальные правила для распределения звуков. В своем творчестве Хиндемит стремился воплотить высокое этическое начало, без которого не мыслил существования настоящего искусства, которое должно служить всем людям, нуждающимся в тепле и поддержке. В 30-е годы композитор эмигрировал из фашистской Германии в США и немало способствовал росту музыкальной культуры этой страны.

В период между двумя мировыми войнами начали свой творческий путь М.Гурлитт, оперный композитор, покинувший страну и живший с 1939 года в Японии. С 1917 года начали появляться симфонические произведения Ф.Ярнака. В 20-30-е годы выступили с первыми инструментальными произведениями В.Эгк и К.Орф. Карла Орфа считают одним из наиболее самобытных немецких композиторов XX века. Он получил образование в мюнхенской Музыкальной академии, где впоследствии стал профессором композиции. Орф известен также как автор интересного учебного пособия по музыке для школ и нескольких произведений для детского хора и ударных инструментов. Среди крупных сочинений Орфа особенно выделяются три сценические кантаты – «Кармина Бурана», «Катулли Кармина», «Триумф Афродиты» и музыкально-драматические произведения – «Луна», «Умница», «Бернацерин». Сценическая кантата «Кармина Бурана» (1936) основана на текстах из одноименного сборника песен XIII века, найденного в одном из баварских монастырей. Сложенные кресть-

янами, ремесленниками, студентами, монахами, они воспевают радости жизни или проникнуты едкой иронией, получившей воплощение в прекрасной музыке Орфа.

В 30-е годы началось оперное творчество О.Герстера, Р.Вагнера-Речени, создателя «народных» опер, основанных на фольклоре, Й.Хаса, а также композиторов-инструменталистов Г.Цилькера, В.Браунфельса, Э. фон Борна, Б.Блахера, В.Фортнера, К.А.Хартмана. В 20-е годы в Германии зародилось движение театральных и музыкальных агитпропгрупп, ставивших задачи политического, культурного просвещения и агитации. Его участниками были Х.Эйслер, В.Фогель, Э.Г.Майер, Л.Шнис, дирижеры К.Ранкль, Г.Шерхен, певец Э.Буш, поэты И.Р.Бехер, Б.Брехт, Э.Вайнерт. Особой популярностью пользовались песни Эйслера.

Ганс Эйслер (1898-1962) родился в Лейпциге, а музыкальное образование получил в Вене, где его учителем был знаменитый композитор А.Шенберг. В Австрии Эйслер сочинил несколько фортепианных сонат и инструментальных произведений. Вернувшись в Германию, он отдал все свои творческие силы сочинению многочисленных хоров без сопровождения и массовых песен, посвященных простым людям, жертвам террора, мужеству борцов за свободу и имевших острую антимилиитаристскую и антифашистскую направленность. Мелодии песен Эйслера нередко вырастали из скандированных лозунгов, из ораторских интонаций. В зарубежном музыкальном искусстве межвоенного периода не было, пожалуй, другого композитора, чья музыка имела бы более сильное социальное звучание. Особенно популярными стали боевые песни Эйслера, которые распространились в Европе. Великолепным исполнителем этих песен был сын кильского рабочего Э.Буш. К числу наиболее известных песенных произведений Эйслера относятся «Песня единого фронта», обработка сложного узниками одного из фашистских концлагерей «Песни болотных солдат», и «Марш пятого полка», посвященный борьбе испанских республиканцев.

Годы фашистской диктатуры (1933-1945) нанесли большой урон музыкальной культуре Германии: из страны были изгнаны многие талантливые музыканты-исполнители; в условиях грубой демагогии искажались национальные музыкальные традиции. Была запрещена музыка Хиндемита, Эйслера, Хартмана. Пропагандировались преим-

шественно милитаристские примитивные песни и марши. После 1949 года продолжил свое творчество Г.Эйслер. Им были сочинены кантаты на стихи Брехта и музыка к его пьесам антифашистского плана, «Немецкая симфония», камерные, вокальные и инструментальные произведения.

Популярным стало творчество П.Дессау - автора музыки для рабочих хоров и музыки к пьесам Брехта «Матушка Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сезуана». Широкое признание получили оперы Дессау, в том числе «Осуждение Лукулла», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Ланцелот», «Альберт Эйнштейн». Продолжили творческую деятельность известные в 20-е годы композиторы, среди которых был Э.Г.Майер, сочинитель «Манфельдской оратории», ряда кантат на политические тексты, массовых песен, скрипичного концерта. Другой немецкий композитор К.Швен, находившийся в 1935 году в немецком концлагере, а затем в «Штрафном батальоне «999», стал автором ряда кантат, хоровых сочинений, инструментальной музыки и песен.

Наибольшую известность в послевоенной Германии получили М.Буттинг, автор 10 симфоний, кантат, камерно-инструментальной и театральной музыки, О.Герстер, Р.Вагнер-Регени, В.Дрегер, К.Р.Грисбах, Ф.Гейслер, В.Лессер, Г.Начинский, З.Маттус, К.А.Хартман, В.Фортнер, Э.Пеннинг, Г.Биалас. В 60-70-е годы в Западной Германии оформилось авангардистское направление в музыке, представители которого используют электронную аппаратуру. Видным представителем этого направления был К.Штокхаузен, известный благодаря многочисленным фестивалям авангардистской музыки, где он демонстрировал «Контрапункты» для 10 инструментов, «Контакты» для электронных звучаний, фортепианные пьесы. В настоящее время интерес к «авангардизму» падает даже среди музыкантов.

В начале XX века в Австрии сложилась «новая венская школа» во главе с А.Шенбергом, А.Всберном, А.Бергом, которая отражала направление музыкального экспрессионизма. «Новые венцы» ввели свободное **атональное письмо**, не подчинявшееся логике ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки и **додекафонию** (букв. двенадцатизвучие), то есть сочиняли музыку, пользуясь лишь двенадцатью соотнесенными между собой тонами. В Австрии принципы «новой венской школы» не нашли широкого распространения. Ее цитаделью стали Германия и США.

А.Шенберг (1874-1951), основоположник «новой венской школы», начал свою творческую деятельность под влиянием Вагнера. В начале века им были сочинены «Пять оркестровых пьес», построенные на атональности. Уже будучи руководителем класса композиторского мастерства в Берлинской академии искусств, он разработал систему додекафонии. В соответствии с ней фундаментом каждой пьесы стала не тональность, а произвольно выбранная последовательность двенадцати звуков, сохраняющаяся неизменно на всем ее протяжении. Такая последовательность, именуемая в додекафонии «рядом», может появляться также в инверсии (каждый ход вверх сменяется ходом вниз на такой же интервал, и наоборот), в ракоходном движении и в инверсии ракоходного движения. Задача композитора сводится к комбинированию сочетаний, основанных на этих последовательностях.

Система додекафонии была применена Шенбергом в его фортепианных пьесах, сочиненных в 1923-1924 годах; этот метод развивался в «Вариациях для оркестра», «Четвертом квартете» и в произведениях, написанных в США, где композитор прожил последние восемнадцать лет своей жизни. Шенберг был уверен в правоте своих художественных принципов, они действительно давали ему возможность найти формы точного выражения переживаний, крайне сложных и часто болезненных. Недаром Эйслер писал: «... в шенбергском стиле выражение нервозности, истерики и паники доведено до крайности. Пожалуй, можно сказать, что основные черты музыки Шенберга – это страх»³⁷.

Одним из вдохновенных композиторов Австрии и Германии, чьи произведения были пронизаны глубоким философским звучанием, стал **Г.Малер** (1860-1911). Его музыкальное дарование проявилось очень рано: в детстве он знал множество народных напевов, а в 10 лет дал первый публичный фортепианный концерт. В пятнадцатилетнем возрасте Малер поступил в Венскую консерваторию, затем прослушал в Венском университете курс истории и философии. В 80-е годы, автор ряда квартетов и симфоний, он начинает работу оперным дирижером в Праге, Лейпциге, Будапеште, Гамбурге, а с 1897 года стал директором Венского придворного оперного театра. К этому време-

³⁷ Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. – М., 1964, – С. 271.

ни он уже был автором песенных циклов, десяти симфоний, хоровой музыки. Эмоциональность творчества Малера сделала его одним из представителей музыкального экспрессионизма: трагедийность сочетается у него с возвышенной лирикой, горькой иронией, острым гротеском, создавая то неповторимое качество, которое отличает его композиторскую индивидуальность.

К концу XIX века во французской музыке в целом сохранились традиции, сформировавшиеся на основе многожанрового творчества Берлиоза, классиков оперного жанра Ш.Гуно, Ж.Бизе, Ш.Масне, мастеров оперетты Ж.Оффенбаха, Ф.Эрве. В последней трети XIX века высокие художественные результаты были достигнуты французскими композиторами в симфоническом и камерно-инструментальном жанрах, что было связано с деятельностью С.Франка и К.Сен-Санса. Симфонии, симфонические поэмы, органные, фортепианные произведения, многочисленные романсы и духовная музыка Франка отчасти подготовили неоклассицизм в музыке XX века. Творческая индивидуальность Сен-Санса, автора симфонии с органом, симфонической поэмы «Пляска смерти», «Интродукции и рондо-капричиозо», концертов для скрипки, фортепиано и виолончели с оркестром, проявилась в широком использовании им фольклорных интонаций и танцевальных ритмов, в демократичности его музыки.

К 90-м годам XIX века оформился французский музыкальный **импрессионизм**, нашедший классическое выражение в творчестве **К.Дебюсси**. Главное в музыке композиторов-импрессионистов – фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира, тяготение к поэтически одухотворенному пейзажу. Дебюсси считал, что близость к природе, тонкие, трудно объяснимые ощущения, возникающие при восприятии красоты моря, неба, леса, способны возбудить фантазию композитора, вызвать к жизни новые звуковые приемы, свободные от академических условностей. Музыкальные импрессионисты тяготели к рафинированной фантастике, порожденной античной мифологией или средневековыми легендами, экзотическому мифу народов Востока.

Импрессионизм нашел наиболее полное выражение в музыке **К.Дебюсси**, **М.Равеля**. Дебюсси, обобщив достижения предшественников, расширил выразительные возможности музыки. Он создал произведения высокой художественной ценности, отличающиеся без-

границной переменчивостью звуковых образов, гибкими, хрупкими мелодиями, зыбким ритмическим рисунком. **К.Дебюсси** (1862-1918) родился в пригороде Парижа. Уже в 1873 году он поступил в Парижскую консерваторию в классы фортепиано и композиции, а в 1881 г. совершил поездку в Россию, куда был приглашен в качестве домашнего пианиста в семью Н.Ф. фон Мекк. Яркое впечатление на юношу произвела русская музыка, особенно творчество Мусоргского, Римского-Корсакова. Позднее Дебюсси и Равель познакомились с русской музыкой во время Всемирной выставки в Париже 1889 года, на которой дирижировали концертами Римский-Корсаков и Глазунов. С 1908 года в Париже по инициативе С.П. Дягилева проходили «Русские сезоны», в оперных и балетных спектаклях которых участвовали крупнейшие русские артисты – Ф.И.Шаляпин, А.П.Павлова, В.Ф.Нижинский. «Русские сезоны» вызвали к жизни ряд произведений французских композиторов.

В начале XX века Дебюсси сочинил ряд фортепианных произведений, самым крупным из которых стал «Остров радости». Музыка его самого крупного сочинения для фортепиано полна радостного возбуждения, в ней ощущаются брызги морских волн, слышатся ритмы танцев и шествий. В типично импрессионистской манере был написан цикл пьес «Образы», а в 1908 году Дебюсси сочинил альбом «Детский уголок» – сборник нетрудных, разнообразных по содержанию пьес. Вершиной фортепианного творчества композитора стали его «Двадцать четыре прелюдии» в двух тетрадах, которые быстро вошли в репертуар крупнейших пианистов и до сих пор не сходят с концертной эстрады.

Другой виднейший представитель музыкального импрессионизма – **М.Равель** (1875-1937) в своем творчестве был прочно связан с французской национальной традицией. Равель начал учебу в Парижской консерватории в 14-летнем возрасте. Учился он блестяще, однако его произведения не сразу получили признание. Четыре раза Равель участвовал в конкурсе на Римскую премию, но академические музыкальные круги не хотели признавать его замечательное композиторское дарование. Первое крупное сочинение Равеля – увертюра «Шехерезада» - было написано в 1898 году; год спустя появилась фортепианная «Павана», ставшая одним из любимых произведений широкой публики. До 1914 года композитор написал струнный квартет,

многочисленные сочинения для фортепиано, в том числе циклы «Отражения» и «Ночные видения», балет «Дафнис и Хлоя», оперу «Испанский час», «Испанскую рапсодию» для оркестра.

После службы в рядах французской армии в годы первой мировой войны Равель до 30-х годов создал оперу «Дитя и волшебство», рапсодию «Цыганка» для скрипки с оркестром, хореографическую поэму «Вальс», «Болеро» для оркестра, два фортепианных концерта. Он дирижировал своими произведениями во многих странах Европы и США. Несмотря на растущую славу, композитор до конца дней сохранил удивительную скромность, любил тишину загородного дома и общество близких друзей. В 30-е годы начались первые симптомы тяжелой мозговой болезни. Лишь однажды, в 1932 году, Равель смог вернуться к работе, сочинив три песни для фильма «Дон Кихот» с Шаляпиным в главной роли. В 1937 году Равель скончался в Париже.

Одним из популярнейших произведений современного симфонического репертуара стало «Болеро» (1928), в основу которого положена удивительно красивая, выразительная мелодия; многократно повторяясь, она проходит через всю партитуру. Ритмическое богатство «Болеро» не раз привлекало внимание хореографов, создавших на его основе несколько танцевальных композиций.

Дебюсси и Равель и сегодня остаются крупнейшими представителями французской музыки XX столетия. Однако в 20-е годы во французской музыке зазвучали новые голоса: это были молодые композиторы, заявившие об отказе от принципов импрессионизма. Особую известность приобрел кружок, группировавшийся вокруг Э.Сати. Э.Сати (1866-1925) – своеобразная фигура французской музыки. Он приобрел известность отрицанием всех музыкальных авторитетов, эксцентричными высказываниями, призывом ниспровергнуть все традиции музыкальной культуры. В свое время Сати дружил с Дебюсси, но затем восстал против импрессионистской утонченности, противопоставляя ей нарочитый примитивизм и подчеркнутое пренебрежение к красоте звучания. В партитуру балета «Парад» (1917) он ввел завывания автомобильных гудков и стрекот пишущих машинок. Скандал, разыгравшийся на премьере, был воспринят композитором и его друзьями как нечто само собой разумеющееся. К Сати примыкал Жан Кокто, писавший: «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи, нам нужна музыка земная, музыка пов-

седневности! ... Нужна чистая и простая линия, ясный рисунок» ³⁸. Под эгидой Сати и Кокто возникло творческое содружество композиторов, известное под названием «Шестерка». В нее вошли Д.Мийо, А.Онеггер, Ф.Пуленк, Ж.Орик, Л.Дюрей, Ж.Тайфер, которые до середины 20-х годов увлекались «урбанистической» музыкой. Огромное влияние на «Шестерку» оказало творчество русского композитора И.Стравинского ³⁹.

За И.Ф.Стравинским закрепились репутация «человека с тысячей лиц» музыкального Протея. Этой репутацией пользуется не только Стравинский - композитор, не раз смущавший музыкальный мир внезапными сменами творческих манер, но и Стравинский - человек, тщательно оберегавший свое внутреннее «Я» и часто прибегавший к некоей защитной маске, которую он охотно демонстрировал. **И.Ф.Стравинский** (1882-1971) родился в семье певца Мариинского театра. В доме отца бывали известные музыканты, литераторы, актеры, художники. Увлечение музыкой началось уже в 9-летнем возрасте, а с 18 лет он самостоятельно изучал музыкально-теоретические предметы. Решающее влияние на формирование музыкального таланта Стравинского оказала встреча в 1902 году с Н.А.Римским-Корсаковым, у которого до 1905 года он брал частные уроки. Позднее Стравинский назвал композитора своим духовным отцом. К 1908 году он сочинил несколько песен и оркестровых произведений, в том числе сюиту для голоса и оркестра «Фавн и пастушка», несколько симфоний, «Фантастическое скерцо», на премьере которого присутствовал С.П.Дягилев, заказавший композитору балет «Жар-птица».

В 1910 году Стравинский покинул Петербург и лишь изредка приезжал туда из имения своей жены в Волынской губернии. До 1914 года он неоднократно участвовал в «Русских сезонах» в Париже, где состоялись премьеры его балетов «Жар-птица» (1910), «Петрушка»

³⁸ Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX в. – М., 1970. – С. 127-128.

³⁹ Друскин М.С. Игорь Стравинский. Творчество, личность, взгляды. – М. Л.: 1974; Игорь Стравинский. Диалоги – Л., 1971; И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973; Стравинская К.Ю. О И.Ф.Стравинском и его близких. – М., 1978.

(1911) и «Веспа священная», принесшие ему мировую славу. Однако ни один из этих балетов не был поставлен на сцене императорских театров. В 1914 году Стравинский покинул Россию. Во время первой мировой войны он жил в Швейцарии, а до начала второй мировой войны – в Париже.

В 20-е годы начался неоклассический этап его творчества, продолвшийся около тридцати лет, в течение которого были созданы сонаты, концерт для фортепиано и духовных, опера-оратория «Царь Эдип» (по Софоклу), сценическое произведение – балет «Пульчинелла», балет «Поцелуй Феи», опера-буфф «Мавра», посвященная А.С.Пушкину и М.И.Глинке, «Симфония псалмов», балет «Аполлон Мусагет» и др. Стравинский быстро осваивал различные музыкальные стили прошлого – от барокко (прежде всего И.С.Баха) до венской классической школы (Л.Бетховена) и раннего романтизма. В то же время в творчестве композитора сохранялись и русские национальные элементы.

Неоклассицизм Стравинского носил универсальный характер: он с равной уверенностью творил по подобию Перголези, Баха, Вивальди, Корелли, Люлли, Рамо, Глюка, Моцарта, Вебера, Чайковского. Фактически Стравинский возглавлял движение неоклассицизма в послевоенной Европе и был его лидером. В 50-е годы композитор создал свои последние значительные произведения: «Священное песнопение», «Движения» для фортепиано и оркестра, «Заупокойные песнопения», канон на тему песни «Не сосна у ворот раскачалась», использованный в финале «Жар-птицы». В этот период Стравинский не только искал свой стиль, но и обратился к вечной библейской тематике. С 1946 года он не имел вестей непосредственно из СССР. Именем Стравинского пользовались недобросовестные журналисты, приписывая ему в интервью самые фантастические высказывания в адрес СССР и советской музыки. Композитор не находил сил и времени для их опровержения. Только в 1962 году 80-летний композитор сумел увидеть Москву и Ленинград, дал несколько концертов. Последние годы жизни Игорь Федорович прожил в США, похоронили его в апреле 1971 года в русской части кладбища Сан-Микеле в Венеции. Долгие годы великий музыкант и дирижер был «властителем дум» музыкантов XX века: не только его творчество, но и высоко интеллектуальная личность художника привлекали к нему внимание современников, а лучшие про-

изведения мастера стали достоянием мировой художественной культуры.

К числу крупнейших мастеров музыкальной культуры XX века, испытавшим на себе влияние творчества Стравинского, принадлежит **О.Мессиа́н**, известный не только как композитор, но и как органист, теоретик и педагог. Музыкант высокой культуры и большой эрудиции, он с первых шагов своей деятельности стремился расширить круг выразительных средств. В поисках нового он обращался к музыкальным культурам Востока, изучил системы ладов арабской и индийской музыки, увлекался записью пения птиц, что впоследствии нашло отражение в фортепианном цикле «Каталог птиц». Мессиа́н создал концепцию «**полимодалности**» (одновременное сочетание нескольких ладов, имеющих свою строго логическую систему ритмики). Концепция была подробно отражена в труде «Техника моего музыкального языка». Большая часть произведений Мессиа́на была посвящена религиозной тематике и пронизана теолого-мистическими идеями (сюита «Рождество господне» для органа, фортепианный цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», оратория «Преображение господа нашего»). К числу известных произведений композитора принадлежит симфония «Турангалила», отразившая в причудливой форме его увлечение индийской музыкой.

С 50-60-х годов началось творчество музыкальных авангардистов, в частности **Буле́за**. Его произведения «Молоток без мастера», «Структуры» игнорировали требования слухового восприятия, представляли собой по существу проигрывание отдельных звуков и ритмов. В 1954 Булез организовал концерты новой музыки, которые продолжались до 1974 года. Сам Булез занялся проблемами теории новой музыки, которой занимался созданный им Институт исследований и координации музыкально-акустических проблем.

Многие французские композиторы второй половины XX века сумели преодолеть авангардистские влияния. Среди них – **Ш.Косма́** (1905-1969), венгр по национальности. В 1927 году он окончил Академию музыки им. Ф.Листа в Будапеште по классам композиции и дирижирования. Ж.Косма продолжил образование в Берлине, где сблизился с Брехтом и Эйслером. С 1933 года он жил во Франции, сотрудничая с известными кинорежиссерами Ж.Ренуаром и М.Карне, а во время войны участвовал в Сопротивлении. В 1952 году на Международном кинофестивале в Канне композитор был удостоен премии за лучшую музыку к фильму «Жюльетта». Косма широко известен как

композитор-песенник, особенно как автор музыки на стихи Ж.Превера («Опавшие листья», «Барбара» и др.). Он сочинил хоровую музыку, инструментальные произведения, отличавшиеся высокой мелодичностью, эмоциональностью, простотой.

В первые десятилетия XX века Италия продолжала сохранять значение крупного мирового центра оперного искусства: всемирной славой пользовались певцы Э.Карузо, Т.Руффо, Т.Даль Монте, А.Галли-Курчи, М.Дель Монако, Р. Тебальди. Продолжалась творческая деятельность **Дж. Пуччини** (1858-1924), выдающегося итальянского композитора. Отец Джакомо был органистом, дирижером, педагогом, автором ряда духовных сочинений, двух опер, фактическим основателем музыкальной школы Св. Лукки. С 5 лет мальчик учился игре на органе под руководством отца, позже пел в церковном хоре и посещал духовную семинарию Сан-Микеле, а с 10 лет работал органистом в церквях⁴⁰. Профессиональное музыкальное образование он получил в 70-80-е годы у К.Анджелони и в Миланской консерватории. Под руководством А.Понкьелли, преподавателя композиции в консерватории, Пуччини написал лучшие сочинения студенческих лет, в том числе Симфоническое каприччио, которое было исполнено в 1883 году под управлением одного из лучших дирижеров «Ла Скала». Этот удачный дебют сделал известным имя Пуччини в Милане. Однако материальные условия жизни в Милане были очень трудными. Жестокая нужда подстерегала молодого композитора на пороге самостоятельной жизни. Свою маленькую комнату он делил то с двоюродным братом, то с товарищем по консерватории Пьетро Масканьи – будущим соперником на оперной сцене. Позднее Пуччини охотно вспоминал проказы юных лет: «стычки с квартирным хозяином ..., проделки с кредиторами, от которых он вынужден был прятаться по очереди с Масканьи в платяном шкафу; посещения спасительного ломбарда, где надолго, если не навсегда, исчезало единственное пальто ..., а главное, шумные встречи с друзьями и юными подругами (тан-

⁴⁰ Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. – М.: 1963; Келдыш Т. Джакомо Пуччини. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: 1968; Данилевич Л.В. Джакомо Пуччини. – М.: 1969; Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. – М.: 1971; Левашова О. Пуччини и его современники. – М.: 1980.

цовщицами или хористками из «Ла Скала», вечерние прогулки по Галерее Витторио-Эммануэле – излюбленному месту свиданий студенческой молодежи, импровизированные артистические вечера в гостеприимной остерии «Анда», где великодушный хозяин в кредит угощал молодых друзей, – словом, все то, что исстари скрашивало быт студенческой богемы. Именно в эти годы молодой Пуччини мог накопить те жизненные впечатления, которые позже нашли свое поэтическое воплощение в лирических и озорных сценах «Богемы» – быть может, самой искренней, душевной и тонкой из опер Пуччини»⁴¹.

В 90-е годы – начале XX века Пуччини были сочинены его блестящие оперы «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй», а в первые десятилетия XX века – одноактные оперы «Плащ», «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки», «Турандот». Пуччини был последним представителем итальянской оперной классики; принципы его музыкальной драматургии оказали заметное воздействие на творчество ряда композиторов XX века как в опере, так и в жанре оперетты. Творчество Пуччини популяризовал известный дирижер **А. Тосканини** (1867-1957), работавший в оперных театрах Турина и Милана. В 1908-1915 годы он был дирижером театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, где руководил премьерой оперы «Девушка с Запада». Это произведение, несомненно, было рассчитано на вкусы американской публики, для которой и сочинялось. В музыке оперы, наряду с характерными для Пуччини мелодическими оборотами, слышались отголоски негритянских синкопированных ритмов и мелодика индейских песен. «Девушка с Запада» имела большой успех, она сохранилась в репертуаре театров, хотя по своим художественным достоинствам уступала предшествующим операм композитора.

Среди других итальянских композиторов XX века, получивших европейское признание, преобладали инструменталисты, среди них **О. Респиги** (1879-1936), получивший музыкальное образование в Болонье, а затем совершенствовавшийся у Римского-Корсакова. Респиги был во многом близок Дебюсси, он по праву считается крупнейшим представителем импрессионизма на итальянской почве. Образы

⁴¹ Левашова О. Пуччини и его современники. – М., 1980. – С. 63.

природы, архитектуры итальянских городов ярко отражены в известном симфоническом триптихе «Фонтаны Рима», «Пинии Рима», «Римские праздники». Композитор искусно влиел в партитуры римского триптиха интонации итальянских песен, звуки фанфар, птичий голос, в том числе граммофонную запись соловьиного пения. Список произведений Респиги обширен. Оперы, балеты, симфонические и камерные сочинения отличаются исключительной выразительностью и мелодичностью.

Среди итальянских композиторов, выдвинувшихся после второй мировой войны, приобрели известность С.Буссоти, Ф.Донатони, Н.Кастильони, Ф.Малиньеро, И.Пиццети. **Ф.Малиньеро** также испытал на себе воздействие французского импрессионизма и Римского-Корсакова, что проявилось, главным образом, в оркестровом колорите его оперных, камерных и симфонических сочинений. Помимо композиторской деятельности, Малиньеро редактировал издания произведений старых мастеров: А.Вивальди, Б.Марчелло, К.Монтеверди, Дж. Тартани.

Мировую известность получило творчество **А.Казеллы** (1883-1947), который был также пианистом и дирижером. Казелла получил музыкальное образование в Париже, увлекался музыкой Р.Штрауса, в 1915 году он переселился в Рим, став профессором фортепиано в Музыкальной академии «Санта Чечилия». Творчество Казеллы формировалось на традициях старой итальянской музыки XVII-XVIII веков (Вивальди, Скарлатти). Музыканта привлекал и сочинительский опыт Россини и Паганини. Наиболее исполняемыми стали концерт для струнного оркестра, сюиты «Скарлаттиана для фортепиано и 32 струнных инструментов» и «Паганиниана», представлявшие собой свободные обработки произведений мастеров итальянской музыки. Казелла был одним из ведущих деятелей «Интернационального общества современной музыки». Его музыка постоянно исполнялась на фестивалях, устраиваемых этим обществом в разных странах.

Особое место в итальянской музыке XX века принадлежит **Л.Ноно**, наиболее известному представителю итальянского авангардизма, участвовавшему в движении Сопротивления. Ноно постоянно обращался к политической тематике. Так, «Прерванная песня» для 3-х солистов, хора и оркестра была написана на слова писем к родным и близким узников тюремных застенков. Музыка полна диссонансов,

неожиданных интонационных изгибов, шумовых эффектов, возникающих из хаотического нагромождения голосов.

Наиболее известным английским композитором XX века считается **Б. Бриттен**, который получил образование в лондонском Королевском музыкальном колледже. В 1932 году он дебютировал Симфонией для камерного оркестра, далее выделились «Простые вариации» для струнного оркестра и «Семь сонетов Микельанджело», которые прозвучали в исполнении талантливого певца Питера Пирса, ставшего пропагандистом вокального творчества Бриттена. В 40-е годы английским мастером были сочинены оперы «Питер Граймс», поставленная на многих сценах Европы и Америки, «Поручение Лукреции» и «Альберт Херринг». Но лучшим его музыкально-драматическим произведением стала опера «Сон в летнюю ночь»: в ней органично переплетаются лирика и юмор, реальность и фантастика, без которых невозможно музыкальное воплощение гениальной комедии Шекспира.

В 1961 году Бриттен закончил «Военный реквием» для смешанного и детского хоров, оркестра, органа и трех солистов. Латинские слова заупокойной мессы чередуются в этом произведении со стихами У. Оузона, молодого английского поэта, погибшего в 1918 году на фронте за несколько дней до заключения мира. Поэт осуждает войну, оплакивает загубленные молодые жизни. Для композитора тема реквиема была связана с воспоминаниями о пережитом, с памятью о брате и близких друзьях, павших на войне. «Военный реквием» впервые исполнялся в восстановленном соборе Ковентри - города, жестоко пострадавшего от налетов фашистской авиации. Музыка «Военного реквиема» поражает размахом и силой драматической выразительности, не сравнимыми ни с какими другими произведениями композитора.

Бриттен много работал в области инструментального и вокального жанров. Им написаны струнные квартеты, пьесы для одного и двух фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, посвященная М. Ростроповичу, песни, среди которых лучшими считаются те, что вошли в цикл «Очарование колыбельных» на слова английских поэтов, а также цикл романсов «Эхо поэта» на слова А.С. Пушкина.

Значительное воздействие на развитие музыкальной культуры послевоенной Англии оказал популярный в 60-е годы эстрадный вокально-инструментальный квартет молодых певцов **Б и т л з** (букв.

жуки-ударники) ⁴², исполнявших характерные мелодии, сочетавшие элементы негритянского джаза и блюза. Квартет был организован в 1960 году в Ливерпуле; он выступал в составе П.Мак-Картни, Дж. Леннона, Дж. Харрисона (электргитары), Ринго Старра (ударные). С середины 60-х годов ансамбль перешел от подражания характерным мелодиям в жанре биг-бита к более сложной композиционно-исполнительской манере: состав инструментального сопровождения нередко увеличивался до размеров камерного, а иногда и симфонического оркестра; современная ритмика и тембры, обогащенные электронно-акустическими эффектами, сочетались с мотивами старинного кельтского фольклора, английского балладного стиля XVII-XVIII веков и некоторыми элементами индийской классической музыки. Наиболее значительными произведениями ансамбля стали «Вчера», «Желтая субмарина», «Мишель», «Человек из ниоткуда», «Земляничные поляны навсегда», «Она покинула свой дом», «День в жизни» и др. В конце 60-х годов квартет прекратил свое существование.

Основы профессиональной музыкальной культуры США были заложены только в XIX веке: в середине столетия появились первые оперы, написанные композиторами, родившимися в Америке - Вильямом Г. Фри и Дж. Ф. Брастоноли. С 1825 года в Нью-Йорке ставились оперные спектакли европейских мастеров. Национальная музыкальная школа США формировалась параллельно с концертной и исполнительской деятельностью участников зарубежных гастролей в стране. В 1842 году открылась Нью-Йоркская филармония, а в 80-е годы созданы Бостонский и Чикагский симфонические оркестры. В начале 90-х годов в Нью-Йорке был построен знаменитый концертный зал «Карнеги-холл», на открытии которого дирижировал Чайковский. Этот зал, наряду с театром «Метрополитен-опера» и Нью-Йоркской консерваторией, возглавлявшейся с 1892 по 1895 годы А.Дворжаком, стал центром музыкальной жизни США. К концу XIX века были организованы симфонические оркестры в Сан-Франциско, Лос-Анжелесе, Филадельфии; стали открываться музыкальные учебные заведения. Все это создавало почву для развития компози-

⁴² Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». – Л., 1990; Хантер Дэвис. Битлз. Авторизованная биография. Пер. с англ. – М., 1990.

торской школы.

Виднейшими ее представителями в конце XIX - начале XX века стали С.Фостер, А.Готшалк, Э.Мак-Доуэлл, Дж. Чадвик. С.Фостер (1826-1864) был создателем многочисленных песен, сохранивших и сегодня громадную популярность. Творчество одаренного самоучки было тесно связано с бытовой музыкой его времени – народными балладами, негритянскими песнями, традициями негритянских менестрелей, которые выступали в бродячих труппах с небольшими комическими пьесами, песнями и танцами. Наибольшую известность приобрели песни Фостера «Мой старый дом в Кентукки» и «Домик над рекой», ставшие народными.

Л.М.Готшалк (1829-1869) – пианист, автор нескольких опер и фортепианных пьес, получил музыкальное образование во Франции. Он писал преимущественно в салонно-романтическом стиле, реже чем Фостер обращался к фольклорным интонациям и ритмам. Э.Мак-Доуэлл (1861-1908) также учился за границей – во Франции и Германии. Европа дала возможность будущему композитору глубже узнать об основных классических музыкальных школах; он встречался со многими музыкантами, в том числе с Листом, оказавшим на него большое влияние. Великолепный исполнитель, Мак-Доуэлл прославился как пианист далеко за пределами родины. Наибольшую известность из его произведений получили «Индийская сюита» для симфонического оркестра (1895) и Второй фортепианный концерт, мелодика которых была основана на сказаниях и легендах родной страны. Дж.Чадвик (1854-1931) постоянно обращался к американским темам и сюжетам. Он сочинил первую национальную комическую оперу «Тебеско».

Одним из первых композиторов, получившим музыкальное образование в США, стал Ч.Айвз (1874-1954). Он учился в Йельском университете по классу композиции и органа. Айвзу приходилось заниматься музыкой только в свободное время от основной работы страховым агентом. Он сочинял музыку самозабвенно, часто ночами, хотя его произведения практически не исполнялись. Им были написаны симфонии, сонаты для фортепиано, кантаты, струнные квартеты. Музыка Айвза приобрела известность значительно позже. Это было связано с тем, что на рубеже XIX-XX веков ведущее место в американской национальной культуре стали приобретать жанры фольклорной

негритянской музыки -- блюз и регтайм. **Б л ю з** -- своеобразный вид пения с импровизацией, отличающийся своеобразием ладовой структуры («блюзовые интонации»), фразировки. Мелодия и словесные тексты блюзов чаще всего связаны с глубокими личными переживаниями, отражают ностальгические настроения.

Блюзовая музыка основывалась на традициях **спиричуэла**, песнях афро-американских негров, которые создавались в южных штатах США в период рабства. Тексты спиричуэла в большинстве случаев были связаны с библейскими образами, которые сочетаются с повествованиями о собственной повседневной жизни, преимущественно трагического характера. После Гражданской войны 1861-1865 годов в США появились нотные записи спиричуэла и их обработки в виде произведений для сольного пения с инструментальным сопровождением на банджо. Были выработаны типичные для спиричуэла обороты и приемы изложения: последование двух и более септаккордов, получивших название «парикмахерские гармонии», а также запрещенный в академической гармонии параллелизм. Спиричуэл повлиял на разновидности полупрофессиональной народной музыки, в том числе на светские жанры негритянского фольклора, на песни социального протеста.

В начале XX века блюз оказал влияние практически на все виды музыки США. С блюзовым стилем была связана его инструментальная разновидность **буги-вуги** и **регтайм** -- специфический стиль игры на фортепиано, основные особенности которого составляют синкопирование, полиритмия и характерная акцентация, связанная с постоянными незначительными смещениями по времени правой и левой рук относительно друг друга. «Королем» регтайма считается пианист-композитор С.Джоплин, автор оперы «Тримонита», фортепианных пьес «Рег клуба Мейпл лиф», «Беспечные удачники». Оркестровая разновидность регтайма оказала большое влияние на популярную музыку и особенно джаз.

Джазовая музыка сложилась в южных штатах США на рубеже XIX-XX веков в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур. Характерной чертой этой музыки является регулярная метрическая пульсация («бит» -- букв.: биение), мелодические акценты, порождающие ощущение волнообразного движения («сунг» -- букв.: качание), использование широчайшего спектра тембровых

красок и звукоподражательных элементов; импровизация, допускающая широкое варьирование ритмических мелодий и тембровых рисунков и др. Слово «джаз» (первоначально «джаз-банд») вошло в употребление в начале 20-х годов XX века. Им обозначали небольшие ансамбли в составе трубы, кларнета, тромбона, банджо или гитары, трубы или контрабаса, ударных и фортепиано, которые интерпретировали мелодии спиричуэлов, рэгтаймов, блюзов и популярных песен.

Наиболее известные джазовые коллективы существовали в начале XX века в Чикаго и Нью-Орлеане. Виднейшими представителями Чикагского джаза были трубачи Джо Кинг Оливер и Луи Сатчмо Армстронг, кларнетисты Дж. Доддс и Дж. Нун, пианист и композитор Джелли Ролл Мортон, гитарист Дж. Сент-Сир, ударник Уоррен Бейби Додс. В начале 30-х годов в джазовый жанр внедряется стиль «суинг», олицетворяемый большими оркестрами. Увеличение оркестрового состава заставило отказаться от коллективной импровизации и перейти к исполнению предварительно созданных аранжировок, записанных на ноты или разучиваемых прямо на слух под руководством автора. Аранжировка положила начало композиции в джазовой музыке. Наибольший вклад в развитие стиля «суинг» внесли Ф.Хендерсон, Дюк Эллингтон, Уильям Каунт Бейзи. Каждый из них был не только руководителем оркестра, но аранжировщиком, композитором, инструменталистом. В 30-е годы особенно популярными были джазовые оркестры Б.Гудмана, Т.Дорж, Г.Миллера. Многие мастера «суинга» положили начало камерному и концертному джазу. Ими была сочинена серия пьес, предназначенных как для танцующей публики, так и для узкого круга слушателей-знатоков. Особенно популярными были джазовые композиции Д.Эллингтона.

В 40-е годы XX века группа негритянских музыкантов (Ч.Крисчен, Дж. Блэнтон, Ч.Паркер, Дж. Д. Гиллеспи, Т. Монк, К. Кларк) возглавила новое направление джаза – «би-поп», которое окончательно вывело джаз из области развлекательной музыки. Это направление предлагало поток свободных импровизаций, которые не варьировали известные мотивы, а представляли собой оригинальные композиции. «Боп» открыл дорогу самостоятельному развитию джаза как одной из ветвей современного музыкального искусства.

Элементы джазовой музыки ввел в свои произведения известный американский композитор Дж. Гершвин (1898-1937), который прошел

трудный путь от пианиста в музыкальном магазине до прославленного мастера, завоевавшего широкую популярность в США и за рубежом. Гершвин начал с сочинения джазовых песен, которые по своей мелодичности, ясности языка остаются в числе лучших в этом жанре и сегодня. Под влиянием знакомства и общения с П. Уайтменом, руководителем знаменитого джаз-оркестра, он поставил перед собой более сложную задачу: ввести джазовые ритмы и интонации в сферу симфонической музыки. Эта задача была воплощена в «Рапсодии в блюзовых тонах», которая была впервые исполнена в Нью-Йорке в 1924 году и до сих пор остается в современном концертном репертуаре. Восторженные критики называли «Рапсодию» основополагающим произведением новой американской музыки.

В 1925 году Гершвин написал фортепианный концерт, в котором продолжил линию исканий, намеченную в «Рапсодии»: музыка концерта сочетала лирическую мягкость с остротой джазового ритма и получила всеобщее признание. В 1928 году Гершвин выехал в Париж. Здесь он встречался с Прокофьевым, Равелем, продолжая сочинять. Среди произведений «европейского» цикла Гершвина выделилась симфоническая пьеса «Американец в Париже», в которой особенно заметно свойственное композитору чувство юмора. В 1935 году композитором в Бостоне была поставлена опера «Порги и Бесс», одно из самых замечательных его произведений. Музыкальный язык оперы обобщил самые разнообразные интонации – от напевов негритянских духовных песен (спиричуэлс) до лирических блюзов и гротескных джазовых ритмов (регтайм), которые гармонически сочетаются, создавая неповторимый музыкальный колорит. Полнокровная и яркая музыка оперы глубоко уходит своими корнями в традиции народного творчества, развивает их в духе нового искусства.

Особое направление в американской национальной музыкальной культуре XX века составил песенный фольклор. В начале века ведущие фольклористы США Дж. Ломакс и С. Шарп систематически собирали и классифицировали песни белого населения: строителей железных дорог, лесорубов, моряков, парикмахерские баллады. Стали проводиться Национальный фольклорный фестиваль и фестиваль американской народной песни в штате Кентукки. В изолированных территориях района Аппалачских гор (штаты Северная Каролина, Вирджиния, Теннесси) сформировалось традиционное песенное и тан-

цевальное искусство, получившее название «кантри-мьюзик». Для этого стиля характерно пение в сопровождении гитары, сольная и ансамблевая игра на скрипке, банджо, цитрах, губных гармониках. Складывалась школа мастеров-исполнителей кантри-мьюзик: Дж. Роджерс, семья Картеров, Ч. Аткинс, Б. Айвс, Дж. Денвер, Дж. Кэш. В 20-30-е годы традиционные песенные и танцевальные стили белых американцев Юга объединились общим термином «хол-билли». В конце 40-х годов появились новые стили «музыки бедных» – «блюграсс» (музицирование на струнных инструментах в сочетании с пением), «вестерн», музыка ковбоев Запада. С 60-х годов «кантри» и «вестерн» начали взаимодействовать с различными формами популярной музыки, блюзом, джазом, что сказалось на исполнительской манере мастеров этого стиля (Дж. Рида, Р. Милсана, Л. Линна и др.). Кроме того, кантри-мьюзик, являющаяся по существу традиционным искусством лишь части населения США, стала восприниматься в качестве американской народной музыки. Еще в 30-е годы сформировался жанр «рабочей» песни, который воспринимался как политический, но был основан на богатых фольклорных традициях. Эти песни звучали в исполнении Дж. Хилла, В. Гатри, П. Робсона, Х. Белафонте, Б. Дилана, Дж. Бэз, Г. Пэкстона, многие из них были авторами текстов и музыки.

В джазе 50-х годов наместились новые тенденции: основными его стилями стали «хард боп», «фанки», «кул», «прогрессив». Джазовая музыка этих стилей отличалась остротой и жесткостью музыкального языка и была рассчитана на небольшие инструментальные ансамбли. С конца 50-х годов стали проводиться фестивали джазовой музыки; к джазу стали относиться как к серьезному искусству. Из стилей популярной музыки 50-х годов особое распространение получил **рок-н-ролл** (букв. качайся и крутись), который произошел от соединения двух стилей: «ритм энд блюз» и «хиллбилли». Рок-н-ролл оказал большое влияние на развитие вокально-танцевальных форм: появились танцы твист, мэдисон, хали-гали, а также своеобразные песни Б. Бакарака, Л. Рида, Дж. Леннона.

Рок-н-ролл стал одной из основ так называемой **поп-музыки** (букв. общедоступная музыка). Главной причиной формирования стиля поп-музыки стала реакция на усложнение популярной музыки и джаза, которые стали трудными для восприятия широкой аудиторией. Кроме того, поп-музыка отражала настроения разочарования, одиночес-

тва и подавленности, весьма распространенные среди молодежи США и Европы 60-х годов, она содержала в себе протест против социальной несправедливости и в то же время пропагандировала индивидуализм, сексуальную свободу и раскрепощенность, что было свойственно многим полуанархистским движениям в молодежной среде (хиппи, йиппи и др.). Авторы и исполнители поп-музыки отказались от многих творческих традиций, они не стремились к получению специального музыкального образования, считая его помехой непосредственно-творческого и исполнительского процесса. Связь со стилем рок-н-ролл проявлялась в характерной манере исполнения: импровизация, нарочитая примитивность интонационных формул, напряженность, активная ритмическая пульсация -- все это ошеломяло, оглушало слушателей, нередко доводило их до гипнотического состояния. Молодежная аудитория, основная поклонница рок-н-ролла, поддерживала исполнителей выкриками, хлопаньем, отбиванием такта.

Особую популярность еще в 50-е годы приобрели песни Дж. Бренстона в исполнении Б.Хейли. В 1953 году он спел знаменитую «Как безумный», в 1954 году сразил весь мир «Роком на все времена», который исполнил в фильме «Школьные джунгли» под названием «Рок круглые сутки». Когда этот фильм демонстрировался в кинотеатрах США и Европы, в залах творилось что-то невероятное: парни и девушки вскакивали с мест и начинали танцевать в проходах между рядами, они кричали, визжали и рыдали, наэлектризованные ритмом песни. После Б.Хейли в рок-музыку вихрем ворвался Элвис Пресли, сразу ставший героем и кумиром молодежи: молодой, неотразимо обаятельный, он к тому же имел хороший голос. Пресли исполнял сентиментальные, напевные мелодии под аккомпанемент блюзовых аккордов гитары и тем самым как бы стирал границы музыкальных жанров. Сплав мелодичности с синкопированными ритмами, ставший основой рок-н-ролла, связывался отныне с обликом Пресли. Молодой певец обладал настоящим чувством блюза и пел не как белые, а как негритянские певцы.

Элвис Пресли ничем не отличался от сверстников: он был доброжелательным, набожным, вежливым, застенчивым и наивным парнем из Мемфиса, где до 18 лет работал водителем грузовика. В Мемфисе он записал свою первую пластинку. Песня «Все в порядке, мама» стала сенсацией, положила начало триумфальному шествию Пресли в

мире американской рок-музыки. На эстраде Элвис Пресли творил чудеса: он пел резким голосом, вихлял бедрами, имел эксцентричную прическу. Он мог выехать на сцену в золоченном кадиллаке, в костюме с позолотой и в золотых туфлях или обнаженным по пояс с огромным питоном, обвивающим его торс. В середине 50-х годов появились пластинки Э.Пресли «Отель, где разбиваются сердца», «Голубые замшевые ботинки», «Гончий пес» и другие. Многие песни этих дисков популярны и сегодня. В 1957 году Пресли стал сниматься в посредственных голливудских фильмах, а когда вернулся на сцену, им восхищались уже только бывшие его поклонники – люди его поколения.

Поп-музыка своими истоками связана и с исполнительским искусством негритянских певцов Р.Чарлза, Ч.Берри, П.Ричарда. Рей Чарлз внес в рок-музыку элементы церковных песнопений и гимнов. В 1954 году он записал песню «Я нашел женщину», видоизменив негритянский гимн «Я нашел Господа». Чак Берри ценился как исполнитель и композитор. Он прекрасно владел гитарой, острил и каламбурил с эстрады. Его песни отличались мелодичной яркостью, особенно «Посторонись-ка, Бетховен», «Музыка рок-н-ролла». Литтл Ричард захватывал слушателей своей энергией, громким и мощным голосом, необычным поведением на сцене (иногда он взбирался на клавиши ногами). Слова его песен часто не имели смысла, но певец произносил их так, что казалось противоположное. Это был настоящий, агрессивный и напористый рок-н-ролл.

В конце 50-х годов сформировался стиль «соул», возникший в результате слияния вокального исполнительства в стиле «госпел» (религиозные исполнения, традиции которых зародились в сельских и городских церквях негритянских общин), блюза и элементов рок-н-ролла. Стиль «соул» отразил стремление к максимальной непосредственности выражения, к сочетанию интимности и экзотичности. В состав аккомпанирующего ансамбля вошли ударные инструменты африканского происхождения и электроинструменты. Среди представителей «соул» особо известными стали Дж. Браун, О.Реддинг, Л.Мак-Кэн, певицы А.Франклин, Р.Флэк.

Возникновение поп-музыки связывают с творчеством «Битлз». На ее последующее развитие оказало влияние так называемый детройтский стиль, представленный негритянскими артистами С.Уандером,

М.Чеем и группой «Сюрприз». Другое направление поп-музыки было связано с движением за возрождение народной музыки, традиций «кантри мюзик» и хилбилли. Это направление, впитавшее элементы «рока» представляло стиль «фолк-рок» во главе с исполнителем собственных песен Б.Диланом. Фольклорное движение внесло в поп-музыку острую социальную тематику в виде антивоенных песен и песен протеста. Третьим направлением поп-музыки стал так называемый «подпольный рок» (андеграунд), исполнители которого выступали с резкой социальной критикой действительности. До 1965 года просуществовал хард-рок (букв.: тяжелый, ударный), ему на смену пришел новый стиль, характеризующийся нарочито замедленным темпом, так называемый «белый» рок. К началу 70-х годов в поп-музыке обособляются «блюз-рок», «Бах-рок», «рансманс-рок», «блистательный-рок», представленные ансамблями «Чикаго», «Америка», «Сантана» и др. Жестокая конкуренция заставляла исполнителей искать новые формы выразительности: новые направления поп-музыки появлялись чуть ли не ежемесячно, она стала впитывать в себя музыку внесвропейских цивилизаций, что было связано с возросшим интересом молодежи к индуизму, дзэн-буддизму, синтоизму. Поиски новых, необычных тембров сделали поп-музыку преимущественно инструментальной.

Своеобразным явлением в поп-музыке стала трансформация мюзикла в рок-мюзикл или оперу-рок. Ее начало связывается с постановкой рок-опер «Волосы» Г.Малдермота (1967), «Томми», «Квадрофония» П.Тауншенда, «Спасение» П.Линка (1969), «Последние славные деньки Исаака» Н.Форда (1970), «Иисус Христос – суперзвезда» Л.Уэббера (1971) «Годспелл» С.Шоурца (1971) и др. В 70-е годы ряд композиторов попытались применить некоторые принципы поп-музыки в сочинениях классического жанра («Месса» Л.Бернштейна). Нью-Йоркская рок-группа начала выступать с крупнейшими симфоническими оркестрами США. Наконец, с конца 60-х годов поп-музыка стала использоваться в качестве культовой в католических и протестантских церквях и в синагогах.

Для американской музыкальной культуры 70-80-х годов характерно взаимопроникновение классической и джазовой музыки. Продолжаются эксперименты по программированию музыкальных моделей с использованием компьютеров, начатые в 50-е годы. В 1957

году в Иллинойском университете было создано первое в мире «машинное» музыкальное произведение – сюита «Иллиак» для струнного квартета. При Принстонском и Колумбийском университетах сформировалась электронная студия под руководством М.Бэббита, композитора с математическим образованием; в Сан-Франциско началась композиторская деятельность с синтезаторами (М.Субботник), которая породила появление ряда авангардистских музыкальных групп, изменение форм оперного жанра – были сочинены оккультные, научно-фантастические оперы С.Сильвермена, Р.Уилсона.

Из профессиональных композиторов, работавших в области электронной музыки, назовем в первую очередь имя **Э.Вареца** (1885-1965), получившего музыкальное образование в Париже, а в 1919 году эмигрировавшего в США. Варез широко использовал разные шумовые эффекты; сонористическую музыку он фактически писал задолго до того, как появился термин **соноризм** (букв.: звонкий, шумный). Для создания звуковой атмосферы Варез пользовался различными средствами, но особенно ударными и даже сиренами. Близок к исканиям Вареца был **Г.Колуэлл** (1897-1965). Он ввел в фортепианное исполнительство такие приемы как удары предплечьем по клавиатуре. Сочетание шумов были использованы Колуэллом в оркестровой музыке, например, в «Синхронности» (1930). Но, в отличие от Вареца, Колуэлл много занимался изучением фольклора, музыкальных систем народов Востока. Его симфонии, баллада для струнного оркестра содержат в себе отголоски народных песен, гимнов, наигрышей сельских скрипачей.

Настоящую известность как авангардист в музыке получил **Дж. Кейдж**. Он проводил эксперименты с «подготовленным роялем»: в инструмент закладывались болты, обрезки жести, кусочки бумаги, стекло. Все эти предметы нарушали нормальное звучание. Для «подготовленного рояля» были написаны шестнадцать сонат, а в 50-е годы Кейдж выступил с «Воображаемыми ландшафтами» для двенадцати радиоприемников. Исполнители включали свои аппараты по заказу дирижера, регулировали их громкость таким образом, чтобы создать при каждом повторении хаотические звучания, наслаивающиеся друг на друга. Позднее Кейдж выдвинул идею «молчания» как главного элемента музыки. Он выпустил в свет записи ряда «немых» произведений (беззвучное вращение пластинки в течение установленного вре-

мени). Эксперименты Кейджа находили поддержку у некоторых музыкантов США и Европы.

Музыкальный авангардизм не определяет главную линию развития музыки в США: помимо фольклорных традиций прочное место в ней продолжают занимать и классические музыкальные жанры. Последние представлены в творчестве **С.Барбера**, автора камерных и симфонических произведений, оперы «Ваннеса», одной из лучших национальных опер. Барбер получил музыкальное образование в Музыкальном институте Кёртиса (Филадельфия), одном из лучших учебных заведений. Многосторонне одаренный композитор пользовался свежим, оригинальным, сочным музыкальным языком, отличающимся строгой тональностью, ярким и пластическим мелодизмом. Помимо многочисленных симфонических и инструментальных произведений Барбер сочинил большое количество песен и романсов, широко используемых в концертных репертуарах.

В XX веке продолжалось развитие национальных европейских композиторских школ, возникали новые. Так основоположником финской национальной музыкальной школы является **Ян Сибелиус** (1865-1957). Его причисляют к крупнейшим после Грига композиторам Скандинавии. Сибелиус учился в консерваториях Хельсинки и Вены. В 80-90-е годы он совершенствовался по музыкально-теоретическим предметам и композиции у А.Беклера в Берлине. По возвращении в Хельсинки Сибелиус преподавал в музыкальном институте и органной школе Филармонического общества. Первая симфония композитора, построенная на национальном сюжете из «Калевалы», была исполнена в сопровождении хора и солистов в 1892 году, а симфонические поэмы «Сага», «Туанельский лебедь», «Возвращение Лемминкяйнена» исполнялись в Европе под управлением Ф.Бузони и Р.Штрауса. Имя Сибелиуса стало известным далеко за пределами родины. В 1897 году он получил стипендию от финского правительства, что позволило ему оставить педагогическую деятельность и целиком посвятить себя композиторскому творчеству. С 1904 года Сибелиус более полувека жил на вилле под Хельсинки, где в окружении прекрасной природы создал большую часть своих произведений.

Главное место в наследии Сибелиуса занимают семь симфоний, которые создавались на протяжении 25 лет; первые две из них близки патетическому музыкальному языку П.И.Чайковского. Наиболее час-

то исполняемые из симфоний Сибелиуса – четвертая, пятая и седьмая, которые построены на национальной основе, их отличают поэтичность, музыкальная выразительность, виртуозная техника письма. Композитором сочинено около 100 романсов и песен; все они были созданы под впечатлением красоты и сурового величия северной природы. До настоящего времени особо популярны романсы «Черные розы», «Был ли то сон», «Тростник», «Девушка вернулась со свидания». Одно из лучших произведений Сибелиуса – концерт для скрипки с оркестром – заняло видное место в мировой скрипичной литературе. Музыка концерта глубоко самобытна и виртуозна. Для своего любимого инструмента финским мастером были сочинены также серенады, юморески, сонаты и сонатины. Сибелиусу посчастливилось еще при жизни встретить полное понимание: его личность и творчество окружены в Финляндии всенародной любовью.

В польской музыке XX века особенно яркий след оставил **К. Шимановский** (1882-1937). Он родился на Украине, там же прошли его юношеские годы. Первоначальное музыкальное образование Шимановский получил дома, а затем в фортепианной школе своего дяди Густава Нейгауза. Там он занимался вместе с двоюродным братом Генрихом Нейгаузом, ставшим впоследствии одним из крупнейших советских пианистов и педагогов. В Варшаве Шимановский встретился и подружился с пианистом А. Рубинштейном, скрипачом П. Коханским, дирижером Н. Фительбергом. После 1918 года он окончательно переселился в Варшаву, некоторое время преподавал в Варшавской музыкальной академии. Материальная необеспеченность, прогрессирующая тяжелая болезнь омрачили последнее десятилетие жизни композитора. Но именно в эти годы он создал свои лучшие произведения. Творческая деятельность сочеталась у Шимановского с концертной; в 1933 году он выезжал на гастроли в США, в 1936 году – в Париж, где с огромным успехом прошла премьера балета «Харнаси». В 1937 году композитор скончался в Лозанне от туберкулеза.

Ранний период творчества польского мастера отмечен воздействием музыкального наследия Шопена и Скрябина, оставшимися для него близкими на протяжении всей жизни; для него характерен романтизм в самом утонченном преломлении, изысканный художественный вкус, чувство меры. Позже Шимановский испытал сильное влияние импрессионизма, что нашло отражение в цикле его сочинений для скрипки и

фортепиано на мифологические и восточные сюжеты – «Метопы», «Мифы» (в последний цикл вошли самая известная пьеса «Фонтан Аретузы»). Эти произведения созвучны мелодиям Дебюсси: тончайшая ткань пассажей, обилие трелей, создающих журчащее фортепианное сопровождение, томная и нежная мелодия скрипки, звучащая преимущественно в высоком регистре. Все это придает музыке характер «бесплотности», «нематериальности».

Фортепианные и скрипичные произведения занимают важное место в наследии Шимановского, они наиболее известны и часто исполняются. Популярны и его романсы, отличающиеся гибкостью, колоритным фортепианным аккомпанесментом, песенный цикл, основанный на фольклорных мотивах, и мазурки для фортепиано. Все эти произведения сочетают непосредственную прелесть польских мелодий и черты оригинального авторского стиля. Связь с народной музыкой пронизывает симфонические камерные произведения Шимановского, его балет «Харнаси», музыка которого написана под впечатлением неоднократных поездок в Закопане. Сцены из жизни польских горцев сочинялись им с перерывами около восьми лет. На каждом шагу в музыке «Харнаси» встречаются фольклорные цитаты. Творчество Шимановского – яркая страница не только польской, но и европейской музыкальной культуры XX века. Он был смелым и глубоким мастером, считавшим, что «музыка – это могучее оружие в борьбе с темнотой и невежеством масс, это подлинная духовная пища, содержащая, пожалуй, наибольшее количество живительных витаминов, и при этом наиболее доступная самым глубоким слоям народа»⁴³. По народности своих произведений Шимановский был близок Бартоку.

Б.Барток (1881-1945) стоял у истоков современной венгерской музыки. Композитор, пианист и фольклорист, он был виднейшим представителем музыкального искусства XX века. Мировое значение творчества Бартока было подчеркнуто в мае 1955 года посмертным присуждением ему Международной премии мира. С 1889 по 1903 годы будущий композитор занимался в Будапештской музыкальной академии у ученика Листа И.Томана по фортепиано и Я. Кесслера по композиции. Он сразу же выдвинулся своей исключительной одарен-

⁴³ Шимановский К. Избранные статьи и письма. – Л.: 1963, – С. 79.

ностью и неутомимой жаждой знаний; юноша увлекался творчеством Листа и русских композиторов (особенно Мусоргского). В студенческие годы сложились патриотические воззрения Бартока, его стремление служить венгерской нации, что определило сюжет первого крупного произведения Бела Бартока – симфонии «Кошут», посвященной герою национально-освободительного движения 1848-1849 годов.

В 1905 году Барток вместе со своим другом, тоже студентом Будапештской музыкальной академии – З. Кодаи, отправился в странствие по родной стране с целью собирания и изучения венгерской крестьянской песни. Чудесные народные мелодии произвели переворот в их взглядах на существо и будущее венгерской музыки. Период творческой зрелости композитора был ознаменован созданием «Двух румынских танцев» для фортепиано, «Варварского аллегро», оперы «Замок герцога Синяя Борода». Барток собирал не только венгерские, но и словацкие и румынские песни. Особенно полюбились ему румынские, вдохновившие на создание многих произведений.

До 1918 года помимо композиторской деятельности Барток вел фортепианный класс в Будапештской музыкальной академии. В 1929 году он совершил концертную поездку в Москву, Ленинград, Одессу. К этому времени его произведения исполнялись во всем мире. 30-40-е годы – расцвет творчества композитора: были созданы «Светская кантата», Второй концерт для фортепиано с оркестром, «Музыка для струнных инструментов, ударных и челесты», «Дивертисмент» для струнного оркестра. В 1938 году он публично отказался от концертных выступлений в странах фашистской диктатуры, а в 1940 году выехал из хортистской Венгрии в США, где провел последние пять лет жизни. Несмотря на сложное материальное положение на новой родине, Барток продолжал работать: появились концерт для оркестра, соната для скрипки соло и третий концерт для фортепиано. Композитор скончался в Нью-Йорке в сентябре 1945 года, не успев осуществить новые творческие замыслы.

Барток был замечательным пианистом, поэтому фортепианная музыка была его главным жанром. В фортепианном наследии венгерского композитора – самые разнообразные произведения: от простых пьес для детей до сложных сонат и концертов с оркестром. Музыка выдающегося представителя венгерской культуры XX века эмоциональна, гармонична и народна; ее отличает лиричность, смелый по-

лет творческой фантазии, виртуозность и глубокая выразительность.

Соратником и продолжателем музыкальных традиций, заложенных Бартоком, стал **З.Кодаи** (1882-1967), обладатель трехкратной Государственной премии имени Кошута, заместитель директора Музыкальной академии. В 20-е годы мировую славу ему принесли «Венгерский псалом» и опера «Хари Янош», за ними последовали уже в 30-е годы «Танцы из Марошсека», «Танцы из Галанты», вариации для оркестра на тему песни «Лети, павлин», многочисленные хоры. Еще в 1906 году Кодаи совместно с Бартоком опубликовал сборник обработок старинных крестьянских песен для голоса в фортепиано, позже он издал знаменитое собрание баллад и песен под названием «Венгерская народная музыка» в десяти тетрадах. Кодаи, как и Барток, сам принимал участие в массовом движении в качестве дирижера и композитора. Одним из лучших образцов его хорового творчества стал хор «Иисус и купцы», потрясающий своей драматической экспрессией. В полном расцвете творческое дарование композитора в «Танцах деревни Каллаи» – небольшой кантате для смешанного хора и оркестра, в который вошли струнные, два кларнета и пара цимбал. Звучность такого оркестра напоминает народные инструментальные ансамбли, что вполне соответствует характеру музыки, основанной на подлинных крестьянских мелодиях.

Основателями сербохорватской музыкальной школы были В.Лисинский, И.Зайц, Д.Иенко, К.Станкович, И.Марикович. Однако едва ли не самым крупным композитором южнославянских народов периода 1890-1914 годов стал **С. Мокраньяц** (1856-1914), прошедший на родине серьезную школу хорового искусства. После стажировок в Германии и Италии он считался одним из образованнейших музыкантов своей страны. Мокраньяц возглавил хор Белградского певческого общества, с которым гастролировал во многих странах, в том числе и в России; помимо этого он участвовал в качестве скрипача в белградском струнном квартете, собирал и записывал народные песни, явился инициатором создания союза музыкантов, был одним из активных деятелей в области музыкального образования. Большинство произведений Мокраньяца написано для хора без сопровождения. Это объясняется тем, что хор был самой распространенной формой сербского музицирования: в конце XIX века в Сербии не было ни симфонических оркестров, ни оперных театров; существовали лишь

любительские хоры, многие из которых достигали высокого профессионализма. Излюбленным жанром Мокраньяца были **руковеты** (хоровые сюиты или рапсодии на темы народных песен). Одним из самых законченных и безупречных по стилю произведений композитора стал Десятый руковец; всего их было написано пятнадцать и они составили оригинальную музыкальную энциклопедию народной песни и творчества.

Продолжателем творчества Мокраньяца стал **И.Славенский** (1896-1955), ученик З.Кодаи, композитор с мировым именем. Наследие Славенского разнообразно: симфонические сюиты, струнные квартеты, обработки народных песен и танцев для фортепиано, скрипичные сонаты. Самое крупное его оркестровое произведение – «Симфония Востока» для солистов, хора и оркестра, в которой через музыку воплощены чувства человека «в первобытных лесах, в древности и в настоящее время».

Развитие композиторских школ, специфика, многожанровость музыкальной культуры XX века породили дальнейшее совершенствование систем музыкального образования. В большинстве европейских стран музыкальные учебные заведения финансируются частными фондами и общественными организациями; значительное число музыкальных школ не имеет четкого профиля, нередко занятия в них ведутся с профессионалами и любителями, с детьми и взрослыми, лишь частные стипендиальные фонды дают возможность получать музыкальное образование одаренным учащимся из малообеспеченных семей.

В Англии музыкальные занятия в общеобразовательных школах первых двух ступеней сосредоточены преимущественно на пении; кроме того учащиеся разных ступеней общеобразовательной школы могут по своему желанию брать частные уроки игры на фортепиано или оркестровых инструментах. Из этих учеников составляются школьные оркестры и ансамбли. В ряде графств имеются земельные музыкальные школы, а во многих городах частные юношеские музыкальные школы, ученики которых имеют возможность продемонстрировать свои умения в специальных организациях, где решается вопрос, продолжать ли им занятия в музыкальных колледжах, консерваториях, академиях или университетах.

Наиболее известные музыкальные школы находятся в Лондоне: Королевская академия музыкального и драматического искусства,

Королевский музыкальный колледж, Королевский колледж для органистов. Самые способные английские музыканты направляются для получения высшего профессионального образования в венскую Академию музыки и драматического искусства, которая является ведущим музыкально-образовательным центром Европы. С 1947 года Академия проводит летний фестиваль студентов-музыкантов в городе Бад-Аусзе. Кроме того, руководство Академии вместе с Венским обществом друзей музыки ежегодно проводит международные конкурсы музыкантов-исполнителей. Музыканты из других стран получают право учиться и в других высших музыкальных учебных заведениях Вены: городской консерватории, Консерватории музыки и драматического искусства К.Прегера, Консерватории Горака. Преподавание музыки ведется также в Институте музыковедения Венского университета.

Значение Вены как международного центра музыкального образования определяется и тем, что в городе сосредоточены богатейшие собрания музыкальных инструментов, нот и книг, архивных документов по истории музыки. Самые ценные коллекции собраны в Национальной венской городской библиотеке, библиотеке Венского университета, в архиве Общества друзей музыки. В Вене расположено здание Городского собрания музыкальных инструментов и Коллекция музыкальных инструментов Этнологического музея. Помимо этого в XX веке Вена превратилась в европейский центр музыкального исполнительства. Здесь концертировали выдающиеся дирижеры Х.Рихтер, Ф.Мотель, Г.Малер, Р.Штраус, К.Краус. С Веной происхождением, образованием или концертной деятельностью были связаны многие виртуозы-инструменталисты, мастера вокального искусства: пианисты Т.Лешетицкий, Э.Зауэр, Л.Гордовский, Л.Розенталь, скрипач Ф.Крейслер. В первой половине XX века здесь выступали певцы П.Лукка, З.Курц, А.Матерна, певцы Л.Слезак, Р.Майр.

Другим музыкально-образовательным центром европейского значения в XX веке стал Зальцбург. С 1920 года здесь ежегодно проводятся Зальцбургские фестивали. Во время фестивалей ставятся оперы Моцарта, произведения классических и современных авторов. Среди участников концертов и спектаклей - многие ведущие музыканты мира, в том числе А.Тосканини, Б.Вальтер, Э.Клейбер, О.Клемперер. В 1928 году на фестивале выступала оперная студия Ленин-

градской консерватории. В 1914 году Зальцбургская Публичная музыкальная школа Моцартеума была реорганизована в консерваторию, а в 1922 году – перешла в ведение государства. В 1916 году по инициативе певицы Л.Леман были открыты летние курсы для певцов, реорганизованные в 1928 году во Всеобщие летние музыкальные курсы с большим охватом специальностей.

В Италии система музыкального образования продолжает базироваться на частных и церковных музыкальных школах и консерваториях. Для композиторов, органистов, пианистов, скрипачей и виолончелистов курс обучения длится 10 лет. Главной итальянской консерваторией является «Санта-Чечилия» в Риме, которая входит в комплекс, состоящий из одноименной академии, симфонического оркестра, музыкальной библиотеки, музея музыкальных инструментов. Академия «Санта-Чечилия» была основана еще в 1584 году для подготовки церковных певцов и инструменталистов. С начала XVII века, объединив крупнейших итальянских певцов и исполнителей, она стала важнейшим музыкальным центром Италии, сыгравшим выдающуюся роль в формировании национальной композиторской школы. Ее членами были К.Монтеверди, Дж. Фрескобальди, А. и Д.Скарлатти, Л.Керубини, М.Клементи, Г.Спонтини, Н.Паганини, Дж. Россини, Г.Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини, А.Тосканини. Почетными членами академии стали Р.Вагнер, Ф.Лист, Ф.Мендельсон, К.Дебюсси, М.Равель, К.Сен-Санс, П.Хиндемит, А.Онеггер, Б.Бриттен, И.Ф.Стравинский, А.К.Глазунов, С.В.Рахманинов, С.С.Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Д.Ф.Ойстрах.

В 1876 году академия получила помещение в бывшем монастыре Орсолине. Здесь был открыт музыкальный лицей, преобразованный в 1919 году в консерваторию. При консерватории «Санта-Чечилия» действуют курсы усовершенствования для выпускников по различным специальностям, а также Центр по изучению народной музыки. В 1895 году в здании академии был открыт концертный зал на 700 мест, в котором выступает симфонический оркестр академии, проходят хоровые, камерные, органные и сольные концерты при участии крупнейших итальянских и зарубежных артистов. Библиотека академии – одно из крупнейших нотохранилищ мира: здесь хранится ценная коллекция старинных музыкальных рукописей и изданий. С 1956 года каждые три года академия проводит международные конкурсы

дирижеров. Победителями этих конкурсов были и дирижеры из нашей страны Ю.И.Симонов, А.М.Жюрайтис, З.Хакназаров.

Другим центром музыкального образования в Италии считается Музыкальный лицей в Венеции. В начале XX века им руководили видные музыканты, в том числе Э.Босси, Э.Вольф-Феррари. В 1916 году лицей был приравнен к высшей школе с государственным статусом, а в 1940 – преобразован в Государственную консерваторию им. Бенедетто Марчелло. С 1930 года в Венеции проводятся Международные фестивали современной музыки. Здесь состоялись премьеры произведений И.Ф.Стравинского, С.С.Прокофьева, Б.Бриттена и других. В 1953 году по инициативе руководства консерватории был основан Международный центр пропаганды итальянской музыки, который ежегодно организует летние курсы («Музыкальные каникулы») по изучению старинной итальянской музыки. При консерватории функционирует Музей музыкальных инструментов. Статус консерватории в 1942 году получил и Музыкальный лицей в Болонье. В библиотеке этой консерватории также имеется хранилище старинных документов, книг и нот. Значение Миланской консерватории как одного из центров европейской музыкальной культуры сохраняется до сегодняшнего дня. Профессиональных музыкантов в Милане помимо консерватории готовят Институты истории музыки при Католическом и Городском университетах, Папский Амвросианский институт духовной музыки. В Сиене в Международной академии Киджано также как и во многих других высших учебных заведениях Европы проводятся летние семинары для повышения квалификации музыкантов, занятиями которых руководят музыкальные педагоги разных стран.

Крупнейшим центром высшего профессионального образования остается Парижская консерватория. В целом в 30-40-е годы XX века возросла роль Парижа как мирового центра музыкального образования, в первую очередь подготовки композиторов. В консерватории «Схола канторум», а также во вновь открытых «Эколь нормаль» и Американской консерватории в Фонтенбло получили образование и совершенствовались музыканты многих стран. Кроме того, в Париже имеются и авторитетные частные высшие учебные заведения: «Эколь де мюзик классике релижъез», «Эколь нормаль де мюзик». Подготовка педагогов-музыкантов высшей квалификации (для общеобразовательных средних школ) проводится в Париже при лицее им. Ж.Лафонтена, где созданы 3-х годичные курсы. Музыкальное обучение в

общеобразовательных школах ведется по единой государственной программе, в которой много внимания уделяется развитию слуха и постановке голоса.

В Кёльне музыкальное образование профессионального уровня осуществляется в Высшей музыкальной школе и Рейнской консерватории. В летние месяцы они ежегодно проводят курсы новой музыки для исполнителей разных специальностей. Помимо консерваторий в Германии существует сеть средних музыкальных учебных заведений и музыкальные академии. В общеобразовательных школах обучение музыке обязательно. Общее музыкальное образование ведется в хороших, народных и детских музыкальных школах, среди которых есть и частные.

Первые консерватории в США стали создаваться лишь с 50-х годов XIX века: консерватория в Огайо, Музыкальная академия в Филадельфии, Новоанглийская консерватория в Бостоне, консерватории в Чикаго, Цинцинати, Балтиморе, Нью-Йорке. Многие из этих музыкальных заведений были созданы на средства меценатов. В 1876 году возникла Национальная ассоциация учителей музыки. Музыкальное образование в США испытало на себе сильное европейское влияние: Парижская консерватория стала прообразом многих консерваторий США, в обучении использовались в основном немецкие пособия. Многие музыканты-иммигранты из Европы занимались преподавательской работой.

В Институте Кертиса (Филадельфия) преподавала **И.А.Венгерова** (1877-1956), русская пианистка, закончившая Венскую консерваторию, а после стажировки у Т.Лешетицкого – Петербургскую консерваторию. Учеником Венгеровой был американский дирижер и пианист Л.Берштайн. С 1945 по 1949 годы он был главным дирижером оркестра «Нью-Йорк сити сентр», а с 1958 по 1969 годы – главным дирижером Нью-Йоркского филармонического оркестра. В 50-е годы Бернштайн преподавал дирижирование в университете города Брандис (Чехословакия). Его считают одним из крупнейших современных дирижеров. Другим учеником Венгеровой стал С.Барбер – видный американский композитор.

Пианист - виртуоз **И.А.Левин**, ученик А.Г.Рубинштейна, Н.С.Зверева и В.И.Сафонова, победитель 2-го Международного конкурса пианистов и композиторов в Берлине (1895), до 1914 года занимался педагогической деятельностью в Берлине, а с 1919 года жил в США

(где и умер) и преподавал в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке. Уроженец России американский скрипач, композитор и педагог **Е.А.Цимбалист** в 1907 году закончил Петербургскую консерваторию, с огромным успехом дебютировал в Берлине, исполняя концерты **И.Брамса**; после гастролей в Европе с 1911 года остался в США. Цимбалист первым исполнял в США скрипичный концерт **А.К.Глазунова**. С 1914 года вместе с женой, известной певицей **А.Глюк**, он гастролировал почти во всех странах мира, в том числе и восточных. С 1928 года **Ефрем Александрович** преподавал на скрипичном факультете в Музыкальном институте **Кёртис**, а в 1941-1968 годы был директором и профессором этого института. Одним из учеников Цимбалиста был **Ш.Ашкенази**, победитель 5-го Международного конкурса им. **П.И.Чайковского**. Цимбалист был автором известного учебного пособия игры на скрипке «Ежедневные упражнения в течение часа».

В 30-е годы началась вторая волна эмиграции в США, когда многие выдающиеся музыканты связали свою деятельность с американскими университетами: **П.Хиндемит** – с Иельским, **А.Шенберг** – с Калифорнийским в Лос-Анжелесе. Если в 30-40-е годы университеты США ограничивались подготовкой педагогов, а исполнители и композиторы получали, как правило, консерваторское образование, то со временем в них начали заниматься подготовкой творческих кадров, музыковедов.

В 50-е годы в США начала ощущаться острая нехватка педагогов. В связи с этим Фондом Форда был создан Проект современной музыки, в соответствии с которым многие молодые композиторы возглавили процесс музыкального образования в школах. С 70-х годов дошкольное и младшее школьное музыкальное образование в стране строится на использовании принципа учения-игры (пение, ритмические упражнения, знакомство с нотной грамотой, прослушивание музыки). В средней школе (колледже) занятия музыкой обычно включают игру на инструментах, распространены хоровые ансамбли, джазовые коллективы.

§ 2. Основные тенденции русской музыкальной культуры и музыкального образования XX века России

Властителями музыкальных дум русского общества в начале XX века стали А.Н.Скрябин и С.В.Рахманинов. **С.В.Рахманинов** ⁴⁴ (1873-1943) – выдающийся русский композитор, пианист и дирижер происходил из дворянской семьи, в которой большое внимание уделялось домашнему музицированию. Музыкальная одаренность Сергея Васильевича проявилась рано: с 4-х лет он обучался игре на фортепиано под руководством матери, а затем пианистки А.Д.Орнатской. С 1882 года он начал учиться в Петербургской консерватории, а с 1885 года по настоянию своего двоюродного брата А.И.Зилоти перешел в Московскую консерваторию в класс Н.С.Зверева, ученика Н.Г.Рубинштейна и П.И.Чайковского. Зверев давал частные уроки фортепианной игры, у него был музыкальный салон, получивший широкую известность, в котором жили и учились музыкально одаренные подростки, в том числе и С.В.Рахманинов. Зверев преподавал в младших фортепианных классах Московской консерватории, он имел яркий педагогический дар подготовительной стадии обучения. На старшем отделении консерватории Рахманинов занимался у профессоров А.И.Зилоти, А.С.Аренского, С.И.Танеева, он закончил ее с большой золотой медалью. Дипломной работой талантливого выпускника стала одноактная опера «Алеко» по поэме А.С.Пушкина «Цыгане», в которой ясно ощущалась творческая индивидуальность автора.

В 90-е годы молодым русским композитором были сочинены оркестровая фантазия «Утес», «Элегическое трио» памяти Чайковского

⁴⁴ Воспоминания о Рахманинове. Т. 1–П. – М., 1961; Бэлза И.Ф. С.В.Рахманинов. Популярный очерк. – М., 1946; Алексеев А.Д. С.В.Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. – М., 1954; Василенко С. С.В.Рахманинов. – М., 1961; Бажанов Н. Рахманинов. – М., 1966; Соколова И.О. Сергей Васильевич Рахманинов. – М., 1978.

го, три цикла фортепианных пьес и три цикла романсов, «Фантазия» для двух фортепиано, а в 1897 году в одном из «Русских симфонических концертов» под управлением А.К.Глазунова была исполнена его Первая симфония, воспринятая отрицательно большинством петербургских музыкантов, что было связано с ее неудачным исполнением. Ц.А.Кюи, признавая талант молодого москвича, в своей рецензии отмечал бедность тем и извращенность гармоний в его сочинении. «Если бы в аду была консерватория, – писал Кюи, – если бы одному из ее даровитых музыкантов было задано написать программную симфонию на тему «семи египетских казней» и если бы он написал симфонию вроде симфонии Г.Рахманинова, то он блестяще выполнил бы свою задачу и привел бы в восторг обитателей ада»⁴⁵.

Пережив тяжелое душевное потрясение, Рахманинов несколько лет почти не обращался к композиторскому творчеству. С 1897 года он начал работать вторым дирижером Московской частной русской оперы, которая была основана С.И.Мамонтовым (1841-1928), меценатом, другом К.С.Станиславского, крупным промышленником. Несколько лет Мамонтов жил в Италии, где занимался пением, изучал живопись и скульптуру. В труппе оперы были видные певцы, среди них – Н.И. Забела-Врубель, П.С.Оленин, В.Н.Петрова-Званцева, Н.А.Щевелев, Ф.И.Шаляпин и другие. Рахманинов работал со многими певцами. Самым трудным из его учеников был Шаляпин; вскоре дирижер-деспот нашел слабую струнку самолюбия и начал жестоко при всеобщем смехе вышучивать нерадивого ученика-лентяя. Урок подействовал. Федор Иванович начал трудиться. Помимо «Годунова» он проходил с Рахманиновым краткий курс музыкальной теории. Вскоре между двумя великими артистами завязалась тесная творческая и личная дружба. До 1900 года оба они вместе выступали в концертах.

В начале XX века появился Второй концерт для фортепиано с оркестром. Критика отмечала его поэтичность, зрелое мастерство. В первое десятилетие были созданы многие значительные сочинения Рахманинова – кантата «Весна», оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Рамини», Вторая симфония, симфоническая поэма «Остров мертвых», Третий концерт для фортепиано с оркестром, сонаты, пре-

⁴⁵ Бажанов Н. Рахманинов. – С. 122.

людии, романсы. Гастроли в России и за рубежом создали Рахманинову имя одного из величайших пианистов современности, а работа дирижером Большого театра в сезоны 1904-06 годов – славу одного из лучших дирижеров. Зимой 1909-1910 годов композитор совершил большое концертное турне по США и Канаде, в начале 1914 года – по Англии. К этому времени была сочинена вокально-симфоническая поэма «Колокола», цикл романсов, а в начале 1915 года – знаменитая хоровая симфония капелла «Всенощное бдение», посвященная памяти известного русского палеографа Ст.В.Смоленского. 10 марта в Москве ее исполнил Синодальный хор под управлением Н.М.Данилкина, в концерте принял участие певец С.П.Юдин. Впечатление было огромным, произведение неоднократно повторялось. «Всенощная» – любимое детище Рахманинова, завершила значительный этап в его творческом развитии. Это произведение открыло целое направление в русской хоровой музыке, о чем свидетельствуют многие страницы творчества Г.В.Свиридова, Р.К.Щедрина.

В конце 1917 года Рахманинов уехал за границу, поселился в США, где находился до конца своих дней. До 1926 года он занимался только концертной деятельностью, гастрольные поездки продолжались с перерывами и в 30-40-е годы. Сбор от одного из концертов был пожертвован им в фонд обороны СССР как от одного из русских русскому народу в его борьбе с врагом. В 30-е годы были сочинены последние произведения Рахманинова: «Вариации на тему Корелли» для фортепиано, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, Третья симфония, «Симфонические танцы».

Наследник и продолжатель классических традиций русской музыки, Рахманинов создал свой неповторимый стиль, отличающийся своеобразным упругим и энергичным ритмом, мелодичной широтой и распевностью. Его фортепианная музыка стала равноценной самым высоким достижениям национального оперного и симфонического творчества. Прекрасные лирические романсы композитора не уступают классическим шедеврам русской вокальной лирики, среди них – «В молчаньи ночи тайной», «Не пой, красавица», «Сирень», «Здесь хорошо», «Ночь печальна», «Весенние воды», «Я опять одинок», «Буря», «Арион», «Маргаритки», «Сон».

Музыка Рахманинова покорила своей душевной открытостью, благородством, она глубоко национальна. Фортепианные концерты,

особенно Второй и Третий, сонаты, вариации, прелюдии, этюды-картины уже давно стали обязательной принадлежностью репертуара каждого пианиста. Широко известны превосходные интерпретации сочинений композитора В.В.Софроницким, Г.Г.Нейгаузом, Л.Н.Обориным, Я.И.Заком, С.Т.Рихтером, Э.Г.Гилельсом, Л.Н.Власенко, В.В.Крайневым и многими другими. Огромной популярностью пользуются хоровые и вокально-симфонические композиции Сергея Васильевича – все они записаны на грампластинки. Особенности представляют «Колокола» в исполнении Е.Ф.Светланова, «Всепощная» в трактовке Государственного академического русского хора под управлением А.В.Свешникова и «Три русских песни» в записи К.Б.Птицы. В репертуар лучших советских дирижеров Е.Ф.Светланова, Г.Н.Рождественского, Ю.Х.Темирканова, Д.Г.Китаенко, В.И.Федосеева входят симфонии и симфонические поэмы Рахманинова, прославленные камерные ансамбли исполняют его сюиты, виолончельную сонату, Эллигическое трио ре минор.

Эмиграция тяжело переносилась великим русским композитором, хотя его окружали друзья – И.Гофман, А.Рубинштейн, С.Л.Бертенсон, В.Горовиц, сын певца – Ф.Ф.Шаляпин, И.Ф.Стравинский. С большой любовью относились к нему К.Н.Игумнов, А.Б.Гольдценвейзер, Р.М.Глиэр. Советская музыкальная общественность тяжело переживала скоропостижную кончину великого музыканта. Телеграмму-соболезнование родным Рахманинова подписали Глиэр, Мясковский, Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Кабалевский.

Современник и соотечественник Рахманинова **А.Н.Скрябин** ⁴⁶ (1871-1915) прожил всего 44 года. Его отец был дипломатом в Турции, мать – незаурядной пианисткой. На пятом году жизни Александр Николаевич легко импровизировал на фортепиано, а с 11 лет уже выступал в концертах как пианист. Он воспитывался в музыкальном пансионе Н.С.Зверева вместе с С.В.Рахманиновым, брал частные уроки у С.И.Танеева и был его любимым учеником. В 1892 году Скрябин окончил Московскую консерваторию с золотой медалью, а через год

⁴⁶ Альшванг А.А. А.Н.Скрябин. Жизнь и творчество. - М., - Л.: 1945; Дельсон В.Скрябин. Очерки жизни и творчества. - М.: 1971 Михайлов М. Александр Николаевич Скрябин 1872-1915. - М.-Л.: 1966.

вел в ней класс фортепиано. Будучи выдающимся пианистом, Скрябин на концертах практически интерпретировал только свои сочинения. Приверженцами творчества молодого композитора были А.К.Лядов, В.В.Стасов, а также известный меценат М.П.Беляев, который взял на себя издания, денежные субсидии, концертные поездки своего подопечного.

Композитор начал авторские выступления в Париже, Брюсселе, Берлине, Гааге, Амстердаме, Кельне с 1896 года. В 1897 году он был удостоен Глинкинской премии за фортепианные пьесы, через год начал педагогическую деятельность в Московской консерватории по классу фортепиано в качестве профессора, где работал до 1903 года. Большинство крупных симфонических произведений были написаны Скрябиным за границей: во Франции, Италии и США, куда он выехал, женившись на племяннице профессора Московской консерватории Н.Ю.Шлецера. В Париже была впервые исполнена его симфония № 3 («Божественная поэма»), в Нью-Йорке - знаменитая «Поэма экстаза». Только после окончательного возвращения композитора в Россию в 1910 году московская общественность получила возможность присутствовать при первом исполнении «Прометея» и симфонии № 1 и фортепианного концерта под управлением С.В.Рахманинова. Гастrolьные поездки в Англию и Голландию продолжались до 1914 г., а в 1915 году состоялись последние концерты Скрябина в Москве и Петербурге. Композитор скончался по нелепой случайности - из-за карбункула на верхней губе, который привел к заражению крови.

Творческое наследие Александра Николаевича огромно: фортепианные сонаты, симфонические поэмы, симфонии. Одним из самых утонченных его сочинений стала поэма «Прометей» (1910), в партитуру которой композитор впервые в мировой практике включил световую строку, предназначавшуюся для световой клавиатуры. Зафиксированные в этой строке эффекты меняющихся красок были основаны на предложенной Скрябиным шкале звуко-цветовых соответствий. Первое зарубежное исполнение «Прометея» со световым сопровождением состоялось в 1915 году в Нью-Йорке, в «Карнеги-холл», в 1916 году - в Лондоне и Москве. Только в 60-е годы XX века в Москве и Казани начали проводиться опыты звуко-цветового исполнения с помощью новейшей техники. Скрябин имел широкий круг почитателей, среди них пианисты В.И.Буюкли, А.Б.Гольденвейзер,

И.Гофман, М.И.Мейчик, дирижеры А.И.Зилоти, Э.А.Купер, В.И.Сафонов, А.Б.Кесин, С.А.Кусевецкий. Последний был издателем многих партитур композитора.

В 20-30-е годы XX века важное место в советской музыкальной жизни стало занимать творчество Прокофьева и Шостаковича. Прокофьев еще в начале века отверг музыкальную патетику скрябинско-рахманинского типа, призвал к более конструктивному и ясному музыкальному творчеству. **С.С.Прокофьев** ⁴⁷ (1891-1953) родился в семье агронома, управляющего имением. Его первой музыкальной воспитательницей стала мать, хорошая пианистка. В пять лет Сергей Сергеевич сочинил первую пьесу для фортепиано. Он учился в Петербургской консерватории у А.К.Лядова, Н.А.Римского-Корсакова, а по классу фортепиано – у А.Н.Есиповой. В 1914 году он получил премию им. А.Г.Рубинштейна за исполнение своего первого концерта для фортепиано с оркестром. Наибольшее воздействие на творчество Прокофьева оказало наследие И.Ф.Стравинского. До 1918 года композитор много концертировал в России, концертные фирмы А.И.Зилоти и С.А.Кусевецкого организовали его авторские вечера.

Весной 1918 года состоялась концертная поездка композитора в Нью-Йорк, где его брызжущее молодостью и озорством искусство не встретило понимания академической аудитории. Признание пришло к Прокофьеву в 1920 году в Париже, где Дягилев и Кусевецкий поставили его балет «Сказка про шута, семерых шутов перепутившего» (по мотивам сказок Пермской губернии), оркестровую «Скифскую сюиту» и кантату «Семеро их». В 1922-1923 гг. Сергей Сергеевич находился в Германии, где работал над оперой «Огненный ангел» (по повести В.Я.Брюсова), воскрешающей трагические сцены «процессов ведьм» в XVI веке. С 1923 г. Прокофьев жил в Париже; здесь он не только продолжил напряженную исполнительскую деятельность, но и сочинял: по заказу Дягилева были написаны два одноактных балета, соната для двух скрипок, Вторая симфония.

После ряда концертных поездок в США в 1933 году Прокофьев возвращается на родину, хотя гастроли за границу не прекращались

⁴⁷ Сабина М. Сергей Прокофьев. - М.: 1960; Морозов С.Прокофьев. - М.: 1967.

до 1938 года. Начинается период его плодотворного сотрудничества с советскими режиссерами С.М.Эйзенштейном, А.Я.Таировым, С.Э.Радловым, мастерами балета Л.М.Лавровским, Г.С.Улановой, музыкантами-исполнителями Г.Г.Нейгаузом, С.Т.Рихтером, Э.Г.Гилельсом, Д.Ф.Ойстрахом. В 30-40-е годы из-под пера композитора вышли его лучшие произведения: балет «Ромео и Джульета», музыка к фильму «Александр Невский», сюиты «Поручик Киж», «Египетские ночи», симфоническая сказка для детей «Петя и волк», кантата «Александр Невский», оперы «Семен Котко», «Обручение в монастыре», «Война и мир», Второй концерт для скрипки и фортепиано, сонатный цикл для фортепиано, балет-сказка «Золушка», песни и марши, фантастический балет «Сказ о каменном цветке», симфоническая сюита «Зимний костер» и многое другое. «Лебединой песней» композитора стала его Седьмая симфония. Громадное наследие композитора охватило почти все музыкальные жанры.

Прокофьев стал одним из самых репертуарных авторов XX века: его музыка звучит во всем мире, а оперы и балеты идут на сценах многих музыкальных театров. Еще в 1934 году композитор стал членом академии «Санта-Чечилия» в Риме, в 1947 году - членом Шведской королевской музыкальной академии, трижды он был лауреатом Государственной премии СССР, а в 1957 году посмертно удостоен Ленинской премии СССР за Седьмую симфонию. С.С.Прокофьев всегда оставался искателем и изобретателем в музыке, но никогда не жертвовал живой мыслью ради эксперимента, не был пленником модернизма, в то же время он недолго любил благополучный академизм. Музыку композитора считают классикой XX века, она продолжила наследие Мусоргского, Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, по многим признакам она была близка творчеству Моцарта, Гайдна, Бетховена.

Младший современник Прокофьева - Д.Д.Шостакович ⁴⁸ (1906-1975), выдающийся советский композитор, пианист и педагог, создал целую композиторскую школу. Его учениками были А.Д.Гаджиев, Г.Г.Галынин, К.А.Караев, Ю.А.Левитин, Г.В.Свиридов, Б.И.Тищенко, К.С.Хачатурян. С 1915 года он начал обучаться игре на фортепиано.

⁴⁸ Дмитрий Шостакович. - М.: 1967; Лукьянова Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. - М.: 1980.

ано под руководством матери. У мальчика обнаружился абсолютный слух и хорошая память. Интерес к музыке возбуждало и постоянное музицирование в доме Шостаковичей. Охотно пел под гитару отец, на рояле играли Гайдна, Моцарта, Чайковского, Бородина, консерваторский репертуар матери непременно включал пьесы Шопена и Листа.

Начало профессионального музыкального образования положили пианистические курсы И.А.Гляссера, которые предусматривали выполнение каждодневных упражнений и этюдов на развитие всех пальцев руки. Занимались по распространенному в то время пособию Гляссера «Трели как основа фортепианной техники». Математические сухие и точные упражнения считались предварительной ступенью обучения, за которой следовало разучивание пьес из «Детского альбома» Чайковского, сонат Клементи, Моцарта, Гайдна. Через год Дмитрий Дмитриевич уже играл Моцарта и Гайдна, а еще через два - опшеломил всех исполнением прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». К 1918 году выяснилось, что Шостакович перерос педагогическую методику Гляссера; началось его обучение у профессора Петербургской консерватории А.А.Розановой.

В 13-летнем возрасте Шостакович поступает сразу на два отделения Петроградской консерватории - композиторское и фортепианное. Он учился у любимого воспитанника Римского-Корсакова - М.О.Штейнберга, а также у Л.В.Николаева. Не только пианист, но и композитор по образованию, Николаев тонко чувствовал творческую природу исполнительства и старался воспитать в своих учениках полное понимание. Как пианист Шостакович развивался на редкость успешно. Директор консерватории Глазунов отмечал, что Шостакович Дмитрий «из ряда выдающийся по таланту музыкант с прекрасной, не по летам развитой техникой». Уже в июле 1926 года юноша провел первые гастролы в Харькове, где исполнял Первый фортепианный концерт Чайковского, произведения Листа и целый ряд собственных сочинений. Выпускной работой Шостаковича стала Первая симфония, после исполнения которой главный дирижер оркестра Ленинградской филармонии писал: «У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки нового большого композитора»⁴⁹.

⁴⁹ Лукьянова Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович ... - с. 40.

Творческое наследие Шостаковича было огромным по объему и универсальным по охвату самых различных жанров, оно стало классикой XX века. Особенно велико значение композитора как симфониста: он соединял в себе философа и художника-гражданина, борца против фашизма и социальной несправедливости. При этом композитор опирался на традиции отечественной и мировой культуры прошлого: образы героики и борьбы в Пятой и Седьмой симфониях восходят к Бетховену, образы возвышенного разума, нравственной красоты, противостоящие образам зла, - к Баху. От Чайковского Шостакович унаследовал углубленный психологизм, задушевно-лирический пафос, от Малера - иронию и гротеск, смелое использование бытового материала. С Мусоргским его сближал метод создания реалистических пародных характеров, народных массовых сцен, трагедийный размах. Шостакович впервые ввел в обиход академического искусства интонации музыки современного быта, музыки улиц, площадей, эстрады, которые воспринимались очень логично, в синтезе и взаимодействии.

Порогом зрелости в симфоническом жанре стала Четвертая симфония (1936); памятником Великой Отечественной войне 1941-1945 годов - Седьмая симфония (1941), над которой композитор работал в осажденном Ленинграде. Впервые эта симфония была исполнена 5 марта 1942 года в Куйбышевском оркестром Большого театра СССР под управлением С. Самосуда, затем прозвучала в осажденном Ленинграде, 22 июня 1942 года ее исполнял оркестр Лондонской филармонии под управлением выдающегося дирижера Г. Вуда. По радио это исполнение передавалось на весь мир. 19 июля 1942 года в Нью-Йорке состоялась радиопремьера Седьмой симфонии Шостаковича под управлением А. Тосканини. В США «Ленинградской» симфонией дирижировали также С. Кусевицкий, Л. Стоковский, А. Радзинский.

Восьмая, Десятая, Четырнадцатая симфонии - в каждой из них композитор искал путь к максимальной выразительности в соединении звучания оркестра, хора, певцов-солистов, чтобы в последней, Пятнадцатой, снова уйти в чистое симфоническое звучание, непрограммный симфонизм. Но музыкальная речь в поэтической точности и здесь возвысилась до трепета живого слова-дыхания. В финале Пятнадцатой симфонии как бы завершается вечный диалог человека с самим собой и с другими людьми об истине, смысле бытия, о разных

этапах жизненного пути, о нравственном возвышении человека. Музыка Шостаковича - это совершенно особенная неповторимая интонационная сфера, тяготеющая к духовному контакту с миром чувств, мыслей, вечных тем. Вся его музыка - симфонии и квартеты, оперы и инструментальные концерты, сочинения для фортепиано, хоры, романсы, песни, музыка к фильмам - остается не просто музыкой, но именно «музыкой Шостаковича», ни с какой другой ее никогда не спутаешь.

Как всякий истинно большой художник, Шостакович жил сложно, но из всех испытаний судьбы и истории он выходил духовно очищенным и нравственно возрожденным. Его музыка нередко рождала пристрастия в оценках, но сам он никогда не стремился остаться непонятым. «На глазах многих из нас прошла это удивительная яркая, неповторимая жизнь, - говорил о своем учителе Г. Свиридов. Шостакович-художник порожден грозными революционными событиями нашей эпохи. Отсюда размах его музыки, масштабы его чувств и накал страстей. Он - сын России. Он - сын бурного XX века, века гигантских событий и потрясений, которые с такой несравненной силой запечатлены в его великих произведениях ... Шостакович обладал душой великого человека, душой гения»⁵⁰.

Жанровое многообразие творчества Прокофьева и Шостаковича развивалось советскими композиторами. В 30-е годы интенсивно развивалось песенное творчество, ведущими мастерами которого стали А.В.Александров, В.Г.Захаров, М.И.Блантер, Я.Покрасс, К.Я.Листов, И.О.Дунаевский.

Большой вклад в развитие музыкального искусства внес **Б.В.Асафьев** (1884-1949). Им написаны балеты на сюжеты А.С.Пушкина «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка»; на сюжеты Н.В.Гоголя - «Ночь перед рождеством»; М.Ю.Лермонтова - «Ашик-Кериб», О.Бальзака - «Утраченные иллюзии». Значительных высот достиг камерно-вокальный жанр. К лучшим в этой области принадлежат цикл романсов на слова Пушкина и Блока **Ю.А.Шапорина** (1887-1966) и **Н.Я.Мяковского** (1881-1950), причем последний был и замечательным педагогом: работая profes-

⁵⁰ Золотов А. Листопад, или в минуты музыки. - М.: 1989, - С.99.

сором Московской консерватории, он подготовил около 70 композиторов, среди которых Н.П.Будашкин, Д.Б.Кабалевский, А.Л.Локшин, Б.А.Мокроусов, А.В.Мосолов, В.И.Мурадели, В.Я.Шебалин.

Песенный жанр продолжал развиваться и в 40-е годы, что соответствовало духу военного времени. Ряд боевых и патриотических песен был написан А.В.Александровым, А.Г.Новиковым, Б.А.Мокроусовым. Расцвела песенная лирика в творчестве В.П.Соловьева-Седого, М.Г.Фрадкина, С.А.Каца.

В 30-40-е годы сложился жанр советской оперетты, ярким представителем которого был **И.О.Дунаевский** (1900-1955). Его перу принадлежит 12 оперетт, в том числе «Золотая долина», «Вольный ветер». Но особенно ярко проявился талант Дунаевского в киномузыке и песенном творчестве. Почти все лучшие песни композитора впервые прозвучали в фильмах. В 1941 году он получил Государственную премию за музыку к фильмам «Цирк», «Волга-Волга». Вместе с поэтом В.И.Лебедевым-Кумачом им создан новый тип массовой песни - песни-марша («Марш веселых ребят», «Спортивный марш», «Песня о Москве»). Песенная лирика Дунаевского родственна жанру русского лирико-бытового романса, а лирическая линия получила развитие в песнях-вальсах («Вечер вальса», «Школьный вальс», «Молчание», «Не забывай»).

Особое место в когорте советских песенников занимает имя **М.И.Блантера**; его лучшие произведения вошли в золотой фонд советской песенной культуры («Партизан Железняк», «Песня о Щорсе», «Молодость», «В путь-дорожку дальнюю», «В лесу прифронтовом», «Полубила я парнишку», «Моя любимая», «Катюша»).

В послевоенный период в советской музыке выдвинулась целая плеяда молодых композиторов - Р.К.Щедрин, Б.А.Чайковский, А.Я.Эшнай, А.П.Петров, В.А.Гаврилин, С.М.Слонимский, Л.А.Пригожин, Б.И.Тищенко и др. Традиции симфонизма Прокофьева и Шостаковича нашли в этот период продолжение в творчестве Вайнберга, Пейко, Щедрина, Тищенко, Хренникова. В кантатном и хоровом жанрах наиболее яркой фигурой стал Г.В.Свиридов («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», кантата «Снег идет»). В оркестро-хоровой сюите Свиридова «Курские песни», Концерте памяти А.А.Юрлова ощущается русская народная песенность, интонации древних русских распева. В песенных циклах Свиридова на слова

Р.Бернаса, С.А.Есепина, А.А.Блока песенное начало соединено с реалистичностью конкретных образов.

Представителем широкого музыкального жанра в советской музыкальной культуре стал **Д.Б.Кабалевский**. Важное место в его творчестве занимает опера. В 1972 году он получил Ленинскую премию за оперу «Кола Брюньон», а в 50-е годы - Государственную премию СССР за оперу «Семья Тараса». Наиболее крупное вокально-симфоническое произведение Кабалевского - «Реквием» на слова Р.Рождественского - было удостоено в 1966 году Государственной премии РСФСР им. Глинки. Среди симфоний композитора выделяются Вторая и Четвертая, а к числу наиболее исполняемых инструментальных концертов относятся концерт для скрипки с оркестром, Первый концерт для виолончели с оркестром и Третий концерт для фортепиано с оркестром; в них использованы интонации русских и украинских народных песен, а также песен, создаваемых самим композитором, в том числе песня «Наш край». Среди камерно-вокальных произведений Кабалевского наиболее известны «10 сонетов Шекспира». Популярность приобрели и многочисленные детские песни композитора.

В России 20-х годов в систему музыкального образования помимо консерваторий входили народные музыкальные школы, школы музыкального просвещения, народные курсы общего музыкального образования. Все они функционировали на бесплатных условиях, а учащиеся получали стипендии. В работе музыкальных профессиональных учебных заведений принимали участие видные музыканты: в Петрограде - Б.В.Асафьев, М.Н.Баринова, С.Л.Гинзбург, Н.П.Гродзенская, В.Г.Каратыгин, Л.В.Николаев, В.В.Софроницкий; в Москве - А.В.Александров, Н.Я.Брюсова, А.Ф.Гедике, А.Д.Кастальский, В.Н.Шацкая.

М.Н.Баринова (1878-1956) окончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано. Одним из ее учителей был Н.А.Римский-Корсаков. До 1928 года она была профессором Петербургской (Ленинградской) консерватории, а в 30-е годы заведовала фортепианным отделом в филиале Центрального заочного музыкально-педагогического института. **А.В.Александров** - выпускник Московской консерватории, автор музыки государственного Гимна Советского Союза и песенных циклов, в 20-е годы был профессором Московской консерватории, он воспитал многих хороших и военных дирижеров.

Н.Я.Брюсова (1881-1951), сестра поэта В.Я.Брюсова окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано. Одним из ее учителей был С.И.Танеев. Брюсова преподавала в Московской Народной консерватории, в 20-е годы работала профессором, в 40-е годы - зав. кафедрой музыкального фольклора Московской консерватории. **Л.С.Гинзбург** более тридцати лет вел в Московской консерватории класс виолончели. Он был редактором «Школы для виолончели» К.Ю.Давыдова и С.М.Козолупова. **Н.Л.Гродзенская** - выпускница Киевской консерватории, преподавала в педагогическом институте им. Герцена и консерватории. По ее инициативе были открыты первые детские музыкальные школы. Совместно с Б.В.Асафьевым она разрабатывала проблему восприятия музыки детской аудиторией; в 30-е годы преподавала на педагогическом факультете Московской консерватории, одновременно разрабатывая методику музыкального воспитания детей.

А.Ф.Гедике (1877-1957) был известным композитором, пианистом и органистом. В музыкальной педагогике известны его 50 упражнений, 200 легких пьес и сонаты. **А.Д.Кастальский** (1856-1926), ученик П.И.Чайковского, С.И.Танеева, в 20-е годы управлял народными хоровыми академиями Москвы и Петрограда, последние годы жизни он был профессором и деканом дирижерско-хорового отделения.

Л.В.Николаев (1878-1942), композитор и замечательный пианист, создал собственное музыкально-педагогическое направление, получившее название «николаевская школа», построенное на обработке техники фортепианной игры. Среди 150 учеников Николаева был и Д.Д.Шостакович. **В.Н.Шацкая** была одним из организаторов музыкально-педагогического отделения Московской консерватории.

До 1921 года в России отсутствовала стройная система музыкального образования, задачи образования, воспитания и музыкального просвещения не были четко определены. Огромный вклад в типизацию музыкальных учебных заведений и обновление их программ внес **Б.Л.Яворский** (1877-1942), видный советский пианист, педагог и композитор. Болеслав Леопольдович закончил Киевское музыкальное училище по классу фортепиано, а в 1903 году - Московскую консерваторию по классу композиции у С.И.Танеева и по классу фортепиано у Н.Е.Шишкина. Он был инициатором создания Народной кон-

серватории при Московском обществе народных университетов и в течение десяти лет (до 1916 года) вел в ней музыкально-теоретические предметы, хоровой и фортепианные классы. В 1921 году он возглавил Музыкальный отдел Главного управления профессионального образования. Благодаря его усилиям определилась тенденция уделять все большее внимание совершенствованию профессионального музыкального образования и специальным дисциплинам. В 20-е годы были созданы первые специализированные средние музыкальные школы (музыкальные техникумы), в 30-е годы переименованные в училища. Помимо училищ продолжала функционировать система начального музыкального образования и консерватории. Головной организацией среднего специального музыкального образования стал Центральный музыкальный техникум в Ленинграде. К 1927 году общая структура музыкального образования в целом оформилась, хотя в дальнейшем в нее вносились изменения. Так, в 1933 году 4-х летние музыкальные школы первой ступени были преобразованы в 7-летние, при ряде консерваторий учреждены школы-десятилетки; в середине 30-х годов организованы музыкально-педагогические институты (Институт им. Гнесиных) и заочное обучение.

С середины 70-х годов система музыкального образования в СССР приобрела следующую структуру: низшая ступень (7-летние детские музыкальные школы и дополнительный 8-й класс для подготовки к поступлению в музыкальные училища); средняя ступень (музыкальные училища, где готовят музыкантов-профессионалов средней квалификации – инструменталистов, певцов, хормейстеров, педагогов для детских музыкальных школ, музыкально-педагогических училищ, выпускающих учителей музыки для общеобразовательных школ и музыкальных руководителей детских садов). Наиболее одаренные после окончания училища поступают по конкурсу в высшие учебные заведения: консерватории, на музыкально-педагогические факультеты вузов, в институты искусств.

Высшее профессиональное музыкальное образование предназначено для подготовки композиторов, инструменталистов, певцов, симфонических, оперных и хоровых дирижеров, музыковедов, режиссеров музыкальных театров, учителей музыки высшей квалификации (методистов) для общеобразовательных школ и преподавателей му-

зыкально-педагогических дисциплин для педагогических училищ. Подготовка педагогов-композиторов и педагогов-исполнителей для музыкальных вузов проводится в организованной при ведущих консерваториях и институтах ассистентуре – стажировке со сроком обучения от двух до трех лет. Получили распространение курсы повышения квалификации педагогов музыкальных школ, училищ и вузов при авторитетных средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Одной из ведущих консерваторий России остается Московская консерватория. В 1936 году при ней была создана Центральная детская музыкальная школа с 10-летним курсом общего и музыкального образования. К середине 70-х годов в Московском центре высшего музыкального образования существует пять факультетов (фортепианный, оркестровый, вокальный, теоретико-композиторский и военно-дирижерский). Сформировалась сеть кафедр, среди них - кафедры сочинения, теории музыки, инструментовки, истории музыки, истории и теории исполнительского искусства, концертмейстерского мастерства, фортепиано, виолончели и контрабаса, альты и арфы, духовых инструментов, симфонического дирижирования, сольного пения, оперной подготовки, хорового дирижирования. При консерватории имеется научно-музыкальная библиотека им. С.И.Танеева, лаборатории музыкальной акустики и звукозаписи, экспериментальной фонетики, фонографии и др.

В XX веке из стен Московской консерватории вышли выдающиеся исполнители - В.В.Борисовский, Г.Р.Гинзбург, В.Г.Дулова, Я.И.Зак, Л.Б.Коган, Л.Н.Оборин, С.Т.Рихтер, Г.Н.Рождественский, Е.Ф.Светланов и другие, композиторы Д.Б.Кабалевский, А.И.Хачатурян, В.Я.Шебалин, Р.К.Щедрин и другие. Свыше 300 воспитанников консерватории - лауреаты международных конкурсов исполнителей.

После того как директором Петербургской (Ленинградской) консерватории стал А.К.Глазунов (1905), в ней объединилось большое число опытных педагогов, возглавивших известные музыкально-педагогические школы: композиции - Римского-Корсакова, пианизма - Ф.О.Лешетицкого и А.Н.Есиповой, скрипки - Л.С.Ауэра, виолончели - К.Ю.Давыдова и А.В.Вержбиловича, пения - Г.Ниссен-Саломан и К.Эвереди. Воспитанниками консерватории стали композиторы А.К.Лядов, М.М.Ипполитов-Иванов, А.С.Аренский, С.С.Прокофьев

св, Н.Я.Мясковский, Э.Милегайлис, Я.Я.Витол, У.Гаджибеков, а также пианисты В.И.Сафонов, Ф.М.Блуменфельд, вокалисты Ф.И.Стравинский, Е.П.Лавровская и другие. К середине 70-х годов в Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова образовалось шесть факультетов: теоретико-композиторский, фортепианно-органный, дирижерский, оркестровый, вокально-режиссерский и повышения квалификации. Помимо традиционных для такого типа высших учебных заведений здесь имеется кафедра балетмейстеров. Библиотека консерватории насчитывает более 300 тысяч экземпляров книг и нот, среди них русские старопечатные издания и ценные нотные рукописи.

Среди других консерваторий России наиболее известны Горьковская им. Н.И.Глинки, Казанская, Новосибирская, Саратовская, Уральская им. М.П.Мусоргского. Старейшей из перечисленных является Саратовская консерватория, созданная в 1912 году на базе одного из старейших русских музыкальных училищ. В этой консерватории работали известные педагоги М.Е.Медведев, Г.Э.Конюс, С.М.Козолупов. Ныне Саратовская консерватория носит имя Л.В.Собинова, который концертировал в городе почти одновременно с Ф.И.Шаляпиным, Е.А.Лавровской. В Саратове с 1870 по 1917 годы гастролировали Н.Г. и А.Г.Рубинштейны, А.Н.Есипова, а несколько позже - С.В.Рахманинов и А.Н.Скрябин.

Глава IV. Музыкальное воспитание за рубежом и в России

§ 1. Музыкальное просветительство как часть музыкального воспитания

Создание различных музыкальных жанров и композиторских школ повлекло за собой и становление различных музыкально-просветительских организаций, которые, привлекая широкую аудиторию, выполняли важнейшую задачу музыкального воспитания - развитие культуры слушания музыки, популяризовали творчество композиторов. Такие организации и объединения возникали в различных европейских странах и в России в XIX-XX веках.

Так в Англии с конца XIX века стали проводиться музыкальные фестивали: в Кардиффе (1892-1910); Шеффилде (1896-1911); Лондоне - Баховские фестивали (1895-1926), а в 1905 годы была основана Ассоциация конкурсных фестивалей, объединившаяся в 1921 году с Британской федерацией музыкальных фестивалей. Большое значение для пропаганды симфонической музыки в стране имели общедоступные «Променад-концерты», основанные в Лондоне английским дирижером Г. Вудом в 1895 году. Г. Вуд руководил ими около полувеска. Концерты проводились в зале «Куинс-холл», из которого были убраны кресла, а публика свободно передвигалась по залу, что и дало название концертам.

Концертная жизнь Англии концентрировалась преимущественно в Лондоне. Еще в начале XIX века здесь начали работу различные концертные общества, среди них - Королевское филармоническое общество, в котором исполнялась музыка Бетховена, Мендельсона,

Берлиоза, Брамса, Дворжака. Ведущими дирижерами общества были С.Беннет, А.Салливен, Ф.Коуэн, А.Макензи. **У.С.Беннет** (1816-1875) с восьми лет был певчим хора мальчиков капеллы Королевского колледжа в Кембридже, а с десяти - учился в Королевской академии музыки в Лондоне. Молодого музыканта высоко ценили Мендельсон и Шуман, с которыми он познакомился в Лейпциге. С 1843 года Беннет преподавал в Королевской академии музыки и основал в Лондоне Баховское общество. Дирижером Филармонического общества Беннет работал до 1866 года, после чего стал директором Королевской академии музыки.

А.Салливен (1842-1900) также начинал музыкальную деятельность в хоре мальчиков Королевской капеллы, учился в Королевской академии музыки у Беннета, а в 1861 году закончил Лейпцигскую консерваторию. Потомственный музыкант **А.Макензи** (1847-1935) до 1924 года возглавлял Королевскую академию музыки в Лондоне и превратил ее в одно из ведущих музыкальных учебных заведений Европы. Славу Макензи принесло дирижирование им исполнения Шестой симфонии П.И.Чайковского и Второй симфонии А.П.Бородина в Филармоническом обществе.

Другими Филармоническими центрами Англии были Концерты старинной музыки, Новое филармоническое (1852-1879), Королевское музыкальное (1775-1848), а также хоровые общества: «Ораторное», которое исполняло преимущественно сочинения Генделя, и «Священная гармония» (1833-1882), возродившее забытые оратории, а также исполнявшее оратории Ф.Мендельсона, Л.Шпора. Деятельность некоторых английских обществ была направлена на популяризацию творчества одного композитора («Перселл-клуб», Баховское общество, на базе которого с 1876 года начал работу Баховский хор).

В середине XIX века в Англии получили распространение сольные концерты инструменталистов, вечера камерной и вокальной музыки, среди них - циклы «Камерные концерты» (с 1835 года), концерты классической инструментальной музыки. С 50-х годов до 1901 года в Лондонском Хрустальном дворце организовывались регулярные просветительские общедоступные концерты, в том числе «Популярные концерты», основанные Т.П.Чеппелином, в которых участвовали знаменитые инструменталисты. В 1878 году были основаны «Воскресные камерные концерты» Народного концертного общества.

Просветительское значение имели и камерные концерты Музыкального союза (1845-1880), для которых впервые в Лондоне выпускались печатные программы с аннотациями. В конце XIX века продолжалась деятельность известных лондонских музыкальных клубов, в том числе Клуба мелодистов. Среди инструменталистов, гастролировавших в Лондоне огромной популярностью пользовались Н.Паганини, Ф.Шопен, Ф.Лист.

Активизация концертной жизни вызвала строительство специальных помещений: «Эксетер-холл» для исполнения ораторий и крупных оркестровых произведений; «Уорнумс-холл» для камерных и общедоступных концертов, «Альберт-холл», ставший концертным залом мирового значения. Последний был построен в 1871 году и назван в память супруга английской королевы Виктории. Лондонский «Альберт-холл» рассчитан на 10 тысяч зрителей, в нем находится один из самых больших в мире органов, насчитывающий около 9000 труб. Первый концерт в «Альберт-холле» состоялся в 1871 году под управлением Ш.Гуно, а с 1874 года в нем стали проводиться популярные симфонические и хоровые концерты. В 1877 году в зале был организован большой вагнеровский фестиваль. На сцене «Альберт-холла» выступали известные исполнители из разных стран, в том числе Д.Ф.Ойстрах, С.Т.Рихтер, Э.Г.Гилельс, М.Л.Растропович. С 40-х годов XX века «Альберт-холл» стал центром для «Променад-концертов».

До 40-х годов XX века главным концертным залом Лондона был «Куинс-холл», построенный в 1893 году. С 1894 года в нем проходили дневные органые концерты, а с 1895 года - симфонические «Променад-концерты», для проведения которых был создан «Нью Куинс-холл оркестр». Важное место в программах «Променад-концертов» занимала русская музыка, особенно произведения П.И.Чайковского. 11 мая 1941 года «Куинс-холл», в котором находился главный концертный зал Лондона, был полностью разрушен при налете фашистской авиации.

В музыкальных театрах Лондона до конца XIX века шли оперы Дж. Россини и Г.Доницетти. Английские оперные труппы театров «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн» ставили оперы итальянских и французских композиторов на английском языке. В 1891 году был создан Королевский английский оперный театр, а постановка оперетт осуществлялась на сценах лондонских театров «Пэлис» и «Гейети». В XX веке

Лондон продолжал оставаться центром концертной деятельности в Англии.

Среди вновь созданных музыкальных обществ города следует назвать в первую очередь музыкальный клуб «Кинг холл» (1900-1925), Лондонское хоровое общество (с 1903 года), оперную компанию Т.Бичема (1879-1961), известного английского дирижера, оперного и балетного импресарио, который не имел специального музыкального образования. Бичем впервые выступил с «Куинс-холл оркестром» в 1905 году, а в 1906 году организовал Новый симфонический оркестр. Будучи с 1910 года дирижером Лондонского театра «Ковент-Гарден», он исполнял симфонические произведения В.А.Моцарта, Р.Штрауса, И.Ф.Стравинского, участвовал в организации постановки 120 опер, в том числе 60 новых. Создав свою оперную компанию, куда входила не только труппа, но и собственный оркестр, Бичем неоднократно дирижировал спектаклями «Русских сезонов» в Лондоне и Берлине. В 20-30-е годы XX века он стал основателем, руководителем и дирижером Британской национальной оперной компании, а также ряда крупнейших оркестров, в том числе - Лондонского филармонического (создан в 1932 году). До 1939 года этот оркестр регулярно участвовал в концертах Королевского филармонического общества, Королевского хорового общества, в летних оперных спектаклях в «Ковент-Гарден». В 50-е годы XX века Лондонский филармонический оркестр завоевал репутацию одного из лучших оркестров Европы. В 50-60-е годы его возглавлял А.Боулт, крупнейший английский дирижер, вместе с Бичемом дирижировавший спектаклями «Русского балета» С.Дягилева и городским симфоническим оркестром в Бирмингеме. В 30-40-е годы Боулт был музыкальным директором и дирижером симфонического оркестра английской радиовещательной компании Би-Би-Си. Он выступал с крупнейшими симфоническими оркестрами - Бостонским и Нью-Йорским филармоническим, а вместе с Лондонским филармоническим оркестром гастролитовал в СССР. В репертуаре оркестра отражена практически вся мировая музыкальная классика, но особо он пропагандирует творчество английских композиторов, в том числе Б.Бриттена. Важное место в программах оркестра отведено симфонической музыке П.И.Чайковского, М.П.Мусоргского, А.П.Бородина, С.В.Рахманинова, С.С.Прокофьева, Д.Д.Шостаковича. Оркестр стал первым зарубежным исполнителем Седьмой симфонии С.С.Прокофьева.

Растущий интерес к старинной и английской музыке определил создание в 1933 году хора и оркестра Б.Нила (переименованный в 1955 году в ансамбль «Филомузыка Лондона»), ансамбля «Исполнители на струнных», а также активизацию вокальных коллективов «Английские певцы», «Певцы эпохи Тюдоров» и др. В 1947 году в Лондоне была создана камерная Английская оперная труппа, которая ставит только английские оперы. В 50-е годы в столице Великобритании был построен новый современный концертный зал «Ройал фестивал-холл», дополненный в 60-е годы Камерным залом им. Перселла. В этих залах помимо симфонической исполнялась и популярная поп-музыка. Новые концертные залы построены также в провинциальных городах Англии, что дало возможность проводить в них ежегодные музыкальные фестивали.

Крупным центром европейской музыкальной жизни в XIX-XX веках продолжала оставаться Вена. В 1842 году здесь был организован Венский филармонический оркестр, в 1900 году - симфонический оркестр, а в 1912 году - Общество венского концертхауза, пропагандировавшее современную музыку. В середине XIX века в столице Австрии продолжали свою деятельность многочисленные хоровые общества: Венское мужское певческое общество, Певческий союз, певческая академия, Академическое певческое общество, «Шубертовский союз». В 1903 году был организован Венский филармонический хор под руководством известного дирижера и композитора **А.Цемлинского** (1871-1942). По национальности поляк, Цемлинский большую часть своей жизни прожил в Вене: здесь он закончил консерваторию, а с 1900 года возглавил симфонический оркестр «Карлстеатра». Вместе со своим учеником, композитором и дирижером А.Шенбергом в 1904 году Цемлинский организовал «Объединение композиторов» для пропаганды современной музыки. Он был первым дирижером Народной оперы и Венской придворной оперы, а в 20-30-е годы работал в Праге и Берлине, причем в Берлине дирижировал в «Крольшопе». С 1938 года австрийский дирижер жил в США.

Большую роль в музыкально-просветительской деятельности сыграла Венская придворная опера: здесь дирижировали Х.Рихтер, Г.Малер, работали выдающиеся певцы А.Бар-Мильденбург, М.Гутхейль-Шодер, Р.Майр, Л.Слезак. Параллельно с придворным оперным театром с 1898 года функционировала Народная опера, реперту-

ар которой состоял не только из опер, но и оперетт. В XIX веке Вена стала центром разнообразных форм легкой музыки. Песни и танцы И.Штрауса-отца и И.Штрауса-сына звучали в исполнении оркестров под их управлением и получили огромное распространение. Лучшие танцевальные оркестры звучали в «Реддетен-зале», где организовывались балы.

Значение Вены как одного из ведущих музыкальных центров Европы возродилось после освобождения страны от оккупации в 1945 году. Венская государственная опера, организованная в 20-е годы на базе Венской придворной оперы, получила всемирную известность благодаря не только отличной труппе, но и творчеству главных дирижеров театра К.Бема, Г.Караяна. **К.Бем**, один из выдающихся интерпретаторов оперного творчества В.А.Моцарта, Р.Штрауса, Р.Вагнера, возглавлял Венскую государственную оперу до 1956 года. Чрезвычайно одаренный пианист и дирижер **Г.Караян** учился в Венской музыкальной академии, в 40-е годы руководил Берлинской государственной капеллой, а с 1947 года стал дирижером и директором Общества друзей музыки в Вене, участвуя в фестивалях в Зальцбурге, Люцерне, Эдинбурге, Берлине, Мюнхене. Караян много гастролировал в зарубежных оперных театрах, в том числе и в «Ла Скала». В рамках зальцбургских фестивалей он поставил ряд опер, в том числе «Бориса Годунова» на русском языке.

Ведущие профессиональные музыкальные коллективы Вены - Общество друзей музыки, Венский филармонический оркестр, дающий наибольшее число концертов в год, оркестр музыкантов Нижней Австрии и Большой симфонический оркестр Австрийского радио. С 1951 года важную роль в музыкальной жизни Вены стал играть традиционный фестиваль «Винер фестивален», а с 1959 года были возрождены международные конкурсы музыкантов-исполнителей, организаторы которых - Общество друзей музыки и Венская Академия музыки и драматического искусства.

Старейший музыкальный центр Европы - Зальцбург, родина миннзингеров и Моцарта, крупный очаг хорового искусства, после перехода под управление Центрального правительства Австро-Венгрии в 1816 году превратился в провинциальный город. Только в середине XIX века его музыкальная культура начала возрождаться. В 1841 году в Зальцбурге был учрежден научный центр моцартоведения «Собор-

ное общество Моцартеум», которое участвовало в торжествах по случаю открытия памятника В.А.Моцарту в 1842 году и 100-летия со дня рождения композитора в 1856 году. С 1870 года «Моцартеум» превратился в международное учреждение, по инициативе которого было предпринято издание полного собрания сочинений Моцарта и началось проведение зальцбургских фестивалей, посвященных великому композитору. С 20-х годов XX века в Зальцбурге стали проводиться фестивали, во время которых ставятся оперы Моцарта и гастролируют видные инструменталисты-исполнители. В 1960 году в городе открылось новое здание Большого дворца фестивалей, вмещающее более 2300 зрителей. С Веной и Зальцбургом связаны имена выдающихся певцов и певиц - Э.Шварцкопф, Г.Теннер, И.Меттерних, И.Грейндль.

Ежегодные международные фестивали современной музыки проводятся с 30-х годов нашего века и в Венеции. На них состоялись премьеры произведений И.Ф.Стравинского, С.С.Прокофьева, Б.Бриттена, а в 1953 году в городе основан Международный центр пропаганды итальянской музыки, который организует Летние курсы по изучению старинной итальянской музыки.

Ведущим европейским оперным театром считается «Ла Скала», здание которого было воздвигнуто на месте церкви Санта Мария дела Скала в Милане в 70-е годы XVIII века. Уже в первые десятилетия XIX века на его сцене стремились выступить, чтобы получить признание, крупнейшие оперные артисты мира. С 60-х годов XIX века под руководством Квартетного общества проводились регулярные камерные концерты при Миланской консерватории, а с 70-х годов - симфонические концерты. Эти концерты, помимо оркестра театра «Ла Скала», дают Миланский симфонический оркестр Итальянского радио и телевидения, оркестр общества «Послеполуденное музицирование», камерный оркестр «Анжеликум». В 1947 году было создано общество «Амвросианская полифония», пропагандирующее музыку средневековья, Возрождения и барокко.

На основе оперного творчества Россини, Беллини и Доницетти в первой половине XIX века сложилась итальянская вокальная школа, представленная певцами Джудиттой и Джулией Гризи, певцами Д.Марио и Дж. Б.Рубини. Во второй половине XIX века выдвинулась плеяда «вердиевских» певцов, к которой принадлежали певицы А.Бозио

и А.Пагги, певцы М.Баттистини, А.Мазини, Дж. Ансельми, Ф.Тамано, Э.Тамберлин. В XIX веке славу итальянской оперы поддерживали певицы А.Барби, Дж.Белланчони, А.Галли-Курчи, Т.Даль Монте, певцы Дж. Де Лука, Б.Джилли, Э.Карузо, Т.Скипа, Т.Руффо. Среди виднейших итальянских оперных артистов - певицы Дж.Симеонато, Р.Скотто, А.Сталла, Р.Тебалди, М.Френи, певцы Дж.Белли, Т.Готти, М.Дель Монако, Ф.Корелли, Дж.Ди Стефано и другие.

Сестры Гризи обучались пению в Милане. **Джулия Гризи** (1811-1869) с успехом выступала во многих городах Италии, а с 30-х годов пела в «Театре Итальян» в Париже и в Лондоне. Выступление в этих двух столицах принесли ей мировую известность. В 1850-1852 годы Джулия Гризи гастролировала в Петербурге, в 1854 году совершила концертное турне по США с мужем, тенором Дж. Марио. Гризи обладала голосом необычайно широкого диапазона, она исполняла как сопрановые, так и меццо-сопрановые партии. Большим почитателем таланта певицы был Дж. Россини. **Джудитта Гризи** (1805-1840) с большим успехом пела на сценах ведущих оперных театров Италии, в том числе и «Ла Скала». Она также гастролировала в Париже, Лондоне, Мадриде. Последнее ее выступление состоялось в Риме в 1838 году. Джудитта Гризи обладала очень красивым меццо-сопрано, густым, насыщенным, мягким и сочным по звуку и исключительной вокальной техникой.

Дж. Рубини (1794-1854) начинал свою карьеру хористом странствующей итальянской оперной труппы, а в 30-40 годы уже пел в Неаполе, «Ла Скала», Париже, Лондоне, Германии, Нидерландах. Среди его слушателей были А.Г.Рубинштейн, В.Белинский, которые очень высоко ценили его высокий тенор, нежный и гибкий, подвижный в колоратурах.

Сестры Аделина (1843-1919) и Карлотта **Патти** (1835-1889) родились в семье итальянских певцов. Аделина, обладавшая уникальным колоратурным сопрано, уже с семи лет выступала на концертной эстраде, исполняя арии из классических опер. Ребенком она успешно гастролировала во многих городах США, где жила ее семья. В 1859 году А.Патти с успехом дебютировала на оперной сцене в Нью-Йорке, а в 60-70-е годы гастролировала в Италии, Лондоне и России. Выдающаяся певица, обладавшая феноменальной памятью, исполняла многочисленные партии героинь преимущественно в итальянских

операх. Ее гастролы во многих странах мира носили сенсационный характер.

Одна из самых известных певиц своего времени **А.Гали-Курчи** (1882-1963) покоряла слушателей совершенной техникой исполнения, редчайшим по красоте тембра голосом (колоратурное сопрано), высоким сценическим мастерством и ярким темпераментом. После окончания Миланской консерватории в 1903 году она некоторое время преподавала игру на фортепиано, но по совету композитора П.Маскани начала самостоятельно заниматься пением и в короткий срок достигла блестящих результатов. С 1906 года она выступала на оперных сценах Рима, Египта, Аргентины, Уругвая, Бельгии, Испании, Петербурга, а с 1916 года жила в США, где до 1930 года была солисткой театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке.

Б.Джилли (1890-1957) - выдающийся итальянский тенор, был крупнейшим представителем бельканто (легкий, изящный стиль пения, требующий от певца совершенной техники владения голосом, виртуозной колоратуры, эмоционально насыщенного тона). С семи лет он учился в «Схоло канторум» при соборе, где пел сольные партии в церковных мессах, занимался в музыкальном лицее «Санта-Чечилия». В 1914 году Джилли получил первую премию на Международном конкурсе вокалистов в Париже, а затем пел в крупнейших итальянских театрах, в том числе в «Ла Скала». С большим успехом Джилли гастролитировал в Испании, Франции, Англии, Германии, США. Огромную популярность певцу принесло яркое эмоциональное исполнение неаполитанских песен. Он играл во многих музыкальных фильмах 30-50-х годов, в том числе: «Аве Мария», «Ты мое счастье», «Джузеппе Верди», «Паяцы», «Страницы из опер».

Э.Карузо (1873-1921) представлял собой феноменальное явление в вокальном искусстве. Его тенор, обширный по диапазону и силе звука, обладал уникальным тембром и безграничными модулирующими возможностями, яркой насыщенностью верхних нот, теплотой звучания, баритональной окраской нижнего регистра. В детстве Энрико пел в церковном хоре, а с 90-х годов занимался в школе пения под руководством известного музыканта Г.Верджине. До 1897 года Карузо пел на сценах провинциальных театров, а затем был приглашен в Милан. С 1898 года он с огромным успехом гастролитировал в крупнейших оперных театрах мира; в 1903 году состоялся дебют пев-

ца на сцене «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, солистом которой он оставался до 1920 года. С особенным вкусом и проникновенностью Карузо исполнял неаполитанские песни. Он был первым певцом, репертуар которого был записан на грампластинки.

По интенсивности и разнообразию концертной жизни Париж XIX века занимал одно из первых мест в Европе. Наряду с французскими музыкантами здесь преимущественно в аристократических салонах и кружках выступали иностранные виртуозы. Уже в 20-е годы XIX века в столице Франции возникли первоклассные симфонические оркестры; помимо этого, наряду с итальянскими городами, Париж оставался центром европейского оперного искусства. В 70-е годы XIX века был построено здание театра «Гранд-опера», среди руководителей которого были видные музыканты Р.Крейцер, Ф.Хабенек, Э.Колони, П.Видаль.

На сцене театра выступали известные певцы, в том числе **П.Виардо** (1821-1910) - близкий друг И.С.Тургенева, обладавшая великолепным меццо-сопрано. Дочь и ученица испанского педагога и певца М.Гарсиа (старшего), Виардо была также ученицей Листа. С 1839 года она стала солисткой Итальянской оперы в Париже, пела в различных театрах Европы, в том числе и в Петербурге.

Развитию национального французского музыкального искусства способствовал парижский театр «Опера-комик». Здесь состоялись премьеры многих произведений Ф.Давида, Ж.Массне, Ш.Гуно, Ж.Бизе, К.Сен-Санса, Л.Делиба, Э.Лало, Ж.Оффенбаха, К.Дебюсси. С основными театрами конкурировали Французский театр оперы-буффа, Итальянская опера, труппу которой некоторое время возглавляли Россини, Верди; на сцене «Театр лирик» ставились многие оперы Гуно. В 1828 году известный французский скрипач, дирижер и композитор **Ф.Хабенек** основал «Общество концертов Парижской консерватории», где выступали не только известные музыканты, но и студенты. Под руководством Хабенека «Общество концертов» вскоре стало одним из лучших европейских симфонических коллективов. Сам Хабенек, ревностный пропагандист творчества Л.Бетховена, руководил исполнением Девятой симфонии Бетховена. Концерты Хабенека проходили в «Театре Елисейских полей».

В 1851 году Ж.Падлу организовал «Общество молодых артистов консерватории», проводившее общедоступные циклы концертов клас-

сической музыки; в 1861 году на основе этого общества возникли «Народные концерты классической музыки». В 20-е годы XX века эти воскресные концерты получили название «Ассоциация концертов Падлу». В 1873 году было создано еще одно концертное общество - «Национальные концерты», переименованные в «Концерты Колонна» по имени их первого дирижера. В «Концертах Колонна» дирижировали Р.Штраус, Х.Рихтер, Э.Григ, П.И.Чайковский, Н.А.Римский-Корсаков. Это общество сыграло большую роль в пропаганде французской музыки, особенно сочинений Г.Берлиоза.

В 70-е годы XIX века «Общество священной гармонии» впервые представило парижской публике монументальные произведения И.С.Баха и Г.Ф.Генделя. Существенную роль в пропаганде классической музыки сыграли общества: «Концерты Валентино», «Духовные концерты в Сорбонне», «Общество духовых инструментов», «Современное общество струнных инструментов», «Классическое общество», «Ассоциация камерной музыки» и другие. В 1871 году К.Сен-Сансом и рядом других композиторов организуется «Национальное музыкальное общество», сплотившее молодых музыкантов. Они выступали за обновление и утверждение национальных традиций французской музыки, за пропаганду путем исполнения и издания наиболее значительных произведений отечественных композиторов. К 1914 году общество дало более 400 концертов, после перерыва в годы первой мировой войны оно возобновило концертную деятельность в больших залах, где были впервые исполнены многие произведения Ж.Бизе, К.Сен-Санса, Ж.Массне. Деятельность «Национального музыкального общества» сыграла заметную роль в развитии современной французской инструментальной и вокальной музыки, во многом обновила репертуар концертных организаций.

С 20-х годов прошлого века в Париже приобрели популярность хоровые общества, среди которых наибольшую известность получило общество «Орфейон», объединившее мужские хоры. В Париже «Орфейон», спонсировавшийся муниципалитетом и промышленниками, ведал не только хоровыми коллективами, но и всей музыкальной работой в школах, проводил международные хоровые фестивали, в которых участвовало до 3000 исполнителей. В выступлениях «Орфейона» принимали участие и духовые оркестры. К началу XX века в Париже существовало более 1500 хоров.

Оживлению музыкальной жизни в столице Франции способствовали и всемирные выставки, сопровождавшиеся насыщенными концертными программами. К выставке 1878 года был открыт зал Трокадеро, остававшийся до 1937 года центром спектаклей и концертов. В начале XX века большим событием музыкальной жизни Парижа стали «Русские сезоны» - гастрольные выступления русской оперы и балета, организованные С.П.Дягилевым, которые проводились летом. В гастрольные группы входили многие артисты Мариинского и Большого театров. Выступления проходили в театрах «Гранд-Опера», «Шатле», «Театре Елисейских полей». В 1907 году в «Гранд-Опера» прошла серия «Пять концертов русской музыки». Для их проведения был создан комитет, куда вошли А.К.Глазунов, Н.А.Римский-Корсаков, С.В.Рахманинов, выступавшие в концертах и как дирижеры. Солистами стали пианист И.Гофман, певцы Ф.И.Шаляпин, Ф.В.Литвин, Е.И.Збруева, В.И.Касторский, Д.А.Смирнов. Программу концертов составили произведения М.И.Глинки, Н.А.Римского-Корсакова, П.И.Чайковского, А.П.Бородина, М.П.Мусоргского, С.И.Танеева, А.К.Лядова, А.Н.Скрябина, С.В.Рахманинова, М.А.Балакирева, С.М.Ляпунова и Ц.А.Кюи. Знакомство в таком объеме с русской музыкой было подлинным откровением для парижан.

Наибольший успех имели произведения Римского-Корсакова, Бородина и Мусоргского. В 1908 году в Париже была целиком поставлена опера «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли. Дягилеву удалось достать для оформления спектакля подлинные русские вышивки, русский бисер и костюмы XVI-XVII веков. Все костюмы и декорации позже были переданы в дар «Гранд Опера». В сезон 1913-1914 годов была впервые поставлена «Хованщина» в редакции Римского-Корсакова.

В мае 1909 года в Париже впервые показывался русский балет «Клеопатра» («Египетские ночи») на музыку А.С.Аренского, дополненную отрывками из сочинений Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и Глазунова, дивертисмент «Пир» на музыку из произведений русских композиторов, «Сильфиды» («Шопениана»), «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь». Одна из программ сезона была посвящена опере: исполнялись «Псковитянка» Римского-Корсакова и первые акты из «Руслана и Людмилы», «Князь Игорь». Балетные спектакли шли в постановке М.М.Фокина, В.Ф.Нижинско-

го в оформлении крупных русских художников - А.Н.Бенуа, А.Я.Головина, Н.К.Рериха. В них принимали участие лучшие русские танцовщики и танцовщицы - Е.В.Гельцер, А.П.Павлова, Т.П.Карсавина, В.Ф.Нижинский. С 1913 года «Русские сезоны» стали менее периодичными, труппа постепенно оторвалась от родины и превратилась в интернациональное предприятие «Русский балет» С.П.Дягилева.

Во второй половине XX века музыкально-просветительская деятельность сосредоточилась в Государственном симфоническом оркестре Французского радио и телевидения и Национальном оркестре. С 1967 года ведущим музыкальным коллективом страны стал Парижский оркестр под руководством Ш.Мюнша, объединивший лучших исполнителей. С 60-х годов Париж превратился в один из центров проведения международных конкурсов пианистов и скрипачей им. - М.Лонг, Ж.Тибо, конкурсов пианистов им. М.Тальяферро, международных конкурсов гитаристов, арфистов, исполнителей французской вокальной музыки, международных хоровых олимпиад. Среди музыкальных фестивалей особенно выделяются Осенний фестиваль классической музыки, Парижский фестиваль музыки XX века, основанный в 1952 году Н.Набоковым.

Особенностью музыкального просветительства в США середины XIX века было существование «Театра менестрелей» или «Менестрел-шоу», участники которых гримировались под негров, выступали в экзотических костюмах и пародировали негритянскую манеру музицирования. Эти представления привлекали внимание широкой публики к музыке американских негров, несмотря на то, что многие номера носили оскорбительный для них характер. Особенно популярным был персонаж «Джим Кроу» («негр-простак»), воплощавший «Здравый смысл» и издевавшийся над манерностью салонной музыки, преклонением перед итальянской оперой. В 40-е годы XIX века в Нью-Йорке и Бостоне выступали группы «Менестрели Кристи», «Менестрели Байанта», «Вирджин Менестрели», которые пели в сопровождении скрипок, банджо и кастаньет. Лирико-комедийные традиции «менестрел-шоу» оказали значительное влияние на позднее американское музыкальное искусство.

С середины XIX века в США приобрели популярность духовные оркестры (бэнды), выступавшие на различных празднествах и церемониях даже в небольших городках. Впоследствии стала укрепляться

тенденция превращения «марширующих» бэндов в концертные и симфонические коллективы, что нашло отражение в творчестве известных руководителей бэндов П.С.Гилмора, В.Херберта и Дж. Ф.Сузы («короля маршей», гастролировавшего во многих странах), а также Э.Ф. и Р.Ф.Голддинов.

К концу XIX века на средства меценатов были построены здания оперных театров и концертных залов в Цинциннати, Чикаго, Нью-Йорке («Карнеги-холл»), Бостоне и других крупных городах. Постепенно центром музыкального исполнительства стал Нью-Йорк, а музыкально-просветительской работы - Бостон. В 1883 году открылся ведущий оперный театр в США - Нью-Йоркский «Метрополитен-опера», который до сегодняшнего дня субсидируется богатыми фирмами, обществами и частными лицами. Здание этого единственного в стране постоянного оперного театра располагает зрительным залом более, чем на 3500 мест. Ведущие солисты и дирижеры приглашаются на сезоны или на определенные спектакли. В первом десятилетии XX века репертуар театра состоял в основном из немецких опер, особенно произведений Вагнера, позже утвердилась традиция ставить оперы на языке оригинала.

В 1903 году на сцене «Метрополитен опера» дебютировал Э.Карузо, а в 1907 году пел Ф.И.Шаляпин. В 1908-1915 гг. театром руководил А.Тосканини. Он ввел в репертуар произведения итальянских, французских и русских композиторов. Особой популярностью пользовались оперы П.И.Чайковского, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова. Произведения американских композиторов никогда не занимали значительного места в репертуаре театра; в течение нескольких десятилетий лишь немногим американским певцам только после признания их в других странах мира удавалось стать ведущими солистами «Метрополитен-опера». С 40-х годов XX века широкую известность получили американские вокалисты А.Варней, Ж.Пирс, Р.Питерс, Р.Резник, Э.Стибер, Р.Стивенс, Р.Такер, Л.Уоррен. Но, в основном, театр оставался средоточием выступлений выдающихся представителей мировой вокальной культуры: Б.Джилли, А.Галли-Курчи, Титто Руффо, Л.Альбанезе, Д.Джаннини и других.

В середине XX века при новых директорах театра Р.Бинго и Э.Бликсе значительно повысилась общая музыкальная и сценическая культура спектаклей: впервые на сцену театра получили доступ не-

гритянские артисты, но «Метрополитен-опера» продолжал оставаться центром притяжения лучших зарубежных артистов. Здесь пели и советские певицы - П.Г. Лисициан, Г.П. Вишневская, М.Л. Биешу. Приглашение солистов-гастролеров обуславливает высокие цены на билеты, принцип исполнения на языке оригинала также ограничивает круг посетителей театра. Тем не менее сезоны «Метрополитен-опера» продолжают окупать себя, что позволило уже в середине 60-х годов XX века перевести театр в новое здание, оснащенное современной театральной техникой и отличающееся первоклассной акустикой.

Огромный вклад в развитие североамериканской культуры внесли композиторы и исполнители-иммигранты. Большое значение приобрела система творческих заказов и премий, которые давали возможность в течение определенного срока жить и работать в странах Европы. Были учреждены премии музыкантов С.Гуттенхейма, Дж. Пулицера. Э.С.Куллидж делала заказы Стравинскому, Равелю, Прокофьеву. Материально стимулировали музыкантов фонды Кусевицкого, У.Номберга, Э.Дитсон. Некоторые крупнейшие музыканты подолгу жили в США, а с 20-х годов XX века здесь поселились многие выдающиеся русские исполнители, концертная и педагогическая деятельность которых способствовала формированию национальной исполнительской школы, среди них пианисты Антон Рубинштейн, О.С.Габрилович, И.А.Венгерова, Б.Левина, М.Задора, скрипачи А.С.Ауэр, Я.Хейфец, Е.А.Цимбалист, Дж. Сигети, виолончелист Г.П.Пятигорский.

В 60-70-е годы XX века в США были основаны новые музыкально-просветительские культурные центры, среди них - «Линкольн-центр», как комплекс учреждений искусств в Нью-Йорке, построенный на средства Дж. Рокфеллера и А.Гарримана. На его территории помимо «Метрополитен-опера» находится зал Нью-Йоркской филармонии, библиотека-музей исполнительских искусств, театры. В парке «Линкольн-центра» имеется открытая эстрада для выступлений симфонических оркестров и других музыкальных коллективов. В «Линкольн-центре», Центре им. Кеннеди в Вашингтоне, Центре искусств в Лос-Анджелесе выступают лучшие коллективы и артисты США и других стран. Традиционными в стране стали и международные музыкальные фестивали.

Одним из ведущих симфонических оркестров США остается Фи-

Филаделфийский оркестр, созданный в 1900 году дирижером Ф.Шелли на основе полупрофессиональных и любительских ансамблей. Первый концерт оркестра состоялся под управлением Шелли с участием виолончелиста О.Габриловича, исполнившего Первый концерт для фортепиано с оркестром П.И.Чайковского. В первой четверти XX века оркестром дирижировали С.В.Рахманинов, Р.Штраус, с оркестром выступали К.Сан-Санс, Ф.Крейслер. Стремительный рост исполнительского мастерства Филаделфийского оркестра связан с именем Л.Стоковского (1882-1977), выдающегося американского дирижера. По национальности поляк, он учился в Королевском музыкальном колледже в Лондоне, а затем совершенствовался в Париже, Мюнхене, Берлине и Оксфорде. В 1905 году Стоковский переехал в США, первоначально руководил симфоническим оркестром Цинциннати, а затем до 1936 года - Филаделфийским симфоническим оркестром, которому принес мировую известность. Под его управлением многие произведения были исполнены в США впервые, в том числе Третья симфония Скрябина, Восьмая - Малера, Альпийская - Р.Штрауса, Первая - Шостаковича. Во многом, благодаря Стоковскому, за Филаделфийским оркестром закрепилась слава одного из лучших исполнительских коллективов мира. В 1950 году оркестр гастролировал в Англии, в 1955 - совершил большое турне по Европе, затем последовали концерты в СССР и многих странах мира. С оркестром дебютировали в США Э.Г.Гилельс, Д.Ф.Ойстрах, часто выступали Л.Б.Коган, Ю.Х.Темирканов.

Около 200 ежегодных концертов оркестра проходят в зале Академии музыки, вмещающем до 3000 слушателей, или в открытом амфитеатре «Робин Гуд делл». Сам Стоковский с 60-х годов дирижировал созданным им Американским симфоническим оркестром в Нью-Йорке и Лондонским симфоническим оркестром. В последнем десятилетии жизни он организовал цикл концертов для детей и юношества, был активным деятелем американской секции Международного общества современной музыки. Обладая огромным артистическим темпераментом и обаянием, Стоковский даже снимался в кино, играя самого себя в художественных фильмах «Сто мужчин и одна девушка», «Фантазия», «Карнеги-холл». Исполнение роли дирижера в кино принесло ему огромную популярность.

Один из старейших симфонических оркестров США - Бостонс-

кий (осн. в 1881 году) - приобрел огромную популярность при С.А.Кусевицком, который возглавлял его в течение 25 лет. С.А.Кусевицкий (1874-1951), выдающийся дирижер, виртуоз-контрабасист, в 90-е годы XIX века окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества по классу контрабаса.

Еще учеником он был принят вне конкурса в оркестр Большого театра, а в начале XX века дирижировал оркестром Берлинской филармонии и гастролировал в Вене и Лондоне. В 1909 году Кусевицким было создано «Русское музыкальное издательство», которое пропагандировало творчество А.Н.Скрябина, И.Ф.Стравинского, С.В.Рахманинова, С.С.Прокофьева. Одновременно Сергей Александрович руководил созданным им симфоническим оркестром в Москве, с которым в 1910-1914 годы совершил концертную поездку на специальном пароходе по городам Поволжья. В 1917-1920 годы Кусевицкий возглавлял бывший придворный Государственный симфонический оркестр в Петрограде, а в 1920 году эмигрировал в Париж. Здесь он организовал «Симфонические концерты Кусевицкого», до 1928 года занимавшие видное место в музыкальной жизни Парижа. В них впервые прозвучали многие произведения русских и французских композиторов. С Бостонским симфоническим оркестром Кусевицкий впервые исполнил Четвертую симфонию Прокофьева, «Симфонию псалмов» Стравинского; он стал первым исполнителем в США Девятой симфонии Шостаковича и Пятой симфонии Прокофьева. По его инициативе в Бостоне были организованы летние концерты, на основе которых для талантливых студентов был создан Беркширский музыкальный центр. Благодаря Кусевицкому Бостонский симфонический оркестр стал первым в США интерпретатором творчества П.И.Чайковского, Б.Бартока, П.Хиндемита, А.Онегира.

Крупнейшим центром музыкального просветительства в России была Москва. Еще в 20-е годы XIX века в концертах театральной дирекции впервые исполнялись произведения Бетховена. В 1834 году было создано Московское музыкальное благородное собрание, включавшее в свои концерты классический репертуар. В целом до середины XIX века музыкальная жизнь Москвы сосредотачивалась в домашних кружках, из которых наибольшую известность приобрели кружки Виельгорских, З.А.Волконской, В.П.Боткина, М.А.Бакунина, Н.В.Станкевича.

Братья Матвей Юрьевич (1794-1866) и Михаил Юрьевич **Виельгорские** были связаны с музыкой профессионально: младший был виолончелистом, а старший - композитором. Многие композиторы, с которыми играл Матвей Юрьевич, посвящали ему свои произведения: его исполнение отличалось тонким художественным вкусом и совершенной техникой. Михаил Юрьевич встречался в Вене с Л.Бетховеном, всю жизнь был его ревностным почитателем. Его московский и петербургский дома являлись центрами музыкальной жизни. Здесь на протяжении нескольких десятилетий устраивались концерты классической музыки. В доме братьев выступали Ф.Лист, Г.Берлиоз, Р.Шуман, П.Виардо-Гарсиа. Михаил Юрьевич, человек состоятельный, материально поддерживал многих отечественных музыкантов, в частности М.И.Глинку и братьев Рубинштейн. Он был широко образованным человеком, серьезным ценителем музыки. Матвей Юрьевич стал одним из руководителей Симфонического и Концертного обществ в Петербурге, а также одним из первых директоров Русского музыкального общества.

З.А.Волконская (1792-1862), дочь дипломата и писателя, князя А.М.Белосельского-Белозерского, была писательницей, композитором и обладала глубоким контральто. Выйдя замуж за князя Н.Г.Волконского, она долго жила за границей, так как входила в свиту Александра I. Многие годы Зинаида Александровна провела в Париже, где общалась с деятелями французского театра. Московский дом Волконской с 1824 года стал крупным центром художественной жизни. Ее литературные вечера и концерты посещали А.С.Пушкин, А.Мицкевич, В.А.Жуковский, Е.А.Баратынский, Д.В.Веневитинов, А.А.Дельвиг, В.Ф.Одоевский. Пушкин, посвятивший Зинаиде Александровне стихотворение «Среди рассеянной Москвы», прославил ее как «царицу муз и красоты». В 1829 году Волконская уехала в Рим, где оставалась до последних дней жизни, а ее дом в Италии по-прежнему привлекал деятелей искусств.

В 1817 году в Москве поселился немецкий композитор и пианист **Ф.К.Гебель** (1787-1843). Он был популярен как композитор, исполнитель и педагог. В 30-е годы Гебель регулярно устраивал вечера камерной музыки, сыгравшие большую роль в пропаганде классики, особенно творчества Л.Бетховена. Квартетные вечера Гебеля высоко ценил А.П.Бородин. Заметное место в музыкальном быте Москвы за-

нимали цыганские хоры, которые исполняли русские народные песни, городские романсы. Особенно популярным стал хор И.О.Соколова (1777-1848), певца, гитариста, композитора, известного собирателя народных песен. Руководя Московским цыганским хором в течение 35 лет, Соколов воспитал первоклассный коллектив певцов и танцоров. Репертуар хора включал в основном русские народные песни. Среди певиц хора выделялась Т.Д.Демьянова, искусство которой восхищало Пушкина, Д.В.Давыдова, Г.В.Бенедиктова. В 1842 году хор Соколова неоднократно слушал Ф.Лист, концертировавший в Москве. Под впечатлением от исполнения хором романсов «Соловей» Алябьева и «Ты не поверишь, как ты мила» Булахова он создал их фортепианные транскрипции. До 1848 года хор систематически выступал в концертах Павловского вокзала.

Главными помещениями для концертов служили залы Большого театра и Благородного собрания, в которых в первой половине XIX века выступали многие выдающиеся музыканты: скрипачи К.Липинский, А.Вьеган, виолончелисты Б.Ромберг, Ф.Серве, пианисты З.Тальберг, Ф.Лист, К.Шуман, певцы М.Рубини, Г.Зонтаг, П.Виардо, А.Тамбурини, дирижер Г.Берлиоз. Большой популярностью у московской публики пользовалась опера, причем наибольший успех в Москве имела труппа русского оперного театра. В связи с тем, что в 1805 году здание Петровского театра сгорело, спектакли некоторое время шли в доме Пашкова на Моховой, в Арбатском театре, в доме Апраксиных на Знаменке, а с 1825 года - в новом здании Большого театра.

Большую роль в расширении оперного репертуара сыграл **А.Н.Верстовский** (1799-1862), профессиональный музыкант и композитор, сам сочинявший музыку к театральным представлениям, более двадцати лет работавший управляющим конторой дирекции Московских императорских театров. Верстовский занимал ведущее положение в артистических кругах Москвы. Он был учителем и воспитателем единой в то время оперной и драматической труппы. 35-летний период работы Алексея Николаевича в московских театрах часто называют «эпохой Верстовского». Автор ряда вокальных произведений, более 30 опер-водевилей, 6 опер доглинкинского периода, в том числе оперы «Аскольдова могила», Верстовский был превосходным музыкантом и знатоком сцены.

Ведущими оперными певцами Москвы XIX века были Е.А.Семе-

нова, М.К.Леонова, А.О.Бантышев, П.А.Булахов, Н.В.Лавров. Е.А.Семенова солировала на сцене Большого театра в 1847-1863 гг. В ее огромном репертуаре были партии колоратурного и драматического сопрано, контральто. Она создала проникновенные, глубоко национальные образы в операх русских композиторов. Н.В.Лавров, обладатель высокого баса мягкого, чистого тембра, состоял в труппе Московских императорских театров с 1824 года. Певец большого обаяния и драматического таланта, он успешно исполнял баритональные и басовые партии.

Большую роль в развитии музыкальной жизни Москвы и Петербурга и всей страны сыграло Русское музыкальное общество (РМО), которое было создано в 1859 году в Петербурге по инициативе А.Г.Рубинштейна. Цель РМО состояла в содействии распространению музыкального образования, развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрению способных русских сочинителей и исполнителей. Важнейшим направлением деятельности РМО была просветительская работа. Для этого устраивались концерты и учреждались конкурсы на создание новых произведений. Формально общество возглавлялось «особами императорской фамилии», фактически его финансировали меценаты. Первый симфонический концерт общества состоялся под управлением А.Г.Рубинштейна в зале Благородного собрания в 1859 году. До конца 60-х годов концертами руководил А.Г.Рубинштейн, после его ухода из комитета директоров пост главного дирижера занимал М.А. Балакирев, который во многом обновил репертуар концертов. Преемник Балакирева на посту главного дирижера Э.Ф.Направник (1870-1882) приглашал ведущих русских и иностранных дирижеров Л.С.Азура, Х.Бюлова, Х.Рихтера, В.И.Сафонова, А.Б.Хессена.

Отделение РМО в Москве под руководством Н.Г.Рубинштейна было открыто в 1860 году. Симфонические концерты проходили в зале Дворянского (Благородного) собрания. Важную роль в деятельности Московского РМО сыграл П.И.Чайковский, входивший в состав его директоров, а также С.И.Танеев. В среднем в Москве и Петербурге ежегодно проходили 10-12 абонементных симфонических и столько же камерных концертов с участием выдающихся исполнителей. Среди солистов концертов преобладали представители русского исполнительского искусства: пианисты А.Г. и Н.Г.Рубинштейны, виолон-

целисты К.Ю.Давыдов, В.Фитценгаген, пианист И.Венявский, скрипачи Г.Венявский, Л.С.Азур. Оркестрами руководили А.К.Глазунов, С.В.Рахманинов, Н.А.Римский-Корсаков, А.Н.Скрябин, С.И.Танеев, П.И.Чайковский, Г.Берлиоз, А.Дворжак, Г.Малер, Р.Штраус.

Основное место в программах концертов РМО отводилось классической музыке (И.С.Бах, Л.Бетховен, Г.Ф.Гендель, И.Гайдн, Р.Шуман, Ф.Мендельсон). Впервые в России здесь прозвучали произведения Г.Берлиоза, Р.Вагнера, Ф.Листа. Русская музыка была представлена в основном сочинениями М.И.Глинки, А.С.Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки». С 1863 года Русское музыкальное общество стало устраивать общедоступные концерты. Провинциальные отделения общества работали в Киеве, Казани, Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове, Омске, Тобольске, Томске, Тамбове, Одессе, Астрахани.

В концертах РМО принимал участие хор Русского хорового общества, объединявшего любителей хорового пения с 1878 года в Москве. Хор (до 150 человек) давал ежегодно и несколько собственных концертов. В его репертуар входили произведения П.И.Чайковского, А.Г.Рубинштейна, Н.А.Римского-Корсакова, Ц.А.Кюи, С.И.Танеева, А.А.Аренского, А.Т.Гречанинова, М.М.Ипполитова-Иванова, Н.Н.Черепнина. До 1888 года при Русском хоровом обществе существовала духовная капелла.

До 1918 года концертной деятельностью занималось и Московское филармоническое общество, созданное в 1883 году по инициативе дирижера и пианиста П.А.Шостаковича на базе возглавлявшегося им Общества любителей драматического и музыкального искусств. Московское филармоническое общество существовало на средства меценатов, а с 1898 года получало государственную субсидию. Ежегодно оно давало 10 симфонических концертов, которые проходили в Большом зале Благородного собрания. Концертами общества дирижировали П.А.Шостаковский, В.Кес, А.И.Зилоти, С.В.Рахманинов, А.К.Никиш и другие. Здесь под управлением автора прозвучали некоторые произведения Р.Штрауса. Большой художественный интерес для московских любителей музыки представляли программы хора Московского синодального училища, который организовал цикл концертов духовной музыки.

Видное место в пропаганде отечественной камерно-вокальной и

симфонической музыки принадлежало и Московскому кружку любителей русской музыки, созданному в 1896 году. Его основателем и руководителем стал адвокат А.М.Кузин, страстный любитель музыки и его жена, пианистка М.С.Керзина. Концерты кружка проходили сначала на частных квартирах, затем в «Славянском базаре» и Большем зале Благородного собрания. Из любительского кружка это общество превратилось в концертную организацию, которая до 1912 года дала более 100 концертов преимущественно камерной музыки. Впервые в них прозвучали произведения М.П.Мусоргского, А.П.Бородина, С.И.Танеева, А.К.Лядова, А.С.Аренского, С.В.Рахманинова, Р.М.Глиера. Концерты были обычно бесплатными и пользовались большим успехом.

С 90-х годов XIX века большую известность приобрела Московская частная русская опера С.И.Мамонтова и Московская симфоническая капелла, основателем которой стал **В.А.Булычев** (1872-1959), хоровой дирижер, писатель и композитор. Интерес к творчеству композиторов у Вячеслава Александровича пробудили занятия в Московской консерватории и его учителя М.М.Ипполитов-Иванов, С.И.Танеев, К.А.Кипп. Булычев особенно почитал И.С.Баха и В.А.Моцарта. Более 10 лет он занимался с певцами-любителями, будущими участниками хорового коллектива, составившего основу Московской симфонической капеллы. Репертуар капеллы включал произведения композиторов XV-XVII веков (Г.Дюфай, О. ди Лассо, Палестрины, В.А.Моцарта, И.Гайдна, Л.Бетховена, Ф.Мендельсона, Р.Шумана). Особое значение придавалось исполнению произведений И.С.Баха. В 1911 году при капелле была организована «Баховская группа». Концерты Московской симфонической капеллы получили название «Вечера ансамблевых исполнений». В хоре участвовало от 40 до 90 человек. К концертам издавались программы с аннотациями, подробно рассказывавшими об исполняемых произведениях, а также специальные брошюры. В 1904 году совместно с Б.Э.Линева Булычев создал хор Пречистенских курсов для рабочих. Этому коллективу С.И.Танеев посвятил Двенадцать хоров. После 1918 года Булычев работал в Бессарабии, где вел активную музыкально-просветительскую деятельность, а в последние годы жизни преподавал музыку в сельских школах Румынии и в Бухаресте.

Е.Э.Линева (1853-1919) была не только талантливой певицей, но

и известной собирательницей народных песен, и хоровым дирижером. Она занималась в Петербургской консерватории в классе пения у Дж. Росси и в Вене, пела на сценах Вены, Будапешта, Парижа, Лондона, а в 80-е годы - в Большом театре. В то же время она начала записывать песни русских и украинских крестьян, широко пропагандировать русскую музыку силами созданного ею хора. Записывая песни с голосов крестьян, Евгения Эдуардовна впервые ввела в практику фонограф. С 1906 года Линева преподавала в Народной консерватории в Москве.

С 1904 по 1924 годы в Москве работал частный оперный театр **С.И.Зими́на** (1875-1942), известного русского мецената. В 1917 году театр стал государственным, а Зимин остался в дирекции. Театр Зимина считался лучшим частным оперным театром. Видную роль в его музыкальном руководстве играл дирижер М.М.Ипполитов-Иванов и певец и режиссер П.С.Оленин. К оформлению декораций спектаклей привлекались такие мастера, как А.И.Маторин, Ф.Ф.Федоровский, П.П.Кончаловский. В репертуаре театра были представлены «Иван Сусанин», «Русалка», «Демон», «Князь Игорь», большинство опер П.И.Чайковского, а также «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Хованщина», «Аида», «Кармен», «Богема», «Чио Чио-сан», всего более 100 спектаклей. В разные годы в театре работали Е.Я.Цвекова, В.Н.Петрова-Званцева, Н.С.Ермоленко-Юшина, В.Р.Пикок, Н.И.Сперанский, режиссер Ф.Ф.Комиссаржевский. Как гастролеры на сцене театра пели Ф.И.Шаляпин, Л.В.Собинов, М.Баттистини, Титто Руффо, Л.Кавальери, Дж. Ансельми и др.

В начале XX века вырос художественный уровень постановок Большого театра. Дирижерами здесь работали Рахманинов (1904-1906), Сук и Купер, на сцене пели Ф.И.Шаляпин, А.В.Нежданова, Л.В.Собинов. **А.В.Нежданова** (1873-1950) в 1902 году блестяще окончила Московскую консерваторию по классу У.Мазетти и сразу же дебютировала на сцене Большого театра. Ее лирико-колоратурное сопрано высоко ценил А.Н.Скрябин. В 1912 году Антонина Васильевна с успехом гастролировала в парижской «Гранд-Опера», где пела с Э.Карузо и Титто Руффо. Здесь она познакомилась с композиторами П.Масканьи, Дж. Пучинни. К 1915 году певица прочно вошла в ряды мировых корифеев вокального искусства. Большое влияние на твор-

чество Неждановой оказало общение с дирижером С.В.Рахманиновым, который сам аккомпанировал певице в концертах, а также творческое содружество с Ф.И.Шаляпиным и особенно с Л.В.Собиновым. Дуэты Неждановой и Собинова вошли в историю музыкального театра как образец совершеннейшего и гармоничного воспроизведения на сцене творений оперной классики.

Л.В.Собинов (1872-1934), выдающийся лирический тенор, привлек к себе внимание директора Филармонического училища П.А.Шостаковского, когда пел в хоре Московского университета как студент юридического факультета. Благодаря поддержке П.А.Шостаковского, Леонид Витальевич получил возможность спеть партию Арлекино («Паяцы») в итальянской оперной труппе, а после окончания Филармонического училища в 1897 году с огромным успехом дебютировал в Большом театре. С первых же сезонов к нему перешли все ведущие партии лирического тенора в русских и западно-европейских операх, он стал любимцем московской, а с 1901 года - петербургской публики. В 1904-1906 гг. триумфально прошли гастрольные поездки Собинова в миланском «Ла Скала», в 1907 - в Монто-Карло и Мадриде, в 1909 - в Лондоне, Берлине и Париже. Собинов обычно пел на языке страны, в которой выступал: он в совершенстве владел итальянским, безусловно пел по-немецки, в последние годы жизни освоил украинский. С 1896 года Собинов был одним из самых активных участников Кружка любителей русской музыки. Его концертный репертуар включал романсы Чайковского, Глинки, Кюи, Мусоргского, Балакирева. Его трактовка этих романсов создавала традицию исполнения. С.В.Рахманинов посвятил певцу 5 романсов. В концертах Собинова исполнялись произведения Бетховена, Шумана, Шуберта, Гуно, Массне, Берлиоза, Доницетти. С 1903 года Леонид Витальевич ежегодно устраивал концерты в пользу Общества помощи нуждающимся студентам Московского университета. Эти концерты стали крупнейшими событиями в музыкальной жизни Москвы. В 1917-1918 годы и с 1921 года Собинов возглавлял Большой театр, где осуществил ряд постановок русской оперы и балетной классики.

Глубокий след в мировой художественной культуре оставил **Ф.Шаляпин** (1873-1938), выдающийся певец-бас. Он родился в малообеспеченной семье писца казанской земской управы, с 9 лет пел в церковных хорах, одновременно обучаясь сапожному, столярному,

переплетному ремеслам, работая писцом, грузчиком, крючником. В 12 лет Шаляпин увлекся театром, работал статистом в спектаклях гастролировавшей в Казани оперной труппы, а в 90-е годы скитался с небольшими театральными труппами по городам Поволжья, Средней Азии и Закавказья. Получив бесплатные уроки пения у Д.А.Усатова в Тбилиси, Федор Иванович в 1893 году дебютировал на профессиональной оперной сцене в Тбилисском казенном театре, где пел с нарастающим успехом в течение всего сезона, а в апреле 1895 года начал выступления в Мариинском театре, в оперной труппе С.И.Мамонтова. После исполнения им партий Ивана Грозного, Бориса Годунова, Олоферна, В.В.Стасов писал: «Одним великим художником стало больше». Партию Бориса Годунова и заглавную партию Мефистофеля в Московской частной русской опере готовил С.В.Рахманинов.

Развитию таланта Шаляпина во многом способствовало его окружение в мамонтовской опере, где работали художники В.Д.Панов, Васнецовы, И.И.Левитан, В.А.Серов, М.А.Врубель, К.А.Коровин, а также встречи певца с В.О.Ключевским, В.В.Стасовым, Н.А.Римским-Корсаковым, И.Е.Репиным. С 1899 года Шаляпин стал солистом Большого театра, часто пел на сцене петербургского Мариинского театра, регулярно давал концерты, в том числе благотворительные, а в 1913 году был руководителем художественной части Мариинского театра. В начале XX века артист гастролировал в миланском «Ла Скала», Риме, Монте-Карло, Берлине, Париже. Из гастролей за границу в 1922 году Шаляпин не вернулся, хотя долго считал свое пребывание за рубежом временным.

В эмиграции Федор Иванович гастролировал во всех странах мира, пользуясь неизменным успехом. Своим мощным дарованием Ф.И.Шаляпин открыл отечественной опере путь на все сцены мира. В его репертуаре было около 70 партий. Певцом были созданы непревзойденные образы Мельника, Ивана Сусанина, Варяжского гостя, Олоферна, Бориса Годунова, Сальери, Фарлафа, Демона, Кончака, Мефистофеля, Дон Кихота, Лепорелло. В целом репертуар включал до 400 произведений разного плана, в том числе камерного и народнопесенного жанров.

Благодаря Шаляпину стали исполняться многие вокальные произведения русских и западноевропейских композиторов. В числе шедевров исполнительского мастерства Федора Ивановича - «Блоха»,

«Забытый», «Полководец», «Трепак» Мусоргского, «Ночной смотр» Глинки, «Старый капрал» Даргомыжского, «Пророк» Римского-Корсакова, «Два гренадера» Шумана, «Двойник» Шуберта. Особую популярность в исполнении Шаляпина приобрела «Дубинушка», которую он пел в ноябре 1905 года со сцены Большого театра. Шаляпин снимался в фильмах «Царь Иван Васильевич Грозный» (по опере «Псковитянка», 1915, Россия), «Дон Кихот» (1932, Франция), был талантливым скульптором, живописцем, графиком.

В первое десятилетие XX века в Москве были созданы новые концертные организации и коллективы, которые стремились сделать музыку общедоступной. Помимо концертов С.А.Кусевицкого большой познавательный интерес представляли циклы «Исторических концертов» под управлением Василенко с предшествовавшими каждому концерту лекциями. В Сокольниках и в саду Народного дома проводились летние симфонические концерты, в которых впервые прозвучали некоторые сочинения С.С.Прокофьева и Н.Я.Мяковского. Серьезным пропагандистом камерной музыки стало «Московское трио», куда входили Д.С.Крейн, талантливый скрипач, с 1918 года - профессор Московской консерватории, пианист Д.С.Шор и виолончелист Р.И.Эрлих. В 1907 году Крейн вышел из состава трио, хотя позже играл в нем еще несколько лет. Он был инициатором создания и руководителем «Бетховенской студии», основанной с целью пропаганды и изучения классической музыки, особенно творчества Л.Бетховена. Эта студия устраивала серию исторических концертов, концертных лекций и музыкальных вечеров в Москве с 1912 по 1916 годы. В деятельности студии принимали участие и «Московское трио». Сам Шор читал публичные лекции по истории музыки, иллюстрируя их музыкальными произведениями в собственном фортепианном исполнении в Педагогическом обществе Московского университета, Нижнем Новгороде, Симферополе, Севастополе, Ялте и других городах до своей эмиграции в Палестину в 1927 году.

В 1907 году певицей М.А.Дейша-Сионицкой были организованы концерты русской и западноевропейской музыки под названием «Музыкальные выставки», в которых принимали участие С.И.Танеев и Б.Л.Яворский. На «Музыкальных выставках» исполнялись произведения русских, преимущественно московских, композиторов, в том числе молодого С.С.Прокофьева. Концерты устраивались в зале

Синодального училища, вход на них был свободным.

Большую роль в пропаганде музыкальной классики сыграла Музыкально-теоретическая библиотека, существовавшая в Москве в 1908-1924 годы. Учредителями этой библиотеки были С.И.Танеев, В.А.Булычев, А.Т.Гречанинов, Д.С.Шор. Музыкально-теоретическая библиотека устраивала научные доклады и популярные лекции с музыкальными иллюстрациями для ознакомления слушателей с малоизвестными произведениями классической музыки, проводила торжественные заседания, посвященные выдающимся музыкальным деятелям и имела бесплатную читальню им. Н.Г.Рубинштейна. В 1924 году Музыкально-теоретическая библиотека слилась с музыкальной библиотекой Московской консерватории.

Одной из концертно-просветительских организаций Москвы с 1908 по 1918 годы стал «Дом песни». Он был создан известной камерной певицей **М.А.Олениной-Д'Альгейм** (1869-1970), которая выступала в концертах кружка любителей русской музыки с романсами М.А.Балакирева, А.П.Бородина, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргского, П.И.Чайковского, с блеском исполняла сочинения И.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Листа, И.Брамса, М.Регера, К.Дебюсси, М.Равеля, А.Онеггера, пела русские, немецкие, австрийские, итальянские народные песни на языке оригинала. К каждому концерту Мария Алексеевна издавала полную программу с текстами исполняемых произведений, которые раздавались публике. С 1903 года Оленина-Д'Альгейм исполнила около 600 народных песен, романсов и песен композиторов разных стран и эпох от XII века до современности. Ей аккомпанировали А.Б.Гольденвейзер, Л.Э.Конюс, А.А.Оленин, Н.К.Метнер. В лекциях и беседах, сопровождавших концерты, принимали участие поэты В.Я.Брюсов и А.Белый. Концерты «Дома песни» проводились в ряде городов России, а также в Париже и Лондоне.

Крупным событием музыкальной жизни Москвы стали «Крестьянские концерты» хора, организованного в 1910 году **М.Е.Пятницким** (1864-1927), известным собирателем и исполнителем русских народных песен, уроженцем с. Александровка Воронежской области. Митрофан Ефимович учился в Воронежском духовном училище, брал уроки пения у Л.М.Образцова и К.Эверарди. В Москве Пятницкий принимал активное участие в «этнографических» концертах Музыкально-этнографической комиссии как исполнитель русских народных

песен. В 1902 году он создал Ансамбль народной песни, регулярно выступавший в Москве, в состав которого входили певицы П.В.Казимовская, М.А.Шевченко, Р.А.Кондра и певец-бандурист В.К.Шевченко. Первый концерт хора певцов Воронежской и Рязанской губерний состоялся в феврале 1911 года в зале Благородного собрания. В программы концертов были включены хороводные пляски, игра на народных инструментах (гусях, рожках, дудках, жалейках), сцены из народной жизни. Концерты крестьян неоднократно повторялись, они способствовали рождению хорового коллектива нового типа, в котором участвовали не только певцы, но и исполнители хороводов, плясок и сцен. После 1918 года Государственный русский народный хор вырос в крупнейший исполнительский коллектив.

Важным центром музыкального просветительства в России был Петербург, причем в XVIII-XIX веках работа в этом направлении велась здесь активнее, чем в Москве. В 1751 году был издан первый русский музыкальный сборник «Между делом безделье, или Собрание разных песен», составленный просвещенным любителем музыки Г.Н.Тепловым. До 90-х годов этого же века в Санкт-Петербурге выходили «Журнал итальянского театра», «Гитарный журнал», сборники клавирной, фортепианной музыки, содержавшие популярные оперные арии, отрывки из опер, народных песен и танцев. Очевидно, с 1795 года начала функционировать нотная типография И.Д.Герсстенберга, а в 1798 году открылась первая нотная библиотека при «Музыкальной лавке» братьев Шпревиц.

Еще в 70-е годы XVIII века петербургские любители музыки организовали «Музыкальный клуб» для исполнения камерной и оркестровой музыки, позднее в него вошли профессиональные музыканты и артисты. В 1783 году был учрежден Комитет по управлению театральными зрелищами и музыкой. Театр еще не был дифференцирован: драматические и оперные спектакли ставились на одной и той же сцене и исполнялись теми же артистами. Кроме придворного Эрмитажного театра с 1757 года существовал Деревянный театр на Царицыном лугу, с 1783 года - Каменный (Большой) театр на Театральной площади. Концерты давались во дворцах графов Строгановых на Невском проспекте, князей Голицыных, в доме генерала Щербачева на Фонтанке, в зале и садовой галерее Аничкова дворца, в зале Пажеского корпуса, в доме Вольного экономического общества.

В 1802 году было основано Филармоническое общество, которое устраивало симфонические и ораториальные концерты с классическим репертуаром: здесь прозвучали оратории Г.Генделя и Й.Гайдна, Реквием В.А. Моцарта, «Торжественная месса» Л.Бетховена. В конце 30-х годов XIX века были организованы «Музыкальные упражнения» для студентов университета и широкой публики, Общество любителей музыки. В 1850 году русский скрипач, композитор, дирижер **А.Ф.Львов** (1798-1870) создает Концертное общество. Львов был известен как автор музыки нового национального гимна (1833). По специальности инженер, Львов работал в аракчеевских военных поселениях и не имел возможности выступать в публичных концертах, он музицировал в кружках, салонах меценатов, где прославился как виртуоз-скрипач. Лишь во время путешествий за границу Львов, выступая перед широкой аудиторией, завязал дружеские отношения с Ф.Мендельсоном, Р.Шуманом. С 1835 года в доме Львова проводились квартетные собрания. В струнный квартет Алексея Федоровича входили В.Л.Маурер, Г.Вильде, Матвей Юрьевич Виельгорский. Славилась и симфонические концерты, устраивавшиеся Львовыми и ставшие основой Концертного общества. До 1861 года А.Ф.Львов возглавлял придворную певческую капеллу, капельмейстером которой некоторое время был М.И.Глинка, что способствовало повышению художественного уровня исполнения хора капеллы.

В концертах и на оперной сцене Петербурга в первой половине XIX века выступали известная сопрано Е.С.Сандунова, виртуозно владевшая своим сильным голосом широкого диапазона, ирландский пианист и композитор **Дж. Филд** (1782-1837), один из самых способных учеников М.Клементи, о котором М.И.Глинка писал, что его пальцы как бы сами падали на клавиши «подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату». В 20-е годы XIX века в Петербурге концертировал немецкий виолончелист и композитор, профессор Парижской консерватории и солист Берлинской придворной капеллы Б.Ромберг (1767-1841), игру которого ценили Л.Бетховен, В.Ф.Одоевский. Особенно популярны в России было сочинение Ромберга «Каприччо на русские песни» и фантазии «Воспоминание о Санкт-Петербурге»; в 40-е годы в Петербурге гастролировали Ф.Лист, П.Виардо-Гарсиа, К.Шуман, Г.Берлиоз. Особую роль в истории петербургской русской оперы сыграли О.А.Петров и

А.Я.Петрова-Воробьева.

О.А.Петров (1807-1878), знаменитый певец (бас) уже в раннем детстве играл на балалайке, гитаре, флейте, кларнете, фаготе, контрабасе, в юности пел в церковном хоре. Первые его гастроли проходили на юге России в труппе И.Ф.Штейна: он выступал в опереттах, драмах и трагедиях. В Полтаве Петров познакомился с М.С.Щепкиным, что способствовало созданию им живых, полнокровных сценических образов и совершенствованию сценического мастерства. С 1830 года Осип Афанасьевич начал брать уроки пения в Петербурге у К.А.Кавоса, пел на оперных сценах, а с 1860 года в течение 18 лет солировал в Мариинском театре. Петров был первым и выдающимся исполнителем партий Сусанина и Руслана в операх М.И.Глинки. Известно, что роль Сусанина предназначалась композитором специально для певца, с которым он индивидуально работал над партией. Осип Афанасьевич был также первым исполнителем партий Мельника, Лепорелло («Каменный гость»), Ивана Грозного («Псковитянка»), Варлаама. Голос Петрова отличался мощью звучания, широтой диапазона, позволявшей ему исполнять и баритоновые партии, богатством красок, подвижностью и задушевностью. Певец был тонким интерпретатором романсов Глинки, Даргомыжского и Мусоргского. Жена Петрова, урожденная **Воробьева** (1817-1901), выпускница Петербургского театрального училища, в 1835-50 годы солировала в Петербургском оперном театре, с успехом пела партии в итальянских операх. Ее выдающиеся достижения на оперной сцене были связаны преимущественно с операми Глинки. В.В.Стасов отмечал, что голос Воробьевой был одним из самых необычайных, изумительных контральто в Европе.

В 30-е годы XIX века большую популярность в Петербурге имела Придворная певческая капелла. С 1837 по 1839 годы ею руководил М.И.Глинка. На публичных концертах хор капеллы исполнял оратории. Среди ее воспитанников известность приобрели: С.И.Давыдов, композитор и дирижер; мастер русского романса А.Е.Варламов; певец и композитор С.С.Гулак-Артемовский, входивший в состав оперной труппы в Петербурге в 1842-1864 годы и спевший в ней более 50 партий. Более 40 лет петербургской русской оперой руководил К.А.Кавос (1775-1840), приехавший в Россию из Италии в 1799 году. Он служил капельмейстером русской оперы, инспектором придворных ор-

кестров, преподавал в Театральной школе. Кавос внес большой вклад в развитие русского музыкального театра, формирование его репертуара, воспитание певцов и музыкантов. Под его руководством были поставлены многие иностранные и русские оперы, в том числе в 1836 г. - «Жизнь за царя» Глинки.

Концертная жизнь Петербурга середины XIX века была весьма многообразной. Концерты устраивались в зале мадам Энгельгардт (бывшем зале дома князей Голицыных), в зале Дворянского собрания. Стали популярными Летние концерты в парках, в Заведении минеральных вод в Новой Деревне, на даче Кушелева - Безбородко, в Павловском вокзале. Для любителей музыки издавалось большое количество нотной литературы. К началу 50-х годов в Петербурге было 16 нотных магазинов и 5 музыкальных библиотек.

Новую музыку популяризовала Бесплатная музыкальная школа, организованная в 1862 году М.А.Балакиревым и Г.Я.Ломакиным. Концерты школы стали центром пропаганды западноевропейской и русской музыки среди студентов, служащих, ремесленников, способствовали формированию и развитию хоровой культуры. В 1885 году меценат М.П.Беляев организовал «Русские симфонические концерты», которые устраивались до 7 раз в течение сезона. В этих концертах исполнялись произведения М.И.Глинки, А.С.Даргомыжского, П.И.Чайковского, С.И.Танеева, А.С.Аренского, А.Н.Скрябина, С.В.Рахманинова. Концертами дирижировали Римский-Корсаков, Глазунов, Чайковский, А.К.Лядов. Однако в программах почти не звучала вокальная музыка; концерты почти не посещались драматической публикой из-за полного отсутствия рекламы. В 80-е годы в Петербурге еженедельно издавался «Русский музыкальный вестник», который имел нотное приложение. Издателями-редакторами музыкального журнала были А.А.Астафьев, В.Н.Мандельштам, Л.А.Ильинская. Помимо статей по различным вопросам русского музыкального искусства, «Русский музыкальный вестник» публиковал биографические заметки о музыкантах, хронику текущей русской и зарубежной музыкальной жизни.

Крупнейшими нотно-издательскими фирмами до начала XX века оставались: фирма П.Ю.Юргенсона, фирма Бесселя и петербургское отделение фирмы М.П.Беляева в Лейпциге. Они принимали участие в издании журналов «Музыкальный и театральный вестник», «Музы-

кальный листок», «Музыкальное обозрение», «Музыкальный современник». В этих журналах, а также в других общих изданиях печатались статьи И.Глебова (Б.В.Асафьева), Я.Я.Витола (И.И.Витоль), В.Г.Каратыгина, А.В.Оссовского и других известных музыкальных критиков и музыковедов. В последней трети XIX века в Петербурге существовали многочисленные музыкальные общества, среди них - Общество распространения музыкальных знаний им. М.И.Глинки, Петербургский музыкально-драматический кружок любителей, устраивавший ежегодные оперные спектакли (впервые этим обществом была поставлена в 1884 году опера «Евгений Онегин»), Петербургское общество музыкальных собраний, Петербургское общество музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей, при котором существовали музыкально-посредническое бюро, хоровой, струнный и вокальный квартеты. В 1902 году по инициативе хорового дирижера А.А.Архангельского регулярно устраивало концерты Церковное певческое благотворительное общество. С 1872 до 1917 годы существовало Петербургское общество камерной музыки, при котором выступал постоянный струнный квартет. Общество устраивало как закрытые собрания, так и публичные концерты, проводило конкурсы среди сочинителей камерной музыки, жюри которых в течение ряда лет возглавлял Н.А.Римский-Корсаков.

Общество распространения музыкальных знаний имени Глинки, очевидно, было самым демократичным из всех Петербургских обществ: оно интенсивно создавало рабочие хоры на Обуховском, Путиловском и других заводах, кружки хорового пения и нотной грамоты в рабочих клубах, проводило в рабочих коллективах популярные лекции о композиторах с музыкальным сопровождением, организовывало благотворительные и «народные» бесплатные концерты в Городской думе, Политехническом институте, на Путиловском заводе. С 1912 года в помещении Большого зала консерватории стал давать общедоступные спектакли Театр музыкальной драмы, а несколько раньше открылся Оперный театр Народного дома. В 1919 году оба театра объединились в Государственный большой оперный театр, который просуществовал до 1923 года.

В Петербурге развивалось и хоровое искусство. В 1880 году был создан хор А.А.Архангельского (1846-1924), уроженца Пензенской области, с 1862 года служившего регентом хоров в Пензе, а затем в

Петербурге. Его смешанный хор объединял до 90 человек и исполнял народные песни, духовную музыку, произведения зарубежной и русской классики. Архангельский одним из первых ввел в русское церковное пение женские голоса, заменившие голоса мальчиков. Александр Андреевич был автором многих хоровых сочинений и многочисленных обработок народных песен, среди них - «Сумрак ночи пал на землю», «Зеленый луг весь в цвету». В 90-е годы был издан «Репертуар концертов А.А.Архангельского» из 14 разделов.

В 1887 году виртуоз-балалаечник **В.В.Андреев** (1861-1918) создал первый оркестр русских народных инструментов, получивший название «Великорусский». Этот оркестр первоначально назывался «Кружок любителей игры на балалайках» и объединял всего 8 человек. Коллектив Великорусского оркестра с успехом гастролитировал по России, а в 90-е годы и в начале XX века выступал в Париже. В 1896 году Андреев и композитор Н.П.Фомин ввели в состав оркестра домры, гусли, духовые (свирели и брелки), ударные (бубен и накры) инструменты. Репертуар ансамбля включал обработки русских народных песен, сделанные Фоминым: вальсы, мазурки и полонезы Андреева, переложения популярных произведений отечественной и зарубежной музыкальной классики. А.К.Глазунов посвятил оркестру «Русскую фантазию», что свидетельствовало о его популярности. В 1900-1911 годы Великорусский оркестр гастролитировал в Германии, Англии, Франции и США. Василий Васильевич Андреев был страстным поборником русской народной музыки и русских инструментов. В начале XX века он создал балалаечные курсы в железнодорожных училищах и для сельских учителей, а в 1916 году - Общество распространения игры на народных инструментах и хорового пения. Он организовал лекции-концерты с целью пропаганды народной музыки, а в 1917-1918 годы выступал с оркестром на фабриках и заводах, на фронтах гражданской войны.

В 20-е годы XX века развитию массовой музыкальной культуры в России в определенной степени способствовали Ассоциация современной музыки (АСМ) и Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). РАПМ как музыкально-общественная организация была основана в 1923 году по инициативе группы музыкантов, ставивших целью создание массового революционного музыкального репертуара. В 1925 году из состава РАПМ выделилось Объединение

революционных композиторов и музыкальных деятелей, связанное с работой Агитотдела Музсектора Госиздата. РАПМ издавала журналы «Музыка и Октябрь», «Пролетарский музыкант», «За пролетарскую музыку». Эти журналы, как и РАПМ, пытались поставить музыкально-просветительскую работу на идеологическую основу, придать ей классовый характер, вели «борьбу» с влиянием буржуазной идеологии в творчестве композиторов и музыкальном быту. В этой связи основой творчества композиторов считалась массовая песня. В противовес РАПМ Ассоциация современной музыки, созданная в Москве и Ленинграде как отделение Международного общества современной музыки пропагандировала творчество современных композиторов, организовывала концерты. Попытки идеологизировать работу АСМ в 30-е годы привели к ее распаду. В 1932 году был образован Союз советских композиторов, перед которым была поставлена задача объединения всех творческих музыкальных работников, стоявших на платформе Советской власти.

Попытки политизировать музыкальную культуру негативно отразились на ее состоянии: в 20-е годы из Советской России выехали многие виднейшие ее представители, существенно снизился ее художественный уровень. Так Агитотдел Музсектора Госиздата преимущественно поощрял только тех композиторов, которые удовлетворяли потребности самодеятельных коллективов и клубной эстрады в политически актуальном репертуаре. Такие произведения страдали схематизмом и не представляли художественной ценности. В Ленинграде и Москве в 20-е годы проводились массовые олимпиады, организовывались выступления «Живых газет», «Синих блуз», концерты-митинги.

В первые годы Советской власти была проведена национализация консерваторий, частных музыкальных школ, архива и имущества РМО, музыкальных магазинов и издательств. Мариинский, Большой и другие оперные театры страны были объявлены государственными. Спектакли в Мариинском театре в 20-е годы ставились главным образом по заявкам рабочих, солдат, матросов, учащихся, служащих. Часто перед спектаклями выступал А.В.Луначарский. В 1920 году бывший Мариинский театр стал академическим, в 1935 году - Ленинградским театром оперы и балета им. С.М.Кирова. В 1918 году в помещении бывшего Михайловского театра открылся Малый оперный театр, где наряду с классикой ставились произведения молодых

советских композиторов. В Москве на базе Синодального училища хорового пения в 1918 году возникла Народная хоровая академия, а в 20-е годы создан ряд камерных инструментальных ансамблей, в том числе Московский квартет им. Страдивариуса, квартет Московской консерватории им. Бетховена, квартет Большого театра им. Бородини и другие.

Центральное место в музыкальной жизни Ленинграда в 20-30-е годы заняла филармония, основанная в 1921 году. В нее вошли бывший Придворный оркестр, ставший Государственным филармоническим оркестром, объединенный хор (бывшая Придворная капелла и хор Архангельского), квартет им. Глазунова. Филармонией были организованы циклы концертов, посвященные творчеству Л.Бетховена, П.И.Чайковского, А.Н.Скрябина, концерты из произведений В.А.Моцарта, Р.Вагнера, А.К.Глазунова. К концертам издавались брошюры. В конце 20-х годов получили распространение концерты-лекции, выездные концерты, беседы со слушателями. Большую роль в становлении филармонии как центра музыкально-воспитательной работы и пропаганды классической музыки сыграли Б.В.Асафьев, Л.В.Оссовский. Главными дирижерами симфонического оркестра в 30-40-е годы были А.В.Гаук, Ф.Штидри, Е.А.Мравинский. В Ленинградской филармонии в 20-30-е годы гастролеровали пианисты Э.Петри, А.Г.Рубинштейн, А.Шнабель, Р.Казадзюс, скрипачи А.Буш, Я.Кубелик, Ж.Сигетти, Я.Хейфец, певица М.Андерсон.

В музыкальной жизни Москвы 30-х годов большую популярность завоевали оркестр 4-х струнных домр под руководством Г.П.Любимова и хор им. Пятницкого.

В 1928 году был организован Ансамбль красноармейской песни и пляски под руководством А.В.Александрова, переименованный в 1946 году в Ансамбль песни и пляски Советской Армии. Широкую популярность в исполнении ансамбля в послевоенный период приобрели произведения Т.Н.Хренникова, А.И.Хачатуряна, В.И.Мурадели, М.И.Блантера, В.П.Соловьева-Седого, С.С.Туликова, А.Г.Новикова, А.П.Долуханяна, М.Г.Фрадкина, А.Н.Пахмутовой.

Центром музыкально-театральной жизни Москвы оставался Большой театр. Художественное руководство театром до середины 30-х годов осуществляли дирижеры Н.С.Голованов, А.М.Лазовский, Ю.Ф.Файер. В оперной труппе появились такие звезды как К.Г.Дер-

жинская, Н.А.Обухова, Е.А.Степанова, В.В.Барсова, Е.К.Катульская, В.А.Давыдова, М.П.Максакова, Л.Ф.Савранский, В.Р.Петров, Н.Н.Озеров, И.С.Козловский, С.Я.Лемешов.

К.Г.Держинская (1889-1951) впервые выступила как камерная певица в авторском концерте С.В.Рахманинова, в 1913-1914 гг. солировала в опере Московского Сергиевского народного дома, а в 1915 году дебютировала в партии Ярославны на сцене Большого театра, где работала до 1948 года. Большое влияние на творчество Держинской оказал дирижер Большого театра В.И.Сук. Под его руководством певица создала свои лучшие партии: Лиза, Настасья («Чародейка» Чайковского), Феврония, Ортруда («Лоэнгрин» Вагнера). Особенно удавались Ксении Георгиевне образы русских женщин. У нее было удивительно сильное и выразительное сопрано, она обладала высокой артистической культурой. В 1937 году Держинская стала Народной артисткой СССР, а в 1943 - удостоена Государственной премии СССР.

В.А.Давыдова (меццо-сопрано) солировала в Большом театре с 1932 по 1956 годы. Она много выступала и как концертная певица с русскими и зарубежными романсами, в 1946 году Вера Александровна исполнила цикл из семи сольных концертов «Развитие русского романса от его истоков до сегодняшнего дня», за что была удостоена Государственной премии СССР. **В.В.Барсова** (1892-1967) - лирико-колоратурное сопрано - окончила Московскую консерваторию по классу пения профессора консерватории У.А.Мазетти. В 1919 году она выступала вместе с Ф.И.Шаляпиным в «Севильском цирюльнике» в саду Эрмитаж, а в 1920 - дебютировала в партии Розины на сцене Большого театра, где и солировала до 1948 года. Лучшими партиями Барсовой стала партии Антонида, Людмилы, Шемаханской царицы, Снегурочки, Царевны Лебедь, Джильды, Виолетты, Манон. В 1941 году Валерии Владимировне была присуждена Государственная премия СССР. Барсова была одной из первых советских певиц, гастролировавших в 20-30-е годы в Германии, Великобритании, Турции, Польше, Югославии и других странах.

Н.А.Обухова (1886-1961) - меццо-сопрано - Народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР, также училась у У.А.Мазетти и солировала в Большом театре с 1916 по 1943 годы. Надежду Андреевну считают выдающейся представительницей рус-

ской вокальной школы. Ее редкий по красоте и богатству тембра, необычайно широкого диапазона голос позволял ей исполнять партии контральтовые и высокие меццо-сопрановые партии. Певицу отличало неповторимое обаяние, совершенное вокальное мастерство, артистизм. В концертном репертуаре Надежды Андреевны было более 300 романсов и песен. До сих пор непревзойденным кажется исполнение ею романсов М.И.Глинки («Сомнение»), А.С.Даргомыжского («Я все еще его, безумная, люблю»), С.В.Рахманинова («В молчаньи ночи тайной»), А.Е.Варламова («Красный сарафан»), П.П.Булахова («Не пробуждай воспоминаний»), а также вокальных сочинений Ф.Шуберта, Р.Шумана, И.Брамса, Р.Леонкавалло, русских песен. Обухова в совершенстве владела несколькими иностранными языками и исполняла французские, итальянские, испанские песни и романсы на языке подлинника. В симфонических концертах Обухова исполняла сольные партии в Реквиеме Моцарта и финальном хоре Девятой симфонии Бетховена.

М.П.Максакова (1902-1974) обладала удивительно высоким, гибким меццо-сопрано теплого лирического тембра, ярким темпераментом. За исполнение партий Марины Мнишек и Марфы («Хованщина») она дважды получала Государственную премию СССР. Мария Петровна солировала в Большом театре до 1953 года. Третью по счету Государственную премию СССР Максакова получила за достижения в области оперного искусства и за концертно-исполнительскую деятельность. Она часто выступала с Русским народным оркестром им. Н.П.Осипова. Оркестр был создан в 1919 году виртуозом-балалаечником Б.С.Трояновским и дирижером П.И.Алексеевым. Н.П.Осипов возглавил оркестр в 1940 году и ввел в него такие русские народные инструменты как гусли, владимирские рожки, жалейки, кугиклы. По его инициативе появились солисты на звончатых гусях, домре, создан дуэт баянов. Имя Осипова было присвоено оркестру после его смерти в 1946 году. В необычайно широкий репертуар оркестра - от обработок народных песен до мировой классики - вошли также новые произведения советских композиторов: «Русская увертюра», «Русская фантазия», рапсодии, концерты для домры с оркестром, вариации для балалайки с оркестром Н.П.Будашкина; поэма «Сергей Есенин» Э.Захарова, ряд сочинений Городовской, Муравлева, Шишакова. С оркестром выступали не только Максакова, но и такие

мастера вокального искусства, как И.К.Архипова, Л.Г.Зыкина, С.Я.Лемешов, И.С.Козловский, А.С.Пирогов, И.И.Петров, Л.А.Русланова.

И.С.Козловский до 1919 года занимался в Киевском музыкально-драматическом институте, а после службы в Красной Армии солировал в Полтавском, Свердловском, Харьковском оперных театрах. В Большом театре до 1954 года Иван Семенович был ведущим лирическим тенором. Вокальные образы, созданные певцом, вошли в историю советского оперного театра; этому способствовал прозрачный, серебристый, ровный голос красивого нежного тембра со свободным верхним регистром (до МИ²), свободное естественное дыхание, тончайший музыкальный слух, эмоциональная теплота и искренность исполнения, драматическое дарование певца. Первую Государственную премию СССР И.С.Козловский получил в 1941 году за высочайший профессионализм при исполнении романсов М.И.Глинки, А.С.Даргомыжского, П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, произведений Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Листа; вторую Государственную премию СССР - за исполнение партии Юродивого. Лучшие его вокально-сценические образы: Ленский, Берендей, Владимир Дубровский, Альфред, Альмавива («Севильский цирюльник»), Владимир («Князь Игорь»).

С.Я.Лемешев окончил Московскую консерваторию в 1925 году, в 20-е годы солировал в Свердловском и Тбилисском театрах оперы и балета, а с 1931 по 1965 годы - в Большом театре. Одной из лучших партий Сергея Яковлевича стал образ Ленского, а также Индийского гостя, Владимира Игоревича, Герцога, Альфреда. Лемешев был тонким интерпретатором романсов П.И.Чайковского, полный цикл которых он впервые исполнил в 1939 году. В 1941 году С.Я.Лемешев был награжден Государственной премией СССР за достижения в области театрально-вокального искусства и киноискусства (он играл роль Пети Говоркова в фильме «Музыкальная история»).

Из советских певцов более молодого поколения всемирную славу приобрели В.А.Атлантов, Е.Е.Нестеренко, И.К.Архипова. **В.А.Атлантов**, лирико-драматический тенор, лауреат международных конкурсов им. Чайковского и молодых оперных певцов, в 1963 году окончил Ленинградскую консерваторию и стал солистом Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, до 1965 года стажировался в «Ла Скала», а с 1967 года пел партии Германа, Ленского, Владимира Иго-

ревича, Хозе, Каварадоси в московском Большом театре. Выпускница Московской консерватории **И.К.Архипова** до 1956 года солировала в Свердловском театре оперы и балета, а в 1956 - дебютировала в Большом театре в партии Кармэн. Меццо-сопрано певицы широкого диапазона, дар сценического перевоплощения позволили ей с блеском исполнять партии Любаши («Царская невеста»), Полины («Пиковая дама»), Любви («Мазепа»), Марины Мнишек, Марфы («Хованщина»). Амнерис, Шарлотты («Вебер»). Архипова стала первой исполнительницей на сцене Большого театра партий в операх советских композиторов: Ниловны («Мать» Хренникова), Элен («Война и мир»), Клавдии («Повесть о настоящем человеке» Прокофьева), Комиссара («Оптимистическая трагедия» А.Холминова). Ирина Константиновна неоднократно гастролировала в «Ла Скала» и многих зарубежных театрах с концертным репертуаром. **Е.Е.Нестеренко** (бас) окончил Ленинградскую консерваторию, затем солировал в Ленинградском театре оперы и балета, Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова, а с 1971 года - в Большом театре. Евгений Евгеньевич с блеском исполнял партии Бориса Годунова, Варлаама («Борис Годунов»), князя Игоря, Кончака, Гремина, Кочубея, Руслана, Варяжского гостя, Мефистофеля, короля Филиппа («Дон Карлос») и др. Нестеренко солировал в ораториях Шапорина, Свиридова, Четырнадцатой симфонии Шостаковича, «Реквиеме» Верди, стал первым исполнителем «Трех песен» Свиридова, «Песен на слова английских поэтов». Сюиты Шостаковича на стихи Микельанджело, был лауреатом Софийского Международного конкурса вокалистов и Международного конкурса им. Чайковского.

Основателями русской советской пианистической школы стали А.Б.Гольденвейзер, К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, Л.В.Николаев. **А.Б.Гольденвейзер** (1875-1961) - ученик А.И.Зилоти, М.М.Ипполитова-Иванова, А.С.Аренского и С.И.Танеева, был профессором, до 1942 года директором Московской консерватории. Видный представитель московской пианистической школы, он много выступал как солист и заслужил мировую известность как исполнитель русской, советской и зарубежной классики. Александр Борисович воспитал более двухсот музыкантов. Его учениками были Г.Р.Гинзбург, Л.И.Ройзман, Т.Н.Николаева, Д.Б.Кабалевский, В.В.Нечаев, А.Л.Каплан, Л.М.Ле-

виолончелист. С.Г.Нейгауз известен как блестящий исполнитель и интерпретатор произведений Ф.Шопена, А.Н.Скрябина, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Листа, И.Брамса, К.Дебюсси, М.Равеля, С.В.Рахманинова, С.С.Прокофьева. Одним из его учеников стал лауреат международных конкурсов В.Крайнев. Выдающимися советскими исполнителями были пианисты В.В.Софроницкий, Л.Н.Оборин, Э.Г.Гилельс, С.Т.Рихтер, Петров, скрипачи М.Б.Полянин, Д.Ф.Ойстрах, Л.Б.Коган, В.Спиваков, виолончелисты М.Рострапович, С.Кнушевицкий, Д.Б.Шафран. Крупнейшими дирижерами XX века стали Е.А.Мравинский, Б.Э.Хайкин, К.К.Иванов, К.П.Кондрашин, Г.Н.Рождественский, Е.Ф.Светланов, хоровыми дирижерами - А.В.Александров, М.Г.Климов, А.В.Светликов, А.А.Юрлов, К.Б.Птица, В.Г.Соколов. Среди советских камерных ансамблей мировое признание приобрели квартеты им. Бетховена, им. Бородина, им. Танеева, Московский камерный оркестр вокально-инструментальный ансамбль «Мадригал», ансамбль скрипачей Большого театра и многие другие.

§ 2. Детское музыкальное воспитание как основа развития музыкальной эстетической культуры

По музыкальному воспитанию в школе на сегодняшний день накоплен огромный теоретико-методический и практический опыт. Хотя он неоднозначен, а подчас и противоречив, изучение его приобретает все большее значение, поскольку его знание позволяет обоснованно строить процесс формирования мировоззрения, нравственно-эстетических качеств личности, укреплять позитивные стороны этого процесса, избегать повторения допущенных когда-то негативных последствий ошибочных положений, субъективизма и авторитарности.

Еще древние греки первые в истории создали теорию воспитания, построенную на принципах гармонии и всесторонности. Эти принципы развивали в политико-этических трактатах Платон и Аристотель. В Афинах в статуях богов и героев древнегреческие художники запечатлели «канон» идеального человеческого тела, а афинская дра-

ма представила цельные могучие характеры, сочетающие высокий интеллект и нравственную чистоту, мужество, гуманность и непреклонную силу воли. Отец комедии Аристофан подчеркивал, что лучшие люди государства это те, кто воспитан в палестрах, в хорах и в музыке. Он считал, что во главе народа должны стоять граждане музыкально образованные, мусические («мусика» - искусство муз - охватывала всю область литературы, науки и искусства). Мусическому образованию древние греки придавали первостепенное значение не только потому, что знакомство с подвигами героев и изречениями мудрецов воспитывало этические качества, но и потому, что музыкальный ритм и гармония приучают к упорядоченности в мыслях, эмоциях, деятельности. Платон, стремясь воспитать в гражданах суровую простоту и мужество, требовал самого жесткого контроля над музыкой; он совершенно исключал такие лады, которые, по его мнению, способствовали развитию изнеженности и чувственности, и разрешал в своем государстве только употребление двух ладов: воспроизводящего надлежащим образом звуки и ударения человека мужественного в военном и всяком ратном деле и лада, настраивающего человека в мирное время действовать при всех обстоятельствах мудро и умеренно.

Как и Платон, Аристотель, считавший музыку основным средством воспитания, производил строгий отбор ладов и делил их на этические (действующие на моральные свойства человека), практические (вызывающие волю к действиям) и энтузиастические (приводящие в восторженное состояние).

Средневековые теологи Климент Александрийский, Василий Великий, Киприан, Тертуллиан видели главное предназначение музыки в том, чтобы делать доступным и привлекательным слово Священного писания; при этом отвергалась народная музыка, где слово превалировало над музыкой, а из музыкального воспитания исключался эстетический элемент: чувственное удовольствие от музыки считалось уступкой слабости человеческой природы. Музыкальная педагогика Возрождения подразумевала, что занятия музыкой, поэзией, литературой и живописью объединяет людей различных кругов, входящих в музыкально-поэтические содружества - академии. В Италии первые академии возникли во второй половине XV века как свободные общества, независимые от городских и церковных властей и объединявшие

философов, ученых, поэтов, музыкантов, знатных и просвещенных любителей музыки, стремившихся поощрять развитие наук и искусств.

Большинство членов академий принадлежало к аристократическим кругам и находились под покровительством княжеских и герцогских дворов. Одно из таких объединений было создано в 1470 году при дворе герцога Лоренцо Медичи во Флоренции и названо академией в честь философской школы Платона. В XV-XVII веках в Италии насчитывалось уже более 1000 академий, интерес к ним был огромным. Основой деятельности академий были ученые диспуты, концерты, музыкальные и поэтические соревнования. Постепенно академии разделились на ученые общества, где наряду с диспутами, литературными чтениями большое место занимало музицирование (Болонская, Флорентийская и Римская) и организации, объединявшие профессиональных музыкантов и любителей музыки; главная задача этого типа академий сводилась к развитию и изучению музыкального искусства. Здесь устраивались публичные и закрытые концерты, велись изыскания в области истории и теории музыки, музыкальной акустики, ставились оперные спектакли.

В 1580 году была основана Флорентийская камерата, с которой связывают возникновение оперы, в 1570 - Парижская академия поэзии и музыки, а в 1666 - Болонская филармоническая академия. Для того, чтобы быть принятым в ее члены, требовалось выдержать сложнейшие музыкально-теоретические испытания. Членами Болонской филармонической академии были как итальянские, так и иностранные композиторы: Дж. Бассани, Дж. Торелли, А. Корелли, Дж. Мартини, В.А. Моцарт, М.С. Березовский, Е.И. Фомин и др.

С XVIII века академиями в Европе стали называться авторские концерты композиторов, а также музыкально-исполнительские собрания (концерты), которые организовывались содружествами любителей музыки. В России подобного рода академия была создана в 1790 году в Петербурге; позднее в Москве была организована Музыкальная академия для дворян, старшиной ее был Н.М. Карамзин. В 1828 году в Петербурге директор Придворной певческой капеллы Ф.П. Львов основал Музыкальную академию для приятного препровождения свободного времени, преуспевания в образовании и усовершенствовании музыкальных вкусов. Членами этой организации были исключительно любители музыки.

В период Возрождения музыкальная культура достигла значительного распространения и в школах. Особенно большое значение придавалось пению. Ж.Ж.Руссо ценил пение как наиболее полное проявление музыкального чувства, свойственное даже дикарю. Воспитатель должен был стараться сделать голос ребенка ровным, гибким и звучным, приучить его ухо к ритму музыки и к гармонии. С целью сделать музыкальный язык доступным для широких масс Руссо развил идею цифровой нотации, которая нашла последователей в разных странах. П.Гален (1786-1821) - французский учитель музыки и математики, в 1817 году учредил в Бордо курсы упрощенного метода первоначального обучения музыке, который назвал **м е л о п л а с т** (букв.: вылепленный, оформленный). Метод мелопласта включал цифровую систему (1-7) для обозначения неальтертированной 7-звуковой школы (ut, re, mi, fa, sol, la, si). Более высокая и низкая октава обозначались точкой, поставленной над или под чертой. Точка рядом с цифрой обозначала увеличение длительности ноты, нулевая цифра (0) - цифровую паузу, перечеркнутая наискось цифра - хроматическое повышение или понижение звука.

Позднее метод Галена был развит Э.Шеве и получил название метода Г.Шеве. Э.Шеве (1804-1864) был не только учителем музыки, но врачом и математиком. Более 20 лет он руководил бесплатными кружками хорового пения и содействовал созданию музыкальных школ, совместно с женой он написал ряд учебников. Благодаря энергичности последователей Шавена метод мелопласта был официально рекомендован в 1883 году для обучения пению в начальных школах и получил известность во многих странах. Однако абсолютизация цифровой системы сужала задачи музыкального просвещения. Тем не менее, педагогические идеи Руссо подхватили педагоги-филантропы в Германии. Они вводили в школу изучение народных песен, а не только церковное пение, учили игре на музыкальных инструментах, обращали внимание на развитие художественного вкуса.

В России пропаганде метода мелопласта содействовали В.А.Соллогуб, В.Ф.Одоевский, Г.А.Ларош, Г.Л.Ломакин. Его сторонником был и К.К.Альбрехт, издавший «Руководство к хоровому пению по цифровой системе Шеве» (1868). Метод Шеве был положен в основу обучения в Бесплатной музыкальной школе и общедоступных хоро-вых классах при Русском хоровом обществе. Интерес к методу объяс-

нялся тем, что в России XVIII-XIX веков система музыкального воспитания основывалась на сословном отборе, в его организации значительное место принадлежало частной инициативе. В ведении Российского министерства просвещения находилась лишь часть музыкального воспитания - пение в общеобразовательных школах. В начальной школе, особенно народной, функции предмета были скромны и объединялись с религиозным воспитанием, а учитель пения был чаще всего регентом. Цель музыкального воспитания сводилась к выработке навыков, позволявших петь в школьном и церковном хоре. В средних школах уроки пения не входили в обязательную программу; они вводились в зависимости от степени заинтересованности в нем школьного руководства. Только в дворянских закрытых учебных заведениях, особенно женских, помимо хорового (церковного и светского) и сольного пения, обучали игре на фортепиано. Однако делалось это за отдельную плату и далеко не везде.

Необходимость музыкального воспитания как одного из средств эстетического воздействия осознавалась многими передовыми деятелями российской музыкальной культуры. В 1862 году была создана Бесплатная музыкальная школа в Петербурге. Сначала она возглавлялась М.А.Балакиревым, затем Г.Я.Ломакиным, с 1874 по 1881 годы - Н.А.Римским-Корсаковым, а с 1909 по 1917 годы - С.М.Ляпуновым. **Г.Я.Ломакин** (1812-1885), сын крепостного крестьянина, с 1822 года пел и обучался в капелле графа Д.Н.Шереметьева, которым и был отпущен на волю. С 1830 года он был преподавателем пения, в 1850-72 годы - руководителем капеллы, а после ее роспуска в 1874 - возглавлял мужской хор Д.С.Шереметьева. Гавриил Якимович преподавал пение и в Придворной певческой капелле, училище правоведения, Театральном училище и других учебных заведениях Петербурга.

Ломакина высоко ценили М.А.Балакирев, В.Ф.Одоевский, А.Н.Серов, В.В.Стасов. Им были написаны «Руководство к обучению пению в народных школах» и «Краткая метода пения», последняя опиралась на цифровую систему обучения Э.Шеве. Первоначально целью школы было распространение музыкального образования среди широких кругов населения (студентов, ремесленников, служащих). Силами учащихся был организован отличный хор. В.В.Стасов отмечал, что у школы был свой особенный тип и облик; она являлась органом новых русских музыкантов-композиторов. Бесплатная школа,

следуя инициативе своих руководителей, стала распространительницей русского музыкального искусства.

Программа обучения в школе, составленная Ломакиным и Балакиревым, включала элементарный (начальный) класс, класс сольфеджио, одиночное пение, церковное пение, теорию музыки, игру на скрипке для желающих стать впоследствии учителем церковного пения. Желавших обучаться в школе было много. Ученики давали концерты, но более всего были известны хоры Бесплатной школы, в репертуаре которых были сочинения Перголези, Гайдна, Россини, Мендельсона, Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского. Особенно прославились исполнение ими хоровых произведений Глюка, Генделя, Реквиема Моцарта.

В начале XX века С.И.Танеев вместе с Е.Э.Линевой и Б.Л.Яворским выдвинули идею создания бесплатных музыкальных классов для распространения музыкальных знаний в народе. Реализация этой идеи вылилась в организацию Народной консерватории в Москве. В ней работали композиторы И.С.Танеев, А.Д.Кастальский, Вик. Калинников, Н.К.Метнер, музыковеды Н.Я.Брюсова, Н.Д.Кашкин, Е.Э.Линева, Ю.Д.Энгель, Б.Л.Яворский, дирижеры Н.М.Данилин, К.С.Сараджев, П.Г.Чесноков, пианисты А.Б.Гольденвейзер, К.Н.Игумнов, певец Л.В.Собинов. В число преподавателей входил и ученик Л.В.Собинова, певец, солист Большого театра А.В.Богданович.

Еще в 1905 году при обсуждении основных принципов и методов общемузыкального эстетического образования в Московской Народной консерватории С.И.Танеев подчеркивал, что надо начинать с создания музыкальных курсов, классов и училищ в разных местах города для всех выдающихся талантов. С.И.Танеев отстаивал необходимость ориентации прежде всего на музыкальное воспитание в хоровых классах; хоровое исполнительство он считал основой для начального общего музыкального воспитания широких масс. Хоровые классы в Московской народной консерватории стали практически творческой базой изучения всех музыкально-теоретических дисциплин: теории музыки, сольфеджио, основ гармонии, полифонии, анализа форм, истории музыки; в них развивались навыки исполнительского мастерства и руководства хором. Поэтому посещение хоровых классов было обязательным не только для учащихся этих классов, но и для обучающихся в сольных специальных классах. Единая

манера пения в хоровых классах, на уроках сольного пения и сольфеджио помогала в сравнительно короткий срок вырабатывать вокально-хоровые навыки: дыхание, звукообразование, звуковедение, дикцию.

Важное значение в музыкально-эстетическом воспитании народных масс С.И.Танеев придавал народно-песенному творчеству, которое высоко ценил. Он подчеркивал, что питает очень большое доверие к музыкальным способностям русского народа, создавшего бессмертные мелодии. Московская народная консерватория была первым музыкально-учебным заведением, где народно-песенное творчество являлось основой всей учебной и концертно-просветительской деятельности; здесь был введен специальный учебный курс «Народная песня»; на занятиях знакомились со строением народных песен, читали с листа и разбирали песни из сборников Н.А.Римского-Корсакова, А.М.Листопадова, Е.Э.Линева. Е.Э.Линевой и Н.Я.Брюсовой были составлены учебные пособия по музыкальному фольклору.

Музыку слушали с первых дней занятий: в хоровом классе, в публичных и закрытых концертах. По требованию С.И.Танеева учащиеся допускались на репетиции симфонических концертов, на «музыкальные выставки», которые организовывала М.А. Дейша-Сионицкая - преподаватель Народной консерватории. Примеры из сочинений лучших композиторов развивали эстетический вкус несравненно быстрее, чем механическое «задалбливание» интервалов на примерах, не заключающих в себе элементов музыкальной красоты. Известный советский хоровой дирижер А.В.Свешников, учившийся в Московской народной консерватории, отмечал, что теория музыки усваивалась «незаметно» на каждом занятии хора, она запоминалась в процессе художественного задания. Такого же мнения придерживался и выпускник консерватории композитор А.Г.Новиков.

Впервые в истории музыкального образования в программу консерватории был введен учебный курс «Слушание музыки», изучение которого проводилось в небольших группах в классах Б.Л.Яворского и Н.Я.Брюсовой. Яворский считал, что слушание музыки - наука, которой предстоит стать одной из основ всей системы профессионального и общемузыкального образования.

Среди музыкальных педагогов последней трети XIX века большую известность приобрел С.В.Смоленский (1848-1909) - выпускник юридического и филологического факультетов Казанского универ-

ситета, получивший домашнее музыкальное образование, игравший на фортепиано и скрипке; в 70-е годы он руководил студенческим хором, преподавал пение, а также изучал крюковые нотные рукописи. С 1889 по 1901 годы Степан Васильевич по рекомендации С.И.Танесова вел курс истории русского церковного пения в Московской консерватории и одновременно возглавлял Синодальный хор и Московское синодальное училище церковного пения; до 1903 года он управлял Придворной певческой капеллой в Петербурге. Смоленский впервые опубликовал «Азбуку знаменного пения» и «Мусикийскую грамматику» Николая Дилецкого.

Педагогическая деятельность Смоленского развивалась по двум направлениям: музыкальное воспитание школьников и обучение учителя. Школьным образованием он занимался с 1875 по 1889 годы, когда преподавал в Казанской инородческой школе и Казанской учительской семинарии, где работал в качестве учителя пения, истории и географии. Впервые в школьном образовании С.В.Смоленский поставил проблему единства воспитания и обучения на уроках пения. При этом он указывал на три главные задачи - воспитательскую (формирование духовной культуры), образовательную (знание русской музыкальной литературы) и развивающую (обучение приемам пения). Ученый не только поставил вопрос о создании высококачественных школьных учебников и методической литературы для учителей, но и написал 4-х томный «Курс хорового (церковного) пения» (помимо «Азбуки крюкового пения»). В этих учебниках Степан Васильевич предложил свою методику преподавания, изложил способы преподавания пения по цифирной нотации для учителей. Учебник Смоленского выдержал шесть изданий и был одним из основных в народных школах России.

Учитывая преобладание в России крестьянского населения, ученый обращал особое внимание на постановку музыкального воспитания в сельской школе, неоднократно поднимал вопрос о создании специального учебника по музыкальному воспитанию для такого типа школ. В процессе музыкального обучения Смоленский давал школьникам большой объем знаний, стимулировал их мыслительную деятельность. При обучении пению им использовался принцип «осмысления певческого процесса», т.е. сознательности, а также «работа творческого воображения» (принцип «эмоционального мышления»). Смо-

ленский придавал немаловажное значение подбору теоретических понятий доступных детскому пониманию. Для ускоренного обучения детей нотной записи и чтению с листа педагог применял систему цифровой нотной записи Шеве, упростив и усовершенствовал ее. Преимущество этой системы заключалось в быстром разучивании хоровых произведений и развитии беглости при пении по цифровой записи многоголосной хоровой партитуры.

Одним из любимых методических приемов Смоленского при занятиях с начальными классами состоял в проведении занятий в первые полтора-два месяца по слуху – для развития навыка слухового восприятия и ансамбля. Этот прием можно сравнить с заучиванием наизусть стихов детьми младшего возраста, не умеющими читать. При этом использовался метод слуховых сравнений: аккорды напоминают «колокольный звон», тянущиеся звуки - «реку». Внеклассная хоровая работа направлялась им на формирование певческой культуры, воспитание слуха и ансамбля, дисциплины и реакции на жесты дирижера. Смоленский не только прививал школьникам музыкальную культуру, но и обучал их технике пения.

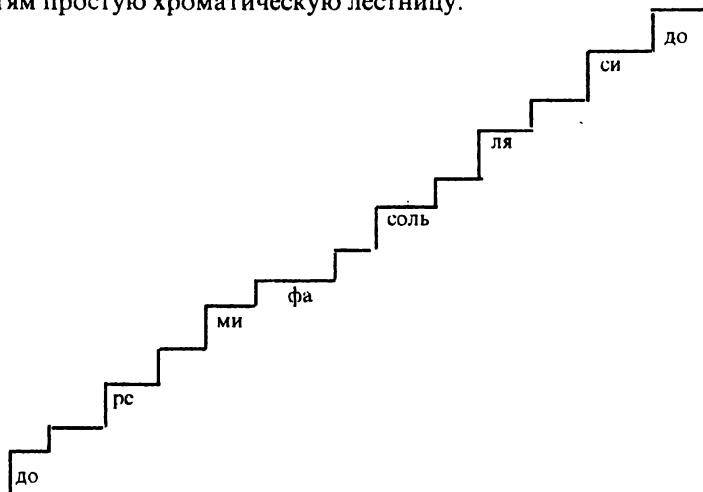
Главной задачей массового музыкального просвещения в России Смоленский считал эстетическое воспитание общества через хоровое пение и в первую очередь через школьное музыкальное образование. Подъем просвещения он видел в массовой организации хорового воспитания в учебных заведениях, широком распространении секционной работы с населением, концертах хоровых коллективов. По инициативе Смоленского были организованы регулярные летние курсы для учителей и руководителей любительских хоров. Большую роль он отводил подбору детского школьного репертуара, который должен был учитывать особенности детской психологии быть содержательными и иметь ладовую основу - диатонику. Для обучения детей многоголосию Степан Васильевич создал дидактический певческий комплекс, основанный на образцах древнерусских распевов. Он считал, что детское слуховое восприятие музыки было подготовлено массовым храмовым пением в России. С.В.Смоленский разработал музыкально-педагогическую концепцию воспитания школьников, изложенную в «Проекте Программы музыкального образования в народной школе» и «Методике преподавания пения по цифирной нотации для учителей».

Экспериментальными площадками для апробации концепции стали Казанская инородческая школа и Татевская народная сельская школа. Казанская школа, которой руководил известный педагог Н.И.Ильменский, была ядром просвещения для национальных меньшинств: школа располагала очень бедной материальной базой, но объединяла великолепных учителей, одухотворенных идеей демократического просвещения народа. Татевская школа существовала на средства профессора С.А.Рачинского и обходилась небольшим числом учителей в основном из семьи ученого. Татевская школа была пронизана толстовскими идеями воспитания. Здесь работали с утра до вечера без принуждения и руководства со стороны. Смоленский занимался не только с разными по возрасту и социальному положению учениками, но и обучал методике музыкальной работы учителей окрестных школ. В учебный план была введена система кружковой работы, в основном музыкально-эстетической. В 12-часовом рабочем дне ежедневно по три часа отводилось пению.

Огромные значения музыкальному воспитанию в своей Яснополянской школе придавал Л.Н.Толстой. Известно, что его жена Софья Андреевна была прекрасной пианисткой и обучила музыке будущего советского композитора С.Л.Толстого (1863-1947). В 1907 году Сергей Львович удостоен на международном конкурсе в «Доме песни» премии за музыку к десяти шотландским песням Р.Бернса, он же был автором романсов на слова А.С.Пушкина, К.М.Феофанова, обработал 27 шотландских, 2 бельгийские песни, индийские песни и танцы, составил сборник старинных французских песен. Л.Н.Толстой считал бессмысленным даже ставить вопрос: имеют ли дети народа право на искусство? По мнению Льва Николаевича, потребность наслаждения искусством лежат в каждой человеческой личности независимо от ее социальной принадлежности.

Сам Толстой руководил музыкальным воспитанием детей яснополянской школы и разработал его методику. Основные ее положения сводились к следующему: первоначально он знакомил детей с простейшим аккордом и, разделив их на три голоса, разрешал пробовать дискант, тенор, альт, в итоге лучшие ученики сразу узнавали весь аккорд: до - ми - соль. Его распевали в школе, во дворе, в саду, по дороге домой. Дети не могли нарадоваться на свои успехи. Следую-

шим этапом обучения было ознакомление с гаммой. Вначале он писал ноты на линейке в альтовом ключе (самом симметричном), но вскоре заметил, что ноты на линейках не наглядны и нашел нужным заменить их цифрами. Л.Н.Толстой убедился, что в этом случае можно учить звукам отдельно от такта и наоборот (учащийся простукивает по той фразе нот, которую должен петь, потом поет без такта, ту же фразу, а затем объединяет такт с мелодией). Лев Николаевич вспоминал, что при изучении минорных гамм и интервалов трудность состояла в том, чтобы найти и отличить малую секунду от большой. Он показал своим ученикам, что можно написать и спеть гамму с какой угодно ноты, а если не выходит большая и малая секунды, когда нужно, можно поставить диес и бемоль. Для удобства Толстой писал детям простую хроматическую лестницу:



По ней он заставлял писать все гаммы с любой ноты по выбору. Эти упражнения так занимали его учеников, что некоторые из них даже в перерыв забавлялись написанием мелодий песен, которые они знали. Подводя итог, Л.Н.Толстой отмечал, что способ писания звуков цифрами очень удобен, так же как преподавание такта отдельно от звуков, что преподавание музыки только тогда успешно, когда сначала обучают искусству, а не умению петь и играть.

Метод цифровой нотации критиковал автор популярной «Методики пения» (в двух частях) А.Н.Карасев (1854-1914). В противовес ему он выдвинул буквенный способ обозначения нот, при котором ноты заменялись звуками, звуки изображались буквами, стоимость ноты – цифрой, поставленной над буквой, буква без цифры приравнивалась одному удару. Карасев обозначал звуки следующими буквами: до - а; ре - у; ми - и; фа - о; соль - е; ля - я; си - ю. Вот как выглядит пример, приведенный Карасевым в этой записи:

2	2	2	2
а	а	о	о
о	и	а	а
о	о	о	и

«рас - ска - жи, мо - ты - лек, как жи - вещь ты, дру - жок»

Так как этот способ не давал наглядного представления о движении мелодии, то учащиеся должны были предварительно запомнить все звуковые отношения между звуко-буквами с помощью «лестнички»:

О
И
У
А

А.Н.Карасев не считал буквенную запись обязательным этапом обучения, а лишь вспомогательным средством. Он настаивал лишь на том, чтобы общепринятая нотная запись не вводилась слишком рано, подчеркивал, что в пении нужно добиваться естественности, избегать перегрузки звука.

Свои рекомендации Карасев иллюстрировал описанием примерных уроков: на первом из них выясняются различия между звуками музыкальными - тянущимися, «гласными» - и не музыкальными - стуками, шумами, «согласными», между звуками высокими и низкими, между различными степенями скорости. Затем начинается пение отдельных звуков: воспроизведение звуков различной высоты поодиночке, группами и всем классом. Карасев особенно подчеркивал важность первых уроков. Венцом его методической системы стала «Программа по обучению пению в начальных народных училищах». Основные разделы этой программы включали «Пение с голоса или по буквам» и «Обучение пению по нотам». Первый раздел выглядел следующим образом:

Теория пения

1. а) звуки речи. Чтение и пение их;
б) голос в звуках речи;
в) разделение звуков речи на гласные и согласные;
г) особенности гласных звуков:
а, о, у, э, ы, и, й+а = я; й + о = ё,
й + у = ю; й + э = е, й + и = ы.
2. Образование голоса, дыхание. Виды дыхания. Моменты дыхания для пения. Вдыхание, задержание, выдыхание.
3. Звуки речи в словах и на словах (разделение слова на слоги) .

Пример из второго раздела «Программы»
Круг 1. Изучение нот 1-й половины гаммы

1. Разделение звуков на музыкальные и немusикальные. Запись музыкальных звуков. Ноты. Линии. Ноты на линейках. Ноты между линиями, выше пятой линии - ниже первой. Добавочные линии. Ключ. Понятие о звуках мужского и детского голоса и ... (и т.д.).
... Первая нота гаммы до целая, нота до половинная, нота до четверть.

Практика пения

1. Короткое и протяжное произношение звуков речи отдельными учениками, группами и всем классом.
2. Пение на гласные звуки музыкальных звуков различной высоты и продолжительности. Знакомство со слухом и голосом учеников. Пение с предварительным дыханием данных звуков в 4,5,6 и более ударов.
3. Пение на звуки слов и фраз без изменения голоса. Аминь, Господи помилуй, тебе, Господи, Слава тебе, Господи.

1. Песнопения для пения в изученных нотах и порядок их приведены при обучении пению с голоса и по буквам. В этом же отделе вводятся комбинации из подвижных нот, письмо с классной доски и музыкальная диктовка.

«Методика» Карасева была весьма популярной в России. Ее основным преимуществом была строгая, продуманная последовательность в построении всего процесса обучения, тщательная и детальная его разработка. Вместе с тем в этой методике отсутствовало творческое начало, она была рассчитана не столько на то, чтобы воспитать, сколько на то, чтобы наделить учащегося формальными знаниями и навыками.

Поборниками школьного пения как основы музыкального воспитания были также А.И.Пузыревский, Д.Н.Зарин, А.Л.Маслов. Зариным была разработана методика хорового пения, которое, по его мнению, воспитывает сознание, память, волю, воображение, эстетические чувства. Весь курс занятий Зарин делил на два этапа: период обучения с голоса и период изучения нотной грамоты. На первом этапе он рекомендовал развивать восприятие высоты и длительности, применяя при этом графическое изображение высоты звуков. Изучение звуков Зарин начинал не с «до», а с «соль», принимая его за тонику и раздвигая затем рамки вверх и вниз по секундам. Он подчеркивал, что изучение звуков надо строить на ощущении тональности. Последовательность развития слуха Зарин представлял следующим образом: развитие навыка различать два и более звуков по их относительной длительности, умение измерять и обозначать длительность; сопоставлять длительности и чувствовать их точное отношение во времени; развитие привычки к правильному ритмическому движению, чувства меры скорости движений. По мнению Зарина, для развития голоса очень важен хороший показ учителя, так как дети легко подражают. Вокальные упражнения следует начинать с пения гласной «а», взятой в соединении с согласной «т», что дает возможность естественно получить наиболее правильную форму рта и атаку звука, за гласной «а» следует е, и, о, у, ы, йя (я), йо (ё) и йу (ю). Певческое дыхание, отмечал Зарин отличается от обычного тем, что взятый запас воздуха расходуется возможно равнее и медленнее. Поэтому все внимание учителя и певцов направляется не столько на то, чтобы взять больше воздуха, сколько на то, чтобы сберечь и равномерно его тратить.

Зарин рекомендовал целую систему упражнений для выработки других вокальных навыков. Он считал, что начинать упражнение лучше вполголоса, брать медленный темп, постепенно его ускоряя, а петь упражнение с разной динамикой. Певческий репертуар должен был быть непременно художественным, посильным, при изучении пения вначале учитель сам знакомит с содержанием текста и сам исполняет произведение, показывает его строение, указывает - где брать дыхание. После этого выучивается текст первой мелодической фразы: когда текст выучен, следует повторное исполнение этой фразы учителем с разбором направления движения мелодии; затем поручает спеть первую фразу лучшим ученикам поодиночке, потом группам, а затем все-

му классу вместе; вторая фраза разучивается подобным же образом после этого обе фразы соединяются. Основная идея этого порядка - деление каждой мелодии на более четкие части; исполнение мелодии завершает выработку деталей.

В отличие от Зарина автор «Методики пения в начальной школе» А.Л.Маслов (1876-1914) считал, что изучение нотной грамоты в начальной школе немыслимо. Это может легко убить в ребенке музыкальное чутье, интерес к красоте и творческое воображение. На первый план в педагогическом процессе автор выдвигал творческую активность учащихся, которая может проявляться в исполнении заученных песен на свой лад, в единоличном сочинении мелодий на данный текст, в совместном сочинении песен на заданный или свой текст, в написании окончания к данному четырехтактному предложению, в сочинении мелодии на заданный текст или ритм. Главная ценность методики Маслова - в стимулировании творческой работы детей. Ряд положений масловской методики был воспринят музыкальной педагогикой России XX века. Его выводы относительно слуха и певческого диапазона не обучавшихся музыке детей были подтверждены опытами советского педагога-методиста И.П.Пономарькова, а приемы детского музыкального творчества нашли частичное применение в экспериментальной работе К.В.Головской.

Одним из первых советских музыкальных педагогов стала **В.Н.Шацкая** (1882-1978). В 1905 году она окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано у В.И.Сафонова. Валентина Николаевна внесла большой вклад в разработку концепции и практики эстетического воспитания. С 1910 по 1919 годы она работала педагогом в оперной студии Морозова и Званцева и в музыкальной школе Демьянова-Шацкой, где кроме фортепиано преподавала курс истории музыки. Помимо этого она занималась с взрослыми и детьми в одном из самых бедных районов Москвы - в Марьиной роще. По инициативе ее мужа С.Т.Шацкого было создано общество «Детский труд и отдых», организовавшее культурно-массовую работу среди детей и подростков. В 1911 году общество создало в Калужеской губернии летнюю трудовую колонию «Бодрая жизнь» для детей с московских рабочих окраин. Колонисты были заняты трудом и игрой, приобщались к искусству. Музыкальной работой ведала Валентина Николаевна. Дети слушали музыку, разучивали доступные для них песни,

изучали музыкальную грамоту; их готовили также к пониманию классической музыки. В.Н.Шацкая руководила хором, ставила музыкальные спектакли, организовывала концерты, проводила индивидуальные занятия. Обязательным компонентом содержания музыкального образования Шацкая считала знакомство с музыкальной литературой, с великими музыкантами прошлого, с русской народной музыкой. Она подчеркивала, что успешное эстетическое воспитание возможно только при изучении вкусов и интересов среды.

В 1918 году был организован музыкальный отдел Наркомпроса (МУЗО). Основная его задача сводилась к приобщению трудящихся к сокровищам музыкальной культуры. Впервые в истории русской школы музыка вошла в учебный план как необходимый элемент общего образования детей на равных началах со всеми другими предметами. В школах стали исполняться народные революционные песни, произведения классиков; большое значение в системе массового музыкального воспитания придавалось восприятию музыки, умению разбираться в ней; при этом особое внимание обращалось на формирование эстетического отношения к музыке через воспитание музыкального слуха, умения различать средства музыкальной выразительности. Одной из главных задач музыкального воспитания являлась такая музыкальная подготовка, которая позволяла бы аналитически воспринимать музыку. Правильно поставленным музыкальным воспитанием признавалось такое, при котором музыкальное образование и общее обучение находились в неразрывной связи. Сформированные при этом любовь и интерес к музыке привлекли к ней слушателя, а полученные знания и умения помогали глубоко воспринимать и переживать ее содержание.

Советская музыкальная педагогика использовала методические принципы музыкального воспитания Д.И.Зарина, С.И.Миропольского, А.А.Маслова, А.Н.Карасева. Продолжала свою работу в этой области В.Н.Шацкая. По заданию А.В.Луначарского она написала программу по хоровому пению. Она создала программы для лекций-концертов, включающие произведения Бетховена, Чайковского, Шумана, Мусоргского, Моцарта, Глинки, Шопена, Бородина. В.Н.Шацкая подчеркивала, что знакомство с музыкой должно идти по восходящей с постепенным усложнением. Большое внимание она уделяла тому, чтобы научить детей не только слышать, но и слушать музыку,

различать особенности и строение языка, иметь основные представления о жизни и творчестве композиторов, его идеях и чувствах при создании того или иного произведения. Шацкая считала важным знакомство учащихся с различными видами и жанрами музыки (фортепианные и вокальные произведения, симфонии и оперы, арии, дуэты, хоры, пьесы и т.д.). Живое интересуясь современной музыкой, Валентина Николаевна составляла программы концертов, посвященных творчеству Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Кабалевского, Александрова. Исследования В.Н.Шацкой доказали, что полноценное восприятие музыки детьми достигается при условии систематического педагогического руководства, в которое входит умение разбудить и развить интерес к музыке, увлечь эмоционально, организовать внимание детей. Она видела в музыкальном воспитании средство формирования нравственного облика молодежи, установила тесную связь между воспитанием эстетического отношения к музыке и обучением исполнительским навыкам.

Среди деятелей в области музыкального воспитания советского периода большую известность получили имена Б.Л.Яворского, Н.Я.Брюсовой, Б.В.Асафьева, Н.Л.Гродзенского, М.А.Румер, Д.Б.Кабалевского. Б.В.Асафьев подчеркивал, что программы музыкально-профессиональных школ не должны быть рассчитаны на одних виртуозов или спецов-ремесленников, знающих каждый свой угол. Ужас положения музыки в общеобразовательных школах, отмечал он, в том, что мы имеем «обучателей» хорошему пению, игре на рояле, на скрипке, иногда историков-биографов, иногда даже квалифицированных теоретиков. Но не имеем, за редчайшим исключением, музыкального педагога-инструктора-психолога, руководителя, человека художественно чуткого. В 1926 году Асафьев опубликовал статью «Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе», в которой отмечал, что в этом типе школ немислимо отделяваться простым механическим заучиванием интервалов, натягиванием детей на приблизительное воспроизведение песен, или, что хуже всего, искалечиванием слуха игрой на плохом ненастроенном инструменте. В особенности страдают детские дома, продолжал он: иногда на протяжении нескольких часов ежедневно можно слышать, как на фальшиво звучащем «общедоступном» рояле упражняются дети в подыскивании знакомого мотива, упорно «долбя клавиши».

Важнейшей музыкально-педагогической задачей Б.В.Асафьев считал развитие слуховых навыков, помогающих свободно ориентироваться и в чисто музыкальной природе слуховых образов (ритм, расстояние, динамика, темп, колорит), и в их эмоциональном содержании (насыщенности), и в символике возвращения и изображения (звукозапись). Рационально и систематично организованные опыт и наблюдение создали бы активных, а не наивно воспринимающих музыку слушателей. Пассивно воспринимающаяся музыка, по мнению Асафьева, гипнотизирует чувство, завораживает волю, активное же ее постижение усиливает интенсивность переживаний, раскрывает перед человеком богатый мир слуховых образов.

Мысль об активизации слуха слушателя через разные формы исполнительства путем собственного в нем участия красной нитью проходит через многие работы Асафьева. Педагог-музыкант концентрирует свое внимание на развитии слуха ребенка. При этом он не должен ограничиваться быстрыми заключениями о его слухе по немногим данным: у одного музыкальность скажется в способности запомнить спетые или сыгранные фразы, у другого - в чутком разговоре по поводу испытанного впечатления музыкального порядка. Ребенок с абсолютным слухом, поразивший преподавателя, может оказаться туповатым при восприятии сложных музыкальных отношений или лишенным задатков хорошего вкуса. Наоборот, ученик, не обнаруживший слуха или при мимолетной пробе, может со временем выказать глубокий и серьезный интерес к музыке и осознать ее, между тем как другой, по-видимому, более одаренный, ограничится игрой на память «банальщины». Поэтому раскрывать музыкальные инстинкты, говорил Асафьев, надлежит с осторожностью и с применением максимума различных способов «улавливания музыкальности» и выяснения степени интереса к музыке.

Музыкальный руководитель должен быть очень осторожен в смысле выбора материала для наблюдения: среда, из которой вышли слушатели, играет важную роль в образовании тех или иных слуховых навыков. И может случиться, что то, что для руководителя представляется высокохудожественным, просто не будет воспитывать. Это далеко не значит, что надо пользоваться для неподготовленной группы дешевенькими «общедоступными» сентиментальными пьесками. Можно выбрать очень сложные сочинения, но следует примечать,

какая музыка влечет слушателей и почему. Не перенося слух сразу в абсолютно чуждую среду и уступая кое в чем приобретенным привычкам, педагог может умело направить работу к разумной цели. Работы Асафьева о музыкальном воспитании сыграли большую практическую роль в период двадцатых годов. Интересны его мысли о необходимости развития музыкально-творческой реакции у детей.

Эту реакцию может вызвать правильный выбор импульса к творчеству. Последний и самый трудный путь - импровизация какой-нибудь песенки или пьески - должен стоять в конце, но не следует мешать и раннему проявлению такой способности, если она у кого-нибудь окажется. Самой простой и элементарный импульс к творчеству - заинтересовать детей изобретением подголосков или вариантов напева. Руководитель дает напев и просит каждого, кто запомнил, попробовать спеть его на память. Одни исполняют это частично, другие точно, но механически, третьи вносят в напев некоторые изменения. Сам напев может быть подобран таким образом, чтобы подтолкнуть воображение на его перевоплощение. Еще одним приемом активизации творчества Асафьев считал восполнение напева подголосками согласно мелодическому чутью или прирожденной слуховой потребности. Интенсификация напева вытекает из осязаемой необходимости поддержать мелодическое напряжение или его украсить. Самую необходимую задачу развития музыкально-творческих навыков Асафьев видел в развитии желания импровизировать. Если детям понравилось какое-либо стихотворение, а напев - нет, учитель может выяснить, почему, а потом попросить кого-либо спеть хотя бы несколько звуков или самому предложить несколько напевов разного характера на выбор с расчетом увлечь детское воображение на путь творчества. Постоянный контроль со стороны детей, как одобрение или неодобрение, наконец, их отбор по существу, обуславливают все сочинение. Это и вызовет музыкально-творческий инстинкт.

Основным методическим приемом по усвоению музыкальной контрастности Б.В.Асафьев считал ознакомление с музыкальными произведениями путем их исполнения, но отнюдь не теоретический анализ без или вне живого восприятия. Подобного рода исполнение не может быть пассивным прослушиванием или проигрыванием. Педагог обязан так распределить и выбрать материал, чтобы обратить внимание слушателей на то, что ему желательно. Перед этим он выяс-

няет степень музыкальной восприимчивости и направление вкусов у своей аудитории и хотя бы приблизительно выравнивает их, на этой стадии работы он исполняет многообразные и разнохарактерные сочинения, как бы нащупывая, что более всего привлекает внимание, на какую среднюю продолжительность внимания он может рассчитывать, какие свойства, качества и особенности исполняемых сочинений вызывает подъем восприимчивости слушателей. После этого начинаются регулярные занятия, основанные на следующих положениях: усвоение закономерности мелодического потока (трехчастность, двухчастность, рондообразные схемы); углубление этого вида усвоения в сторону мелодико-ритмических делений вплоть до выработки чувства каданса и смены четных периодов (различные ритмические формулы танцев и танцевальные формы в широкой степени содействуют успешному ходу работы в данном направлении, ибо оно приводит к дальнейшему углублению мелодико-ритмической восприимчивости от простых сопоставлений небольших пьес в 2/4 и 3/4 до более сложных метрических схем и внутритактовых перебоев); ознакомление с мелодическим складом народной песни, с легчайшими видами вариаций, с отличием вариаций и песенных вариантов, подголосков и узоров; приведение слуха к различению числа тем, их групп и тематических соотношений и обращение в этой связи к демонстрации тех увертюр, где пластически ясно при первом же впечатлении вырисовываются две основные контрастирующие темы, в данном направлении можно использовать тончайшие сонатины и сонаты; усвоение легчайших для восприятия симфонических моментов; установка внимания на ладовые и тональные контрасты. Асафьев особенно рекомендовал в этом случае пьесы для детей Шумана, «Детский альбом» Чайковского, после прослушивания которых учитель может спросить детей согласны ли они с музыкальным толкованием заголовка. Он может не говорить названия, а подвести к нему после прослушивания на основе возникших впечатлений.

Одним из теоретиков музыкального воспитания был **Б.Л.Яворский** (1877-1942) – создатель системы, основанной на всемерном развитии творческого начала. Для достижения всестороннего музыкального развития детей Яворский считал необходимой разнообразную музыкальную деятельность: хоровое пение, слушание музыки, игру на несложных музыкальных инструментах, ритмику (движение под

музыку) и детское музыкальное сочинительство (творчество); элементы творчества он рассматривал как неотъемлемую часть любой музыкальной деятельности. Систему Яворского поддерживала его ученица и товарищ Н.Я.Брюсова. В статье «Детское музыкальное творчество (опыт, проведенный в 1915-1917 гг.)» она отмечала, что дети сочиняют под влиянием той музыки, которую они слышат.

В 20-е годы в России были созданы народные музыкальные школы, имевшие не профессиональный, а просветительский характер. Одна из первых таких школ была открыта в Петрограде в 1918 году; в нее принимались как дети, так и взрослые. Вскоре подобные школы были открыты в Москве и других городах. Существенной частью музыкального воспитания в них стали уроки «слушания музыки», то есть обучение музыкальному восприятию в процессе уроков; они включали знакомство с некоторыми произведениями. Уделялось внимание и активному музицированию (чаще всего в форме хорового исполнения русских народных песен) как основе музыкального воспитания. Поощрялось сочинение подголосков, простейших мелодий. Четко определялось место и значение нотной грамоты, учащиеся овладевали элементами анализа музыки.

Соответственно мыслились требования к подготовке преподавателей, руководящих музыкальным воспитанием, которые одновременно должны были быть хормейстерами, теоретиками, иллюстраторами, организаторами и просветителями. В процессе музыкального воспитания предпочтение оказывалось знакомству с произведениями, вызывающими глубокие и сильные чувства, мысли и переживания. В 20-30-е годы в музыкальной педагогике существовали разногласия по вопросу детского музыкального творчества.

Многие музыканты-профессионалы утверждали, что детское творчество, не опирающееся на основательные теоретические знания - дилетантизм и профанация искусства. Другие считали его полезным и нужным, но лишь для особо одаренных детей, третьи видели в музыкальном творчестве путь, метод общего музыкального образования. Сторонником последней позиции, как уже отмечалось, был Б.В.Асафьев. Наблюдая за занятиями Н.Я.Брюсовой с детьми и М.Ф.Гнесина с взрослыми, он убедился, что музыкальное творчество возможно для детей и взрослых, занимающихся музыкой непрофессионально. В отличие от Яворского, не оставившего после себя тео-

ретики-методических разработок по музыкальному воспитанию, Асафьев плодотворно писал в этой области. Широкую известность получил созданный им в 1926 году сборник «Вопросы музыки в школе», переизданный вместе со статьями в 1973 году в «Избранных статьях о музыкальном просвещении и образовании».

Ввиду нехватки педагогов и недостаточной квалификации большинства из них проблема развития детского музыкального творчества начала решаться только с середины 30-х годов. В 1935 году в Центральном Доме художественного воспитания детей (УДХВД) под руководством заведующей музыкальным сектором К.В.Головской была начата экспериментальная работа по творчеству. Были организованы две группы детей: 6-7 лет (под руководством ученицы Н.Я.Брюсовой - М.А.Вырыпаевой) и 4-5 лет (под руководством ученицы Б.Л.Яворского - Е.И.Ярошенко). В качестве консультанта в работе участвовал Б.М.Теплов, который позже использовал ряд материалов эксперимента в книге «Психология музыкальных способностей». Экспериментальная работа велась по разделам пение, движение под музыку, слушание, музыкальная грамота и творчество. Творческой основой деятельности экспериментальных групп стали взгляды Б.Л.Яворского и его учеников.

Концепция Яворского вытекала из того, что искусство музыканта выступает в триединстве взаимовлияющих компонентов: композитор - исполнитель - слушатель. Выпадение или изменение хотя бы одного звена цепи всегда влекло за собой, по Яворскому, изменение всего музыкального искусства в целом и в некоторых случаях даже ослабление его развития. Яворский различал три вида музыкальной деятельности: сочинение, исполнение, восприятие. Восприятие («слушание музыки») он считал наиболее активной формой музыкальной деятельности, так как она охватывает всех членов общества без исключения. Основным критерием, определяющим качество восприятия, Яворский считал «уровень слуховой настройки», то есть тяготение слушателей к определенному кругу интонаций, различение, умение их воспроизвести.

Болеслав Леопольдович работал с различными группами учащихся неоднородного возрастного состава; общим для них было то, что все они не имели музыкальной подготовки. Поскольку в своей просветительской музыкальной деятельности Яворский и ученики не ста-

вили задачи профессиональной музыкальной подготовки, их опыт нашел широкое использование в школьной и внеклассной работе. Самым главным моментом в развитии творческих способностей Яворский считал проникновение в лабораторию композитора, в процесс возникновения и формирования музыкального образа. Он исходил из того, что ребенок воспринимает окружающую его жизнь, в том числе и искусство, целостно; поэтому процесс развития музыкального творчества он связывал с различными ассоциациями, появляющимися в связи со словесной, изобразительной, двигательной, трудовой деятельностью, а также в процессе пения. Так двигательные реакции в процессе слушания музыки оформлялись в элементы музыкальных движений; зрительные ощущения реализовывались в рисунках, отражающих настроения, навеянные прослушанной музыкой (сочетание линий, цветовых разводов, пейзажные зарисовки по памяти). Дальнейшее углубление зрительных ассоциаций выражалось графическими изображениями темы произведения в сочетании с цветовой гаммой или динамикой развития музыкального образа, или в живописном оформлении музыкальных спектаклей, изготовлении декораций, костюмов к нему.

Для развития литературно-речевых связей с музыкой Яворский рассказывал сказки, истории, читал воспоминания, письма, относящиеся к определенной эпохе и обстановке, в которой создавалось музыкальное сочинение. Часто стихотворения служили толчком для сочинения собственных несложных мелодий. По мере накопления и обогащения образно-речевых впечатлений, развития литературного мышления дети должны были сами уметь рассказывать о музыкальном произведении, его образной структуре, уметь раскрыть содержание и средства музыкальной выразительности. В основе формирования музыкальных ассоциаций Яворский видел принцип выявления жанровых, интонационных связей, основанных на идее народности, а воспитание слуха у учащихся связывал с непременными хоровыми занятиями; от накопленного слухового опыта им проводились параллели к образцам классической музыки. Музыкально-ассоциативное мышление на более высокой стадии развития включало в себя проблему стиля, характерного для эпохи того или иного композитора.

Исследуя проблему сочетания эмоционального и сознательного, Яворский близко подошел к теории «общего эмоционального знака»

советского психолога, автора многочисленных работ по общей, детской, педагогической и патологической психологии Л.С.Выготского. В ней Яворский выделял однозначность эмоционального воздействия различных видов искусств и различных явлений жизни на человека. Приступая к прослушиванию музыкального произведения, он стремился «окунуть» слушателя в эпоху создания произведения, приблизить его к личности композитора. Конкретному решению задач музыкального воспитания способствовала четкая постановка Яворским творческих заданий, в выборе которых он руководствовался в первую очередь детским мироощущением. Источником творческого задания служили детские сказки, стихи, небольшие рассказы, на сюжеты которых детьми создавались музыкальные сочинения.

По тематике творческие задания, предлагаемые Яворским, делились на группы: тесно связанные с музыкальными жанрами и эмоциональными настроениями, задания на определенный сюжет, программные задания. Процесс творчества заключался в сопоставлении, разложении на составляющие части, что Л.С.Выготский называл в книге «Воображение и творчество в детском возрасте» (М., 1967) диссоциациями. В воплощении творческих заданий большую роль приобретали психические качества личности: темперамент, эмоциональность, воля. Волевым качествам личности Яворский придавал особое значение, так как считал, что только волевые усилия дают возможность воплотить задуманное в конкретных образах.

Многолетняя педагогическая деятельность Б.Л.Яворского и его учеников показала, что развитию творческих способностей свойственны определенные этапы:

- 1) накопление впечатлений;
- 2) спонтанное выражение творческого начала в зрительных, сенсорно-моторных, речевых направлениях;
- 3) импровизации двигательные, речевые, музыкальные, иллюстративность в рисовании;
- 4) творческое создание собственных композиций (одноголосные песни, композиции на музыкальные произведения, сочинение стихов, прозаических миниатюр, докладов по теории и истории музыки, постановка опер, создание оригинальных рисунков и др.);
- 5) музыкальное творчество (написание песен для фортепиано).

В связи с этим Б.Л.Яворский разработал методику работы по

развитию двигательных импровизаций, группового музицирования на фортепиано, связанную с игрой на детских ударных инструментах, дирижированием; приемы работы по развитию сенсорных реакций (звуковысотных и тембровых ощущений), двигательных импровизаций, связанных с ладовыми ощущениями; вокальных импровизаций; обучения игры на детских музыкальных инструментах, отражающих их тембровые качества звучания; приемы развития зрительных реакций в свободном спонтанном рисунке; приемы развития литературно-речевых связей с музыкой. Эти приемы служили раскрытию таких свойств музыкального искусства как ладовая организация, ритмика, сила и темп, динамика развития образа, штриховка, жанровые связи, фактура изложения. Ведущим направлением музыкальной работы с детьми у него было воспитание ладовых ощущений, что достигалось с помощью прослушивания народных песен, песен для детей А.Гречанинова, П.И.Чайковского и других композиторов, основанных на фольклорных интонациях.

В работе над песней обращалось особое внимание на устойчивые звуки (на них голос учащихся задерживался), а также на неустойчивые ступени, их тяготение к устойчивым ступеням. Способность к вокальным импровизациям развивалась в хоре, при импровизировании на фортепиано, при сочинении второго голоса, большая часть партии которого должна была идти в терцовом соотношении с ведущей линией. Более высоким этапом вокальных импровизаций Яворский считал сочинение оригинальных песен. Целостность зрительного восприятия учащиеся выражали при первом прослушивании произведения одной цветной линией (так, слушая пьесу П.И.Чайковского «Сладкая греза» большинство из них избрали сиреневый цвет). При последующих прослушиваниях произведения отмечалась трехчастная структура пьесы в виде трех линий разных цветов, а интонации изображались прерывистыми мазками. Звуковысотное развитие интонации уточнялось изменениями цветового насыщения внутри каждого мазка. Выбор тона был произвольным, но в совместных беседах цветное решение корректировалось.

Методика Яворского принесла свои положительные результаты в деятельности экспериментальных групп ЦДХВД. В 1938 году он создал первое Всероссийское совещание по детскому музыкальному творчеству, провел конкурс песен, сочиненных детьми к 100-летию со

дня гибели Лермонтова на стихи поэта. На стихи «Сосна» и «Белеет парус одинокий» было написано более 40 песен. В 40-е годы К.В.Головская продолжала заниматься вопросами творчества как органической части музыкального воспитания в общеобразовательной школе. Участниками нового эксперимента стали две сотрудницы ЦДХВД, одаренные педагоги - В.А.Дышлевская и Л.С.Лебедева. Исследование проводилось на базе московской школы № 9. Хотя учебный план до 1956 года предусматривал «Пение» лишь в I-IV классах, в этой школе эксперимент был разрешен в V и VI классах.

В 60-е годы в концепции музыкального воспитания нашла распространение релятивная система. Если К.В.Головская и М.А.Вырынаева поощряли сочинение детьми простейших мелодий на небольшие словесные предложения или стихи, релятивистская методика развивала импровизацию на определенные, точно заданные детям интонации или ритмические рисунки, что позволяло в случае удавшейся импровизации глубже прочувствовать и осмыслить характерные особенности соотношения ступеней в ладу, лучше понять интонацию и ритм.

В 60-е годы советские музыкальные педагоги развивали ряд оригинальных систем музыкального воспитания, получивших широкое распространение за рубежом. Одна из них (система ритмики) была разработана известным швейцарским педагогом-музыкантом Э.Жаком Далькрозом, который доказал, что, двигаясь под музыку, дети и взрослые легче ее запоминают. В системе выработанных Далькрозом упражнений обычные движения (ходьба, бег, прыжки) согласовывались со звучанием музыки, ее темпом, ритмом, фразировкой, динамикой. В Институте музыки и ритма, построенном для Далькроза в Хеллерау (близ Дрездена), ученики занимались одновременно ритмикой и сольфеджио. В результате параллельно развивалось движение и слух. Кроме ритмики и сольфеджио Жак Далькроз уделял большое внимание занятиям художественной гимнастикой, танцем, хоровому пению и музыкальным импровизациям на фортепиано.

Большую известность приобрела система детского музыкального воспитания К.Орфа. Еще в 20-е годы он написал 5-томное пособие «Шульверк», где предложил приемы стимулирования музыкального творчества детей и детского музицирования, опираясь на музыкально-ритмическое движение, игру на элементах музыкальных инструментах, пении, музыку и декламацию. По мнению Орфа, детское творчество,

пусть самое примитивное, детские находки, пусть самые скромные, самостоятельная детская мысль, пусть самая наивная - вот что создает атмосферу радости, стимулирует развитие созидательных способностей.

К. Орф предлагает ввести в элементарное музыкальное воспитание специальный инструментарий, основу которого составляют штабшпили (металлофоны, ксилофоны, глюкеншники), а также ударные и духовые инструменты. Он доказывал, что в оркестре такого состава найдется место любому ребенку (а также взрослому любителю), независимо от степени его дарования, так как он получает задание по своим силам. Для музыкального воспитания, подчеркивал К. Орф, важна не столько понятийная, сколько ритмичная и звуковая сторона слова. Речевые упражнения способствуют не только музыкальному воспитанию, они благотворно сказываются на изучении ребенком родного и иностранных языков, помогают ввести его в мир поэтического искусства. Орф разработал оригинальную систему сочетания музыки и танца. В отличие от метода Жака Далькроза с его интерпретацией музыки через движение Орф стремился вывести элементарную музыку и элементарный танец из общего первоисточника. Дети, обучающиеся по его методике, учатся подбирать к музыке соответствующие движения или к элементарным формам движения и танца подходящую музыку, основанную на мажорно-минорной системе. Венцом воспитательной работы с детьми в свете «Шульверка» стал элементарный музыкальный театр, в рамках которого осуществляется интеграция музыкальных, речевых и танцевальных моментов, а также включаются элементы общего художественного образования - пантомима и актерская игра, умение создавать костюмы, грим и декорации.

«Шульверк» нельзя назвать методом в полном смысле этого слова, так как он не может быть точно воспроизведен на любой национальной почве. Нельзя обрабатывать народные песни каждой страны в духе Орфа, так как это потребует специального инструментария и использования национальных ладовых систем. Когда Г. Орф был приглашен в Японию, он сам предложил использовать там японские музыкальные инструменты и лады, характерные для японской музыки, что привело к созданию новой - японской разновидности «Шульверка». В шведском издании «Шульверка» большое место уделено минорной пентатонике, в чешском варианте - излюбленному в чешской музыке лидийскому и миксолидийскому ладам. Современная му-

зыка любых направлений, включая поп-музыку, также может быть сведена к элементарным формам многоголосия или дифференцированного одноголосия (парафония, гетерофония, бурдонное сопровождение, остинато), допускающим возможность многочисленных вариантов, и передана средствами орфовского «Шульверка».

Успешная работа по «Шульверку» проходила в Канаде, Швеции, Дании, Бельгии, Голландии, Англии, Португалии, Югославии, Испании, Латинской Америке, Турции, Израиле, США, Греции, Германии. Зальцбургское радио (Австрия) в течение ряда лет проводит конкурсы среди юных слушателей и исполнителей, премиями служат главным образом инструменты. Дети должны найти и записать мелодии и аккомпанементы на заданные стихи и песенные тексты. Множество присланных рисунков и картинок к песням и стихам доказали, что фантазия была разбужена. Радиопередачи продолжались свыше пяти лет. Результатом этой работы стали пять основных томов «Музыки для детей», которые вышли из печати к середине 50-х годов, выпуск двух специальных пластинок и фильма. В 1961 году при «Моцартсумме» было создано международное общество «Шульверк» и Институт Орфа, ставший центром подготовки педагогических кадров из разных стран. К.Орф подчеркивал, что элементарная музыка должна стать стержнем педагогического образования, а не быть одним из предметов среди многих других; элементарной музыкой может овладеть каждый, она обязательна и необходима для тех, кто хочет посвятить себя профессии учителя, особенно в начальной школе. Лишь тогда, когда в начальной школе будет заложен фундамент, можно будет построить успешное музыкальное обучение в средних и старших классах.

В середине 70-х годов получила распространение система музыкального воспитания, разработанная Д.Б.Кабалевским. Рассматривая музыку как часть самой жизни, Кабалевский опирался на наиболее распространенные и массовые музыкальные жанры - песню, марш, танец («три кита»), что обеспечивает связь занятий музыкой с жизнью. Опора на «трех китов» способствует, по мысли Кабалевского, и развитию музыкального мышления; при этом стираются грани между разделами, составляющими урок: слушанием музыки, пением и музыкальной грамотой. Он становится целостным, объединяющим различные элементы программы. Д.Б.Кабалевский - автор серии музы-

кально-педагогических трудов, в которых излагаются основные элементы его подхода (Дм. Кабалеvский. Прекрасное пробуждает добро. - М., 1923; Дм. Кабалеvский. Педагогические размышления. Избранные статьи и доклады. М., 1986; Д.Б.Кабалеvский. Как рассказывать детям о музыке? - М., 1989), – подчеркивал в своих работах, что главной задачей массового музыкального воспитания в общеобразовательной школе является не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на духовный мир учащихся, на их нравственность. Подлинное, глубокое искусство, отмечал он, неподвластно влияниям моды, оно способно жить века, обогащая духовный мир человечества и не проявляя признаков старения, как живут великие творения Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского. Развлекательная (легкая) музыка, как правило, подчиняется зыбким законам скоропроходящей моды. Жизнь даже самых удачных эстрадно-развлекательных песенок измеряется годами, а иногда месяцами и неделями, так как такие опусы быстро приедаются и перестают развлекать. Становясь постепенно единственной духовной потребностью, развлечения неизбежно ведут к пресыщенности, умерщвляя в конце концов все эстетические идеалы. Так формируется своеобразный тип эстетически извращенного человека, не способного к активному, творческому восприятию настоящего, великого искусства, не воспринимающего ни больших мыслей, в нем заключенных, ни глубоких чувств.

Даже сам А.Шенберг, продолжает Кабалеvский, - основатель атональной школы - считал, что воспитывать молодого музыканта надо на образцах классического искусства, и в своем творчестве к концу жизни почувствовал потребность возвращения к тональной музыке. Д.Б.Кабалеvский призвал композиторов, музыкальных педагогов помочь разобраться учителю музыки в сложнейших противоречиях современной музыки, не допускать изъятия классики и народной музыки из учебных программ. По инициативе композитора в конце 60-х годов в Колонном зале Дома Союзов начал свою жизнь цикл симфонических концертов «Музыкальные вечера для юношества», «Вечера ровесников». Задача этих концертов-бесед состояла в том, чтобы не только знакомить слушателей с исполняемыми произведениями, но и раскрывать перед ними музыку как одно из удивительнейших проявлений человеческого гения, показывать музыку в ее связях с другими искусствами, с историей человеческого общества, рас-

крывать ее многообразные жизненные связи.

В музыкально-воспитательной работе получили распространение циклы радио- и телепередач для детей и взрослых, беседы известных композиторов о музыке. Расширился диапазон массового музыкального воспитания через внешкольные музыкальные коллективы: хоры, ансамбли песни и пляски, клубы любителей музыки. В 90-е годы в соответствии с Государственным стандартом школьного образования уроки музыки в общеобразовательных школах стали непрерывной системой, включая 2-ю ступень. В 70-80-е годы советская и российская музыкальная педагогика накопила значительный методический опыт музыкального воспитания, позволивший создать его концепцию. Появились методические разработки музыкального воспитания в начальных классах.

Казанский педагог Т.В.Нагорная считает, что основной целью урока музыки в школе и всех видов внеклассной работы для учащихся 1-2 классов является развитие музыкального восприятия, которому подчинены хоровое пение, слушание музыки, знакомство с музыкальной грамотой. При этом очень важно обращаться к образу самой музыки, ее настроению, при этом исполнительские навыки развиваются у детей скорее, а эмоциональность проявляется ярче. Этому помогает использование наглядных средств. Положительно влияют на эмоциональность исполнения условные модели характера музыки, которые в процессе работы связываются с определенными певческими приемами. Созданию этих моделей помогает таблица В.Г.Ражникова «Обозначение качественных свойств музыкального содержания и их синонимы», показывающая, какие ассоциации вызывает у детей музыка разного характера:

1. Задумчиво, печально, грустно - «Осень».
2. Торжественно, ликующе - «Демонстрация».
3. Радостно, весело, празднично - «Танец».
4. Решительно, смело, гордо, мужественно - «Буденовец».
5. Взмолнованно, тревожно - «Пограничник».
6. Спокойно, просто, светло - «Родные просторы».
7. Шутливо, забавно - «Клоуны».
8. Тяжко, грузно - «Ледоход».
9. Нежно, ласково, мягко, чутко - «У колыбели».

10. Таинственно, странно, загадочно - «В пещере».

Модели представляют живописные картины, выполненные в реалистической манере. Картины-модели являются оригинальными произведениями, однако возможно использовать и репродукции картин художников, их можно использовать как при работе над песней, так и в процессе слушания музыки.

При изучении средств музыкальной выразительности Нагорная рекомендует пользоваться тематическими моделями в рисунках: ползущая черепаха, идущий мальчик, бегущая девочка и др. Моделями динамики могут быть один колокольчик, два колокольчика, поющий хор, моделями регистра - ревущий медведь, поющая девочка, щебечущая птичка. Для того, чтобы дети сразу могли отнести рисунок к нужной теме, плакаты, на которые они нанесены, отличаются по цвету («Динамика» - синие тона, «Регистр» - зеленые, «Тема» - красные). Средства наглядности «работают» только при слушании музыки.

Д.Е.Огороднов в книге «Музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе» (Л., 1972) обращает внимание читателя на то, что музыкальное воспитание - единый педагогический процесс, включающий вокальное воспитание, развитие хоровых навыков, обучение пению по нотам, развитие детского музыкального слуха (ладового чувства), развитие и совершенствование двигательных навыков. Учитель на уроке уже не ставит перед собой задачу «разучить песню», а ведет кропотливую работу над совершенствованием голосового органа ребенка, над формированием нового механизма смешанного голосообразования и нового тембра голоса как основы развития его выразительности, гибкости, диапазона и силы. Эта работа ведется в комплексе и в связи с развитием ладового и метроритмического чувства. С обучением пению по нотам Огороднов отмечает, что занятия пением один раз в неделю не могут обеспечить достаточно скорого и прочного закрепления вокальных навыков. В этой связи он предлагает вводить в школе «вокальную зарядку» или «вокальную минутку».

В исследованиях Г.П.Студовой о методах работы с начинающим хором младших школьников по развитию регистров певческого голоса на анатомо-физиологической основе было доказано, что детям младшего школьного возраста доступны оба типа основных регистров - фальцетный и грудной. Для того, чтобы управлять формированием определенного регистрового звучания детского голоса, учитель

может использовать ряд методических приемов: **тесситуру** (для звучания ближе к фальцетному, можно предложить ребенку спеть в более высокой тесситуре, а грудное звучание легче получить на более низких звуках); **динамику** и вид **атаки звука** (чтобы добиться от ученика звучания голоса, близкого к фальцетному, необходимо предложить ему петь тихо при мягкой атаке звука; звучание ближе к грудному будет неизбежно появляться при пении более громким голосом с твердой атакой); **тип гласного** (при настройке голоса ученика на звучание ближе к фальцетному типу предлагается использовать гласные «у», «о», «а», более грудное звучание легче сформировать на гласных «и», «э», «ы»); **эмоциональный настрой** (для настройки голоса на облегченное звучание, ближе к фальцетному, используются мажорные попевки или светлые, радостные по настроению песни; противоположные по характеру и содержанию песни будут настраивать голос ученика на иное звучание, ближе к грудному).

В настоящее время активизировался интерес музыкальных педагогов к зарубежной методике музыкального воспитания, в частности к системе детского музыкального воспитания Пьера Ван Хауве (Голландия), дирижера, руководителя Делфтской музыкальной школы, сторонника «Шульверка» и последователя виднейшего венгерского детского музыкального воспитателя, композитора З.Кодаи, который буквально за несколько десятилетий научил петь всю Венгрию. Известный фольклорист Кодай вместе с Б.Бартоком считали, что детей надо обучить своеобразному музыкальному «родному языку», привести их в царство венгерской народной музыки. В начальных музыкальных школах Венгрии эта музыка постоянно используется на уроках сольфеджио, в средних учебных заведениях, в музыкальных училищах народная музыка стала обязательным предметом. Кодай в одной из своих лекций, посвященных обучению венгерской народной песне, подчеркивал, что гражданская обязанность каждого культурного музыканта ознакомиться по возможности основательно с музыкальным «родным языком». Ван Хауве побывал во Франции и Бельгии, признав, что педагогические системы, применяемые в этих странах, особенно близки ему. В Италии и Испании на него произвела удручающее впечатление консервативность обучения детей музыке. В некоторых городах Германии и Австрии музыкальное воспитание, по его словам, и ныне ведется теми же методами, что и двести лет назад, а кое-где, напротив, педагоги пытаются вообще отказаться от

опыта, накопленного в прошлом.

Поскольку уроки музыки в начальных и средних школах Голландии ведут преподаватели местных музыкальных школ, Пьер Ван Хауве, став директором городской музыкальной школы Делфта, одновременно возглавил всю музыкально-воспитательную работу в этом старинном городе. В его практической работе с детьми постепенно оформилась следующая система: во всех начальных школах города сам директор и его сотрудники постоянно играли со всеми без исключения детьми в игры, при которых дети скандировали, пели, хлопали в ладоши и по коленям, топали, аккомпанировали сами себе звоночками, тарелками, бубнами и другими ритмическими инструментами, играли на орфовских инструментах, разыгрывали целые музыкальные спектакли, даже не замечая, что педагоги прививали им при этом многие музыкальные навыки, приучали к свободному обращению с простейшими мелодиями в пределах сначала двух, затем трех, пяти и более звуков, со все более сложными ритмическими фигурами, с четвертями, восьмыми, затем с шестнадцатыми, с паузами и акцентами, с несложным гармоническим сопровождением.

Если ребенок в процессе этих занятий выделялся музыкальными способностями, его родителям предлагалось обучать ребенка в музыкальной школе игре на инструментах. В зависимости от заинтересованности и успеваемости ребенок включался в один из множества различных ансамблей. Одни дети вскоре переходили из одной группы, ансамбля, оркестра в другие, более сложные, требующие большей музыкальности и более развитого чувства ритма, лучшего владения инструментом; другие надолго задерживались в одном и том же ансамбле, третьи - вообще бросали занятия музыкой. Музыкальные школы в Голландии совершенно не ставят цель профессионального обучения детей: речь идет лишь о музицировании ради своего удовольствия, а профессиональная направленность занятий музыкой остается личным делом учащегося и его родителей.

Через восемь лет после создания Делфтской музыкальной школы Пьер Ван Хауве издал серию учебников под общим названием «Игры с музыкой для каждого класса начальной школы». Для учителя он предназначил книгу, охватывающую практические вопросы преподавания музыки детям соответствующего возраста с множеством конкретных примеров песен, упражнений, игр, а для ребенка - тетрадку, в

которой в той же последовательности, что и у учителя, даны несложные задачи и упражнения, решая и выполняя которые он как бы незнaчай научится читать и писать ноты, петь и играть по ним, записывать на слух и даже создавать простейшие мелодии и несложный аккомпанемент. Все это напечатано на страницах разных цветов, а глядящие со страниц забавные зверюшки и птички как бы подзадо- ривают начинающего музыканта.

В области слушания музыки профессор Ван Хауве также приме- нял свою систему: прослушивание симфонических детских концертов с предварительной беседой учителя и дальнейшим разучиванием с ним на блокфлейтах (на них в обязательном порядке играют все учащиеся Голландии) основных тем сюит. На концерт дети приходят со своими флейтами, и дирижер оркестра перед началом концерта дирижирует игрой всей собравшейся детской публики, лишь после этого в испол- нении симфонического оркестра звучит все произведение целиком. Такое слушание превращает ребенка в активного исполнителя, мобили- зует его заинтересованность в процессе слушания, способствует разви- тию творческих способностей.

Метод «игры с музыкой» получил большое распространение в Голландии, он применяется во всех школах этой страны. Профессор Ван Хауве ежегодно читает лекции об этом методе в «Моцартуме» в Зальцбурге, а также в различных городах Европы. Его учебники пе- реведены на многие языки. С каждым годом все больше педагогов из разных стран приезжают на международные семинары по вопросам музыкальной педагогики, которые Ван Хауве проводит каждое лето в Зальцбурге, а зимой - в Делфте.

Большую роль в пропаганде международного методического опыта музыкального воспитания играет Международное общество по музыкальному воспитанию (ИСМЕ), созданное в 1953 году, кото- рое объединяет большое число музыкально-образовательных учреж- дений и отдельных педагогов. Сфера деятельности ИСМЕ, представ- ляющего более 40 стран, охватывает все формы школьного и внеш- кольного музыкального образования и воспитания. ИСМЕ входит в Международный музыкальный совет (Париж) при ЮНЕСКО и со- трудничает с Международной федерацией музыкальной молодежи, Международной ассоциацией музыкальных библиотек, Международ-

ным советом народной музыки и другими объединениями.

IX конференция ИСМЕ по инициативе ее советской секции проходила в 1970 году в Москве и была специально посвящена проблеме музыкального воспитания в современном мире. В докладе профессора, зав. отделением искусств Калифорнийского государственного колледжа К. Эрнеста (США) о подготовке преподавателей музыки была намечена перспективная программа в этой области:

1. Устранение искусственных барьеров между различными разделами музыкального воспитания - теорией, музыкальной литературой, историей, музыкальным исполнительством; комплексный подход в музыкальном воспитании, развитие не столько техники исполнительства, сколько обучение навыкам применять знания музыкальной литературы и истории при изучении той или иной музыки в классе.

2. Перенос внимания со зрительного подхода на слуховой: тренировка уха, а не глаза; поддержка любой инициативы ребенка, даже незнающего нотной грамоты, создавать собственные мелодии. Только такой подход сможет помочь в восстановлении роли всех чувств, развитии эмоциональности. Учитель музыки - это тот, кто осознает музыку как всеобщее явление, уверен, что каждый человек обладает музыкальными мыслями, что каждая культура и субкультура имеет свой музыкальный язык, с помощью которого она передает свои музыкальные мысли. Учитель музыки - это тот, кто понимает, что существует много доступных путей и способов подбирать и соединять звуки, который знает, что музыка - это искусство, существование которого зависит от трех взаимосвязанных процессов: сочинения, исполнения и слушания; любой может сочинять, исполнять и слушать. Учитель - музыкальный воспитатель - должен осознавать, что природа одарила человека исключительной восприимчивостью к музыкальным звукам (центры музыкальной памяти расположены в обеих сторонах его мозга, а центр словесной памяти - только в одной стороне).

3. Учитель музыки, музыкальный воспитатель нового поколения будет уделять большое внимание развитию готовности детей и взрослых воспринимать все виды новых звуков, открывать своим ученикам очарование и утонченность музыки «незападных» культур. Музыканты-педагоги не могут оставаться в роли хранителей образовательных музеев, посвященных целиком исполнению и изучению западной профессиональной и народной музыки, а открывать возмож-

ности для понимания музыки всех народов мира.

4. Музыкальное воспитание развивается прежде всего в маленьких ансамблях, а не в больших хоровых или инструментальных группах. Камерные ансамбли дают больше свободы для проявления индивидуальных различий, заставляют каждого учащегося развивать свое музыкальное мастерство, делают возможным домашнее и любое другое неофициальное музицирование, делают музыку и ее восприятие необходимым элементом повседневности.

5. Необходимость подготовки музыкального педагога к работе с детьми в обычных школах, то есть «не исполнителями». При этом нельзя ограничивать обучение этой большой группы учащихся курсами, построенными лишь на основе слушания и восприятия; в музыкальном воспитании должны использоваться простые струнные, клавишные, ударные инструменты, аудио- и видеотехника. При этом владение собственным телом, ритмом, музыкальное творчество - прекрасный путь к достижению самых высоких целей музыкального воспитания.

6. При подготовке преподавателей музыки необходимо как можно раньше знакомить их с учебной ситуацией в классе, поэтому все виды педагогических практик должны быть перманентными, непрерывными. Только при этом условии будущий учитель музыки будет знать психофизиологические особенности детей и подростков разных возрастных категорий, наблюдать их реакцию и возможности. Возраст до 9 лет является решающим для эстетического воспитания, поэтому самые маленькие дети должны иметь лучших учителей музыки, а не кого угодно.

7. Будущие преподаватели музыки, помимо изучения музыки, должны пройти широкий круг естественных, общественных, гуманитарных, культурологических наук. Только такое образование поможет будущему педагогу осознать себя как личность, научиться непредвзято подходить к новым идеям, уметь использовать нужные методические приемы, развивать любознательность, быть способным трезво соотносить музыкальное искусство не только с другими искусствами, но и другими областями знаний: антропологией, социологией, литературой, философией, физикой, математикой и т.д.

Концепция музыкального воспитания в советской и российской школе включает на сегодняшний день большинство перечисленных

требований. Она опирается на следующие принципы:

1. Идейно-эстетическая направленность.
2. Всеобщность и обязательность.
3. Разносторонность воздействий.

Если до XX века в русских школах преподавалось в основном пение с основами музыкальной грамоты, а слушание музыки было введено только по инициативе Б.Л.Яворского, Н.Я.Брюсовой, М.Н.Шацкой, Б.В.Асафьева, то с 30-х годов слушание музыки наряду с хоровым пением стало ведущим. В это же время в школьную программу как обязательная часть музыкального воспитания была включена ритмика и музыкальная грамота (т.е. знания, относящиеся к музыке, раскрывающие ее выразительные свойства и возможности, уясняющие ее характер и содержание, а также нотная грамота). Под разносторонностью понимается развитие творчества как исполнительства, так и сочинения музыки. В школьном музыкальном воспитании используются следующие виды деятельности: хоровое пение (объединяющее восприятие музыки и творческую музыкальную деятельность - пение); движение, которое, как и пение, связывает восприятие музыки с соответствующей творческой деятельностью; слушание музыки, требующее внимания, активизации эмоциональной и мыслительной деятельности.

4. Взаимодействие эмоциональности и сознательности.

Эмоциональная отзывчивость на музыку, по мнению выдающегося советского психолога Б.М.Теплова, является центром музыкальности. Сухое восприятие, как правило, характерно для музыкантов-профессионалов, заинтересованных технической, а не содержательной стороной музыки. Большинство детей, обладая эмоциональностью, нуждается в обучении сознательному восприятию содержания музыки, ее выразительных средств, структуры и характера.

5. Единство музыкального воспитания и обучения. Творческое отображение прекрасного в музыке и пение требуют выразительного ее исполнения, понимания и представления о том, в каких условиях написано то или иное произведение; отсюда - необходимость дать учащимся некоторые сведения о композиторе, его интересах, условиях создания музыкального сочинения.

6. Связь музыкально-теоретических знаний с музыкальной практикой.

Знания о музыке должны быть обобщением музыкальной практической деятельности в пении, слушании, движении, игре на инструментах. Уже в первом классе важно почувствовать и осознать структуру музыкальной речи, освоить понятия «куплет», «запев», «припев» и даже - по аналогии со словесным предложением - понятие «музыкальная фраза». Этому способствует отбор песенного материала для первого класса, для которого характерно окончание каждой фразы на долгом звуке, что вызывает остановку и способствует спокойному вдоху.

7. Преимственность музыкального воспитания от дошкольного возраста до всех ступеней школы включительно. До сегодняшнего дня этот принцип внедряется далеко не везде в связи с тем, что в дошкольных детских учреждениях и начальных классах музыкальная подготовка воспитателя и учителя зачастую недостаточна. Отсюда очевидна необходимость введения предметной подготовки учителя музыки в начальных классах. Помимо этого важна разработка интегрированной программы музыкального воспитания. В 90-е годы программа музыкального воспитания для детей шестого года жизни была создана авторским коллективом под руководством ученицы Д.Б.Кабалевского - Л.В.Школяр. Она прошла апробацию в экспериментальной школе № 91 г. Москвы, возглавляемой известными психологами академиками Д.Б.Элькониным и В.В.Давыдовым, а также в других школах на территории России.

Шестилетний возраст авторы программы рассматривают не как этап подготовки в школе, а как важнейший период развития, особенно значимый в становлении музыкальной культуры ребенка. Всем своим содержанием эта программа отвергает идею о том, что ребенку недоступно восприятие высокого искусства. Именно слушая классику и лучшую народную музыку, ребенок наиболее полно реализует свои богатые возможности, проявляет воображение и фантазию.

В программе для шестилетних детей тема «Искусство слышать» обобщена на весь год. основополагающей методической позицией программы стало моделирование на музыкальных занятиях процесса художественного творчества, основанное на принципе - пройти вместе с детьми путь рождения музыки, воспитать умение воссоздать ее. Этот принцип действенен не только для народной музыки, для произведений хорового или сольного исполнения, но и для сочинений, пред-

назначенных для слушания. При этом педагог в процессе музыкального диалога ненавязчиво подводит детей к открытию все новых граней образа, как бы задавая определенную программу переживания, вызывая к жизни те музыкальные интонации, с помощью которых можно переделать эти переживания. В этом случае и музыкальный, и поэтический тексты возникают как выражение того, что дети чувствуют.

Авторы программы, последователи системы Кабалевского, использовали методику музыкально-ритмического воспитания Н.П.Збруевой, развитую педагогом Г.С.Кравченко под условным названием «свободное дирижирование». В методике работы Д.Б.Кабалевского он модифицировался в метод «пластического интонирования». В программе этот метод трактуется еще шире, он становится основой всех видов движений, начиная с жеста.

Учитывая важность в практике музыкального воспитания импровизации, авторы программы подчеркивают необходимость опоры на принцип образно-игрового вхождения в музыку: создание образно-игровых ситуаций, инсценировок, игр-драматизаций, музыкальных импровизаций детей в период праздников. Текст программы (см. «Дошкольное воспитание», 1993, - № 6. - С. 82-89) имеет два раздела: «Искусство слышать», рассчитанный на три цикла, каждый из которых охватывает от 3-х до 9 недель, и раздел «Как можно услышать музыку», который рассчитан на воспитание у детей любви к творчеству, к «сочинению уже сочиненного». Музыкальное общение на второй ступени предусматривает уровень былина-опера-камерно-вокальная миниатюра-музыкальный спектакль и уровень сказитель-поэт-композитор-«сам сочиняю» (ребенок), а также конкретные произведения - «Былина о богатыре», М.И.Глинка «Руслан и Людмила», произведения Мусоргского и других композиторов.

Школьная программа по музыке также базируется на концепции музыкального воспитания, направлена на соприкосновение с музыкой, пробуждение заинтересованности к музыкальным занятиям. Она включает в себя для уровня I-III классов требования развития элементарных представлений о музыке (биографическо-характерно-жанрового толка), воспитание певческого коллектива посредством выработки единой направленности в передаче песни; постепенное формирование самостоятельности в исполнении и творческой инициативы, выработку навыков поведения на уроках музыки (развитие слухово-

го внимания к собственному пению и пению класса, к прослушиваемому произведению от начала до конца, выработку правильной осанки при пении, слушании музыки, движении).

В IV-V классах программа предусматривает отбор интересного и эмоционального репертуара по пению и слушанию, развитие межпредметных связей; расширение представлений о музыке как средстве познания действительности; ознакомление с рядом произведений выдающихся русских композиторов; воспитание сознательного и эмоционального отношения к музыке, умение дать оценку музыкальному произведению, развитие самостоятельного, индивидуального творчества. Для классов средней (второй) ступени предусмотрены усложненные музыкально-слуховые задания (элементы трехголосия), развитие понимания связи музыки с жизнью; развитие хорового пения и вокальных данных.

Для формирования более совершенной системы музыкальной педагогики у нас в стране предстоит решить много вопросов: совершенствование педагогической практики, которая должна проходить не только на непрерывном уровне, но и на базе специальных экспериментальных комплексов с включением в них дошкольных учреждений для выработки и апробации новых оригинальных методик музыкального воспитания и образования, которые бы опирались на лучшие традиции русского, советского и зарубежного опыта; развитие творческой самостоятельности будущих учителей музыки, обязательная и систематическая их подготовка к творческой учебной и методической работе, повышение культурного уровня студентов, возможности для которого предоставляет переход на многоуровневую систему подготовки, преодоление психологических факторов, часто возникающих у студентов музыкально-педагогических вузов, которые готовят себя к исполнительской, а не педагогической деятельности. В связи с этим одна из главных задач в кадровом обеспечении системы музыкального воспитания - повышение престижа педагогической профессии. В этом плане очень важна роль музыкальной общественности в пропаганде достижений лучших педагогов, в обобщении их опыта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важнейшая задача передовой музыкальной педагогики, во многом определяющая ее методы, - достичь совместно с общей педагогикой гармонического единства человеческой личности, развить ее эстетические начала, пробудить эмоциональные факторы в формировании ребенка, независимо от того, кем он станет - ученым или рабочим, художником или служащим. В век научно-технической революции сохраняется опасность принижения искусства и литературы до роли украшателей жизни, опасности того, что человек, у которого не развиты нравственно-эстетические начала начнет думать как машина. Сужение эмоциональной сферы неизбежно отразится и на научном мышлении, может привести к его полному «вырождению». Поэтому в воспитании ребенка и молодого человека необходимо сохранение стройного согласия ума и чувства. В образовании точные науки (в частности, математика) и искусства (в частности, музыка) дополняют, а не исключают друг друга. Это подчеркивал известный советский физик Е.Фейнберг («Новый мир», 1965, - № 8). Параллели между математикой и музыкой он видел в первую очередь в общности логического и эмоционального, которая присутствует в любом, пусть самом элементарном, математическом и музыкальном творчестве. Фейнберг подчеркивал, что музыкальное воспитание не может осуществляться на основе исключительно эмоционального, а математическое - на основе только рассудочного. Только искусство, дополняя науки естественные и гуманитарные, придает целостность восприятию мира современному человеку. Функции гуманитарной части образования, включая искусство, должны расти, если человечество желает сохранить здоровье.

Из всех видов искусств только музыка наиболее подходящее искусство для формирования полноценного человека. Каждый человек чуть ли не с младенческого возраста способен не только воспринимать, но даже воспроизводить маленькие музыкальные шедевры. То же самое можно утверждать и о человечестве в целом: вокруг нас существуют как мелодии и мотивы, зарождавшиеся в младенческом возрасте человечества, так и космические звуки конкретной электронной музыки. Музыка способна довести до нашего сознания беспре-

рывное единство человеческой культуры; ни одно искусство не побуждает нас в такой мере к познанию других искусств, как музыка. Первозданное средство художественного выражения человека и человеческого сообщества - музыка, песня.

К всеобщему музыкальному воспитанию ныне призывает вся современная музыкальная педагогика, которая исходит из того, что «немзыкальных» людей просто не существует. Немзыкальный ребенок рождается также редко, как гений. Разумеется всеобщее музыкальное воспитание достижимо только тогда, когда оно проводится общеобразовательной школой, и лишь в том случае, если уроки музыки рассматриваются как равноправные с другими дисциплинами учебного плана. К тому же в условиях физической перегрузки школьника музыкальный урок с его игровыми элементами, художественными переживаниями является неким противовесом процессу изучения научных дисциплин, выполняет в расписании функцию разрядки, способствует освоению познавательного материала и других предметов, обостряет интерес детей к другим искусствам. Полноценного музыкального воспитания не может быть и без музыкального воспитания родителей, а также музыкально-эстетического воспитания тех деятелей, которые решают судьбы и руководят образованием страны.

Музыка, являясь зеркалом души и ума, человеческой жизни и общественного сознания, способна оказать воздействие на другое сердце и другой интеллект. На протяжении истории содержание музыки претерпело существенные изменения. В той или иной период в музыкальном искусстве в большей или меньшей степени преобладали то эмоциональные, то рациональные начала. Поэтому выбор репертуара всегда являлся одним из важнейших вопросов музыкальных педагогов. Многие из них до сегодняшнего дня едины в том, что воспитание и обучение должно начинаться на музыкальном фольклоре, изучении народной музыки разных наций и народов. Только такой подход поможет выполнить важнейшую воспитательную задачу - развитие взаимопонимания между народами. Любая музыка высокого или относительно высокого уровня опирается на упорядоченную и организованную звуковую систему. Под общей «крышей» диатонико-хроматической системы, существующей уже два с лишним тысячелетия, усиливается ряд частных систем (пентатоническая,

гексахордная, средневековые и современные национальные лады, мажорно-минор и развивавшаяся двенадцатиступенная система). Различные музыкальные культуры имеют и специфический тембровый спектр, звуковысотные системы. Показ на конкретном материале исторического и национального многообразия ладов, контрапунктических и гармонических принципов, ритмических структур и звуковых тяготений - одна из важных задач музыкальной педагогики и музыкального образования.

Мерилом отбора репертуара для музыкального воспитания может быть умение почувствовать, понять и оценить то истинно великое и непревзойденное по глубине мысли и этической силе, что создано и создается подлинно большим искусством, в первую очередь европейской музыкой последних столетий, что разумеется не снижает художественной ценности музыкального наследия других континентов.

В прежние времена в подборе музыкально-педагогического репертуара господствовал «хронологический принцип», согласно которому путь к познанию музыки хотя бы в общих чертах должен соответствовать исторической последовательности в ее развитии. Ныне такой принцип повсеместно отвергается. Специальные музыкально-психологические исследования показали, что способность воспринимать музыку формируется лучше в сопоставлении ее прошлого и настоящего. При таком подходе ученики не страдают от постоянных диссонансов, новые гармонии, неизвестные композиторам-классикам, новые ритмы, опережающие подчас на неравномерное распределение тактовых черт, не только не разрушают, но и углубляют звуко-ритмическое восприятие. Таким образом, современная музыка должна изучаться параллельно и одновременно с классической, но не обгоняя и не опережая ее. Опыт музыкально-педагогической работы показал, что обращение к старинной музыке стало плодотворным в том смысле, что именно благодаря ему стало возможным открыть дорогу к музыке нашей современности.

При отборе репертуара в музыкально-воспитательной работе следует учитывать и исключительную популярность легкой музыки в молодежной среде. Расширение ее социальных функций музыковеды связывают со следующими факторами: влияние современной семьи, круг музыкально-художественных интересов, которой нередко

весьма ограничен; характер музыкального воспитания в школе, которое до недавнего времени музыкальным воспитанием в подлинном смысле этого слова не являлось и было направлено прежде всего на приобретение знаний, на освоение музыкальной нотации и технических приемов; непрерывное воздействие на слух молодежи средств музыкальной коммуникации; усложнение выразительных средств современной «серьезной» музыки и относительно низкий уровень музыкального восприятия значительной части аудитории. Разрыв между музыкой и возможностями ее восприятия приводит к тому, что огромная часть молодежи оказывается отторгнутой от всего лучшего и прогрессивного, что создано в музыкальном искусстве, тянется к популярной песенной и танцевальной продукции, физиологически ее возбуждающей или имеющей слезливо-мещанский характер. В то же время нельзя отрицать, что формы джаза и бита воспитывают фантазию молодых людей, развивают способность к импровизации, прививают навыки ансамблевой игры. Молодежи свойственна тяга к любви, веселью, танцам, лирической грусти. Важно, чтобы развлечение не стало всепоглощающей потребностью, чтобы мелодии и ритмы, «щекочущие нервы», не закрыли наглухо путь к подлинно эстетическим ценностям. Отсюда - важнейшая задача музыкального воспитания - формирование достаточно широкого критического музыкального вкуса, умение считаться со вкусами и интересами молодого поколения.

Еще одна важнейшая функция музыкального воспитания - развитие музыкального слуха и тяги к творческому музицированию, которое побуждает не только музыкальное воображение, но и творческое мышление. Для этого в классе должна быть создана обстановка, при которой будут поощряться любые творческие проявления учащихся независимо от того уровня, которого они достигли с точки зрения взрослых стандартов. Неумеренная критика учителя может стать губительной для любых творческих попыток.

Рекомендуемая литература

Алексеев А.Д. Рахманинов С.В. Жизнь и творческая деятельность. – М.: 1954.

Аберт Г.В. Моцарт А. Пер. с нем. Кн. I-II. М. 1978.

Аристотель. Проблемы, XIX.27. Гармонический человек. Сборник статей. – М.: 1965.

Альшеевич А.А. Людвиг ван Бетховен. Очерки жизни и творчества. – М.: 1977.

Альшванг А.А. П.И. Чайковский. – М.: 1970.

Апраскина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. – Л.: 1948.

Асафьев В.В. Григ. – М.: 1948.

Асафьев В.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: 1973.

Асафьев В.В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: 1981.

Бажанов Н. Рахманинов. М. 1966.

Бажанов Н. Танеев. М. 1971.

Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М. 1982.

Баренбойм Л. Об основных тенденциях музыкальной педагогики XX в. // Советская музыка, 1971. – №8.

Белза И.Ф. Рахманинов С.В. Популярный очерк. М. 1946.

Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ - человек и художник. Перев. с норв. - М.: 1986.

Браудо Е.М. Бетховен и его время. М. 1927.

Василенко С. Рахманинов С.В. М. 1961.

Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка. – М.: 1968.

Вопросы теории и практики музыкального воспитания школьников. – М.: 1982.

Воробьева Т. История ансамбля «Битлз». – Л.: 1990.

Выготский А.С. Психология искусства. – М.: 1987.

Гродзенская Н.Л. Воспитательная работа на уроках пения. – М.: 1953.

Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. – М.: 1969.

- Данилевич Л.В. Пуччини Дж. М. 1969.
- Дельсон В. Скрыбин. Очерки жизни и творчества. - М.: 1971.
- Догель И.М. Влияние музыки на человека и животных. Казань. 1888.
- Друскин М.С. Игорь Стравинский. Творчество, личность, взгляды. – М. Л.: 1974.
- Друскин М.С. Иоган Себастьян Бах. – М.: 1982.
- Золотов А. Листопад, или в минуты музыки. - М.: 1989.
- Зорина А.П. Александр Порфирьевич Бородин. - М.: 1987.
- Ивашкевич Я. Шопен. Пер. с польск. – М.: 1963.
- Кабалевский Дм. Дорогие мои друзья. – М.: 1977.
- Кабалевский Дм. Избранные статьи о музыке. – М.: 1963.
- Кабалевский Дм. Прекрасное пробуждает доброе. – М.: 1973.
- Кабалевский Дм. Ровесники. Беседы о музыке для юношества. – М.: 1981.
- Келдыш Т. Пуччини Дж. Краткий очерк жизни и творчества. Л. 1968.
- Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения. Т.2, – М.: 1982.
- Корганов В.Д. Верди. Биографический очерк. М. 1987.
- Кремлев Ю. Шопен. Очерк жизни и творчества. М.- Л, 1949.
- Кунин И. Чайковский. М. 1958.
- Краузе Э. Рихард Штраус. М. 1961.
- Лебедев В. Маэстро борьбы. М.: 1977
- Левашова О. Пуччини и его современники. – М.: 1980.
- Левашова Г. Главный герой. М. 1972.
- Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.1, 2. – М., 1988.
- Ливанова Т.Н. Моцарт и русская музыкальная культура. – М.: 1956.
- Локишин Д.Л. Хоровое пение в русской школе. – М.: 1957.
- Лукьянова Н.В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. – М.: 1980.
- Луначарский А.В. Революция – искусство – дети. – М., 1986
- Маргынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины

XX в. – М.: 1970.

Михайлов М. Александр Васильевич Скрябин. 1872-1915. М.Л. 1966.

Морозов С. Бах. – М.: 1975.

Морозов С. Прокофьев. - М.: 1967.

Музыка. Программа для внешкольных учреждений и общеобразовательных школ. – М.: 1986.

Музыкальное воспитание в современном мире. – М.: 1973.

Музыкальное воспитание в школе. – М.: 1978. – Вып. 13.

Неустроев А.Н. О происхождении музыки. Спб 1892.

Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. М. 1963.

Никитин Б.С. Чайковский. Старое и новое. – М.: 1990.

Николаев В. Шопен – педагог. – М.: 1980.

Орлова Н.Д., Добровольская Н.Н. Что надо знать учителю о детском голосе. – М.: 1972.

Пароцци. Дж. Верди. Пер. с итал. М. 1984.

Писарев Д.И. Соч. Т 1. Спб 1894.

Попова Т.В. Людвиг ван Бетховен. Жизнь и творчество. М. 1990.

Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. – М.: 1984.

Работа с детским хором // Под ред. В.Г. Соколова. – М.: 1981.

Рассказы о музыке. – М.: 1986.

Ручневская Е. Петр Ильич Чайковский. Л. 1963.

Роллан Р. Собрание сочинений. М. 1954.

Сабинина М. Сергей Прокофьев. - М.: 1960.

Сергеев А.А. Воспитание детского голоса. – М.: 1956.

Синявер Л. Жизнь Шопена. М. 1959.

Соколова И.О. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: 1987.

Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество. – М.: 1956.

Соловцов А. Римский-Корсаков. - М.: 1960.

Сухомлинский В.А. О воспитании. - М., 1985.

Стравинский И.Ф. Диалоги. Л. 1971.

Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М. 1973.

Стравинская К.Ю. О Стравинском И.Ф. и его близких. М. 1978.

- Тароцци Дж., Верди. Пер. с итал. М.:1984.
- Тарханов И.Р. О влиянии музыки на человеческий организм. Спб. 1893.
- Хантер Дэвис. Битлз. Авторизованная биография. Пер. с англ. М. 1990.
- Художественное творчество и ребенок. – М.: 1972.
- Чайковский М. Жизнь П.И. Чайковского. Т. I-III. М.-Лейпциг, 1901-1903.
- Черная Е.С. Франц Шуберт. М.: 1966.
- Черная Е.С. Моцарт. Жизнь и творчество. М. 1966.
- Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М.: 1975.
- Шацкая В.Н. Библиографическое пособие. – М.: 1982.
- Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. – М.: 1964.
- Шопен, каким мы его слышим. Сб. статей. – М.: 1970.
- Ярустовский Б.М. П.И. Чайковский. Жизнь и творчество. М. 1940.
- Ярустовский Б.М. Очерки по драматургии оперы XX века. М. 1971.

Оглавление

Введение	3
Глава I. Из истории зарубежного опыта музыкального образования	13
§1. Зарождение и развитие музыкальной культуры в древности	13
§2. Музыкальная культура в средневековье	21
§3. Зарубежная музыка и музыкальное образование в XVIII-XIX веках	35
Глава II. Культурно-исторический опыт национального музыкального воспитания в России	70
§1. Развитие русской музыки и музыкального образования в России до XIX века	70
§2. Русская музыка и музыкальное образование XIX века	78
Глава III. Основные тенденции развития музыкальной культуры и музыкального образования XX века	103
§1. Зарубежная музыкальная культура и музыкальное образование в XX веке	103
§2. Основные тенденции русской музыкальной культуры и музыкального образования XX века России	143
Глава IV. Музыкальное воспитание за рубежом и в России	159
§1. Музыкальное просветительство как часть музыкального воспитания	159
§2. Детское музыкальное воспитание как основа развития музыкальной эстетической культуры	198
Заключение	238
Рекомендуемая литература	242