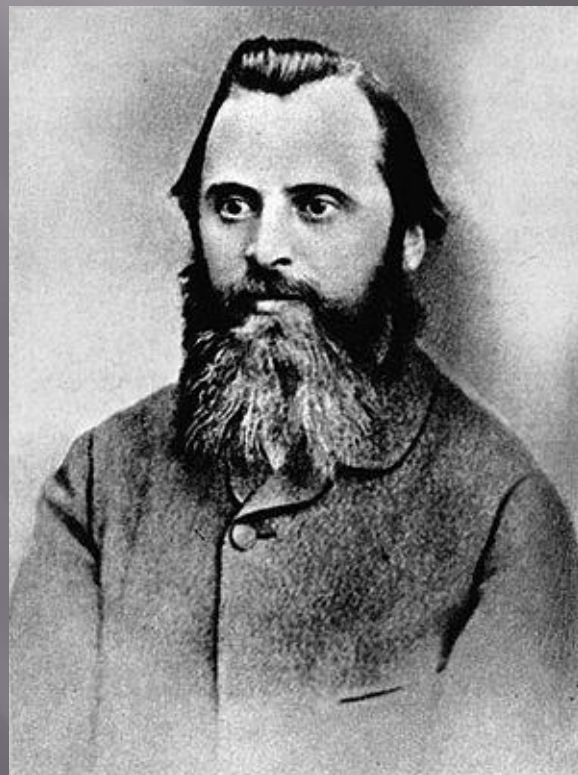


**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ
М.А. БАЛАКИРЕВА, Г.Я.
ЛОМАКИНА, Б.Л.
ЯВОРСКОГО.**

Выполнила: Бажина
Мария



Ломакин Гавриил
Якимович



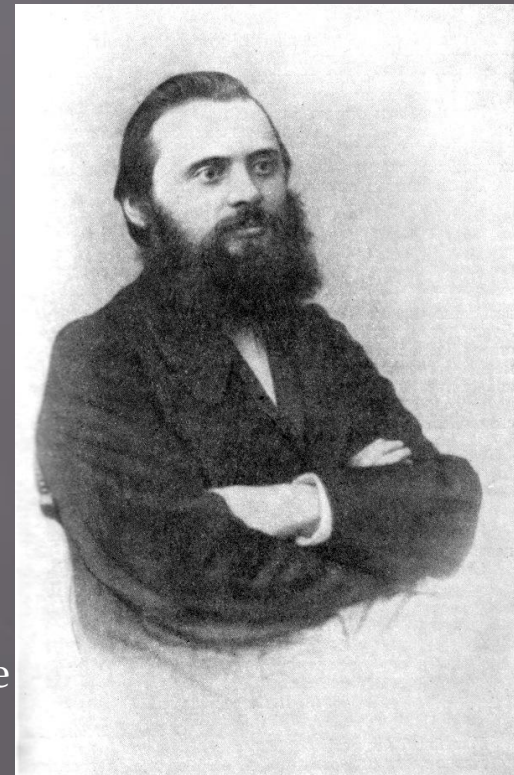
Балакирев Милий
Александрович



Болеслав Леопольдович
Яворский

БАЛАКИРЕВ- ПЕДАГОГ

Балакирев — самый великий педагог по композиции за всю историю мировой музыки. Чем это можно обосновать? Прежде всего, конечно, результатами его работы в 60-е годы. Воспитать одновременно таких трех мирового класса гениальных композиторов-новаторов, как Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, — это беспрецедентный факт. Музыканты эти вместе с Балакиревым, уже в период учения у него, образовали совершенно новую в Европе композиторскую школу, развиваясь при этом каждый по-своему, сразу же определив свои совершенно различные, резко индивидуальные черты творческих личностей. Молодой Балакирев направлял сверстников-учеников в новый, еще не изведанный художественный мир, учил их новому музыкальному языку, новой образности. Он обучал их новым способом, принципиально далеким от методов, систем ранее сложившихся курсов композиторского образования. И дело тут не в наличии или отсутствии консерватории как учреждения. Можно изучать контрапункт, технику вокального письма или инструментальных форм по тому или иному сложившемуся методу не в консерватории, а под личным руководством авторитетного педагога, будь то Мартини, Сальери или Ден. А в консерватории возможны, а сегодня и необходимы балакиревская раскованность, смелость, артистическая импровизационность в том, что направлено на высвобождение творческих сил ученика, его индивидуальных устремлений.



Трудность освоения этой педагогики в том, что сам Балакирев, обладавший великолепным литературным даром (это видно из его поразительно ярких и точных формулировок в переписке, например, со Стасовым), не оставил ни одной строки «методических пособий», учебников или хотя бы автобиографических записок. Он, так сказать, не выполнял «вторую половину нагрузки»¹. Зато первая половина — практическая — перевыполнялась стократно. Ведь Балакирев не только обучал, но и сам немедленно исполнял каждую удачную работу своих учеников, сразу же получавших практический опыт, слышавших свои не только камерные, но и симфонические сочинения в первоклассной трактовке. Дирижерское искусство Балакирева, как и пианистическое мастерство, — непосредственное продолжение его деятельности педагога-новатора, педагога-импровизатора, аналитика, творческого руководителя великих талантов.

Его рано сложившиеся художественные вкусы и убеждения были тверды, определены и устойчивы. И выражались не в трактатах, а в импровизациях нового типа. Импровизации эти представляли собой не академически гладкие или блестяще-виртуозные вариации или фантазии-рапсодии, а творчески веское продолжение, уточнение и развитие созданного талантливим учеником материала, его стилистически точную отшлифовку.

Другой великий педагог — Шёнберг (воспитавший, в свою очередь, двух гениальных мастеров, Берга и Веберна, а также высокоталантливого Эйслера), наследник немецкой педагогической школы и ярчайший новатор, оставил нам и учебник гармонии, и «методические разработки» своей системы и своих вкусов в статьях и высказываниях; Веберн (музыковед по первоначальному образованию) дополнил и развил их применительно к серийной технике, другие ученики и «музыкальные внуки» создали учебники додекафонии. Не то у Балакирева.

Его инстинктивно чуждавшаяся немецкой методичности художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал. Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов и привычек, научить ученика летать ранее, чем он научится ходить... Такова, думается, глубоко осознанная цель столь небывалого и столь естественного, изначально музыкального процесса балакиревских уроков-импровизаций.

В сущности, ведь не В. В. Щербачев, а именно М. А. Балакирев впервые начал вести свободное сочинение уже на первом курсе класса композиции. Он создал основу той системы, которая повсеместно бытует в советских консерваториях. Но, конечно, он вел это свободное сочинение куда лучше, чем мы. И мог позволить себе взлететь гораздо выше нас. Мы начинаем с работы над миниатюрами, малыми формами; на втором курсе переходим к вариациям, вокальным циклам и так далее. Первым заданием Щербачева была, как известно, инструментальная ария. Первым заданием Балакирева была целая симфония! Писать симфонию он доверил не только Римскому-Корсакову и Бородину, но много позже и Золотареву, и другим своим «капелланам». Этот максимализм был удивительно плодотворен именно в начале 60-х годов, когда русской симфонии как особого русла в этом жанре, по существу, не было (русские же опера, романс, инструментальная миниатюра, напротив, давно и успешно развивались). То была сфера иррационального, поискового. А это и нужно было Балакиреву для того, чтобы выбить у ученика каноническую почву из-под ног и направить его в неведомый, но увлекательный путь. Техническую же помощь, доработку всех деталей партитуры гарантировал сам педагог, умевший научить талантливого ученика довести до конца свой дерзкий, невероятный по трудности, сложнейший замысел. Доверять надо молодым, если таланты их велики! В новой задаче лучше раскрываются их данные, быстрее протекает процесс обучения технике.

Кем был Мусоргский до знакомства с Балакиревым? По воспоминаниям Бородина мы знаем: фатоватый юный офицерик, изящно и грациозно наигрывавший арии из «Трубадура» и «Травиаты» Верди. За несколько лет под воздействием Балакирева он стал совершенно другим человеком и музыкантом, стал великой личностью в русском и мировом искусстве. Морской офицер Римский-Корсаков был дилетантом, плывшим без руля и без ветрил в смысле вкуса и стиля своих сочинительских опытов. За два-три года занятий у Балакирева он совершил грандиозный скачок как композитор-профессионал и создал репертуарные по сей день сочинения, уже влиявшие не только на русскую, но и на европейскую музыку. Химик Бородин к тридцати годам был также типичным дилетантом, несколько более других опытным в отношении практического знания инструментов и форм, подражавшим безмятежно Мендельсону, отчасти Шуману и раннему Глинке. Лишь после посвящения в балакиревский кружок он развернулся как мощный композитор-новатор и ранее всего в сфере гармонического языка, ритмики и ладоинтонационной речи, создав Первую симфонию, удивившую даже Листа.

Какого же характера резкий перелом произошел в творческом сознании всех трех русских классиков под влиянием Балакирева? Здесь я должен кратко изложить свое личное композиторское представление о некоторых этапах истории русской музыки.

Она развивалась, по-моему, совершенно уникально, непохоже на другие музыкальные культуры. Музыкальное средневековье (его ранний период) затянулось, видимо, до конца XVI века. Благодаря этому до нас дошло, сохранилось многое в фольклоре и церковной музыке в живом бытовании. Старый крестьянский фольклор с его старинными ладами, натуральным строем, гетерофонно-подголосочным пением, модальностью и особыми тембро-интонациями у нас дожил почти до наших дней! То же можно сказать о монодической культуре обиходных напевов — церковных, раскольничьих, обрядовых. Современные ученые реставрируют их, опираясь на слуховой опыт недавнего воспроизведения этих монодий. Ладовое многообразие,

Видимо, перед Балакиревым встала новая, смелая задача — отныне русская музыка уже должна была вести вперед европейскую. Русская обиходная композиция и старый наш фольклор на западноевропейскую музыку не повлияли, они не были известны на Западе. Значит, нужно было творчески воспринять и переработать свои оригинальнейшие художественные ценности и открыть новые сферы выразительности, небывалые даже для современных романтиков. Задача эта, разумеется, предстала перед Балакиревым чисто интуитивно, но весьма определенно. Отсюда, мне кажется, некоторые очень жесткие, необычные особенности Балакирева как педагога. Это, прежде всего, вкусовая нетерпимость — черта, вообще типичная для музыкантов-новаторов, устремленных в будущее. Балакирев прежде всего воспитывал, бескомпромиссно отработывал острейший художественный вкус своих учеников. И далее, уже через вкус и стиль, вел их к новой технологии. Думаю, подобное явление свойственно и новаторским направлениям в живописи, поэзии, драме, художественной прозе.

Существенно, что вся работа с учениками над стилем шла у Балакирева на конкретной основе тщательнейшей проработки — по отдельным интонациям, мотивам, тактам, двутактам — тематизма во всех его звеньях и деталях. Судя по источникам, именно Балакирев впервые положил в основу своих уроков, своего курса не голосоведение, не контрапункт (нота против ноты, две ноты против ноты и так далее), не аккордику, не фактуру, не формы-схемы композиции, а темы-персонажи. Он заставлял многократно пересочинять, переделывать, дорабатывать сами темы, их основные попевки, интонации и гармонии. И в этом он также опередил свое время и предвосхитил советскую педагогику. Вспомним, как Мясковский и Прокофьев переписывались музыкальными темами! Мы учились уже тогда, когда педагог по композиции ждал от нас яркой темы, отвергая начисто материал недостаточно «свой», выстраданный, живой. Но первым направил учеников на поиски тематического золота, тематической живой воды Балакирев. И в этом его огромная заслуга.

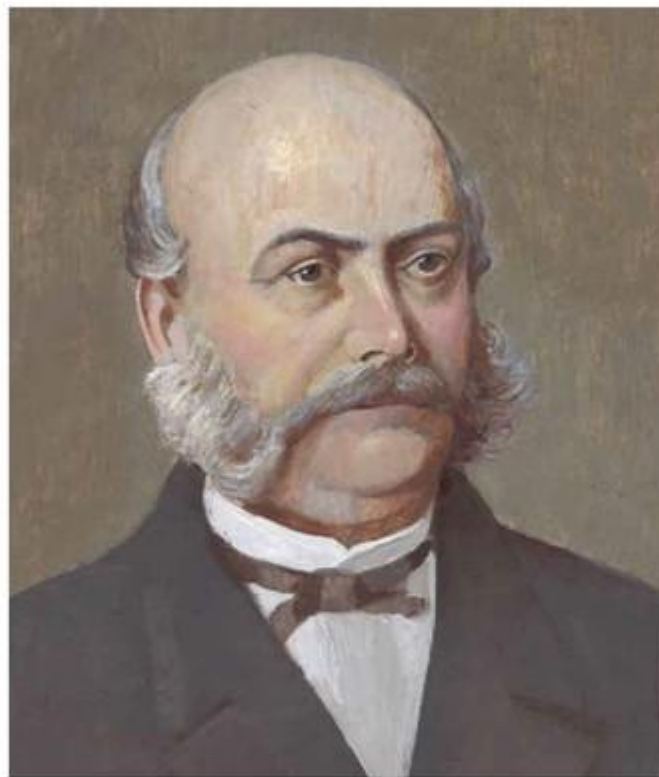
Каковы же были ограничения, жесткие нормы отбора? Они касались не приемов, не диссонансов, а стилевых, интонационных, гармонических элементов. Отвергалось и в темах, и в их отдельных оборотах именно знакомое, привычное, тем более шаблонное. Принималось, вызывало интерес свежее, необычное, смелое.

Что же именно не принималось балакиревцами в первую очередь? Стилистика городского романса, к тому времени уже прочно освоенная в русском быту, разработанная многими авторами от Глинки и Дюбюка. Отчуждая себя от этой широко бытующей интонационной стихии (вскоре по-новому развитой и симфонизированной в творчестве Чайковского), Балакирев в известной мере «наступал на горло собственной песне». Ведь его популярные ранние романсы «Обоими, поцалуй», «Баркарола», «Взошел на небо месяц ясный», «Слышу ли голос твой» — это же типичная городская лирика, идущая от романсов Глинки именно подобного склада, это, так сказать, «окультуренный Гурилев»! Музыка самого Балакирева так часто отмечена элегантно изысканной отделкой, певучей, лирически мягкой мелодикой и фактурой! Воспитывая новые вкусы, Балакирев начал с себя, занялся суровым самовоспитанием. Он заново учил не только своих товарищей, но и самого себя. Особый драматизм, героика Балакирева именно в этом: он часто учил тому, что противоречило композиторским свойствам его собственной природы, отрицая тот тип лирики и жанр-романтики, который давался ему самому легче всего. Это единство самовоспитания и влияния на сверстников, пожалуй, имеет некоторую аналогию лишь во взаимоотношениях Нурдрока и Грига. Но Нурдрок рано умер, и мы не знаем, во что вылилось бы их содружество. Под влиянием же Балакирева все члены кружка, кроме Кюи, сохранили благотворное неприятие повсеместно «носящихся в воздухе» интонаций и кадансовых оборотов, предельно активно преодолевая инерцию общеевропейских постепенных секвенций и задержаний, бытующих оборотов гармонического и мелодического минора, вальсовых ритмоформулы и откровенных автентических кадансов. Благодетельная рефлексия, внешне противоречившая балакиревской импровизационности, а на деле очень органично ее дополняющая!

Но тяготение к лирике неизбежно у каждого композитора. И Балакирев, а за ним его соотечественники, особенно же Бородин и Римский-Корсаков, — еще шире, чем Глинка, — раскрыли ворота в необъятные края чувственно-пряных восточных напевов. Их ладовая основа богата. Это гармонический и мелодический мажор, помноженный на хроматическое опевание всех его ступеней во всех голосах. Это и особые натурально-ладовые обороты, полутоновые альтерации и двойные увеличенные секунды в миноре. Как ново и выразительно зазвучал привезенный Балакиревым с Кавказа стилевой пласт! И лирика, и жанровость балакиревцев — часто «евразийские» в основе своей...

Балакирев и его ученики не могли в полной мере ознакомиться с богатствами русской протяжной крестьянской песни, тогда еще не до конца раскрытой фольклористами. Позволю предположить, что этот слой фольклорной лирики мог бы стать еще одной великолепной альтернативой отвергнутому городскому романсу в творчестве балакиревцев. Доказательство, например, «Хор поселян», но его куплеты повторяют мелодию точно, а не вариантно (то же — в пьесе «В монастыре»). Вступление к «Хованщине» ближе к мелодически равноценным свободным вариантам, новым, самостоятельным напевам, вырастающим из единого корня в куплетах протяжных песен. Но фактура «Рассвета» сугубо гомофонна, в ней нет гетерофонных вариаций в одновременности, нет той поливариантности многоголосия, которая присутствует в лирике хоровых протяжных песен. Мелодика Римского-Корсакова чурается линейности, она подчеркнута симметрична, ясно расчленена и варьируется по-глинкински (сохранение напева, вариантность полифонно-гармонической фактуры). В протяжной песне речевая интонация несколько абстрагирована от музыкальной, паузирование и грани мотивов как бы независимы от слов и слогов — а это чуждо речевому мелосу Мусоргского. И у самого Балакирева линейная протяженность тематизма «ограждалась» четкой его артикуляцией, строгой выверенностью и самоценностью попевок, неприятием «водянистой расплывчатости». К тому же гомофонное мышление Балакирева и его учеников (единица фактуры — аккорд) препятствовало освоению гетерофонной, гармонически несогласованной многолинейности. Позже, у Стравинского и раннего Прокофьева, появилась как раз диссонантная гетерофония, но сами попевки еще более сконцентрировались, локализовались. Линейное было отвергнуто как чувствительно-экспрессивное и вернулось лишь в обличье иного, неоклассического стиля у Стравинского, а у Прокофьева — в отдельных певучих темах его симфоний, опер, сонат. Что ж, значит, русские фольклорные богатства еще далеко не исчерпаны и традиции балакиревского обращения к ним неиссякаемы.

Русскую протяжную песню я бы сравнил с невидимым градом Китежем, таинственно укрытым от глаз, веками таящимся в бездонной глубине... Но ведь это хотя и один из самых сокровенных, но далеко не единственный пласт нашего фольклора. Как разнообразно и по сей день свежо звучат разработанные Балакиревыми жанры эпической былины и причета, скоморошских наигрышей и духовного стиха, огромные по содержанию и объему циклы календарно-обрядовый и свадебный (в котором так много сердечной лирики)! Первичный импульс этому гигантскому творческому труду дал еще в 1860 году Балакирев, собравший, стилистически точно записавший (что ранее не удавалось никому) и по-новому обработавший русские народные песни различных жанров, бытовавшие тогда на Волге. Это была первая фольклорная экспедиция русского композитора. Изданный в 1866 году балакиревский сборник народных песен Чайковский считал возможным поставить в пример Льву Толстому...



ЛОМАКИН

В юности он много времени уделял самообразованию. Брал уроки игры на скрипке и фортепиано. Переиграл все сонаты Бетховена, Моцарта, Вебера, фуги Баха. Поэтому не удивительно, что впоследствии возглавил знаменитую Шереметевскую капеллу...

Гавриил родился в 1811 году в слободе Борисовке тогдашней Курской губернии в семье крепостных графа Шереметева — Якима Михайловича Ломакина и Евдокии Стефановны Григорьевой. Младенец был крещён в слободской Николаевской церкви. Именно в этом храме чуть позже начался и музыкальный путь будущего композитора. Мальчиком Гавриил Ломакин пел здесь на клиросе.

Церковный хор в Борисовке был не совсем обычным. По распоряжению ещё старого графа Петра Борисовича Шереметева, в двух принадлежавших ему слободах, Борисовке и Алексеевке, при церквях были созданы полупрофессиональные детские хоры, где мальчики получали начальное музыкальное образование. Таким образом граф готовил «кадры» для своей крепостной певческой капеллы, считавшейся лучшей в России.

Состав хора постоянно обновлялся. Когда у юных певцов начиналась мутация голоса (переход в мужской тембр), их или отправляли назад в деревню, или устраивали на службу где-нибудь в Петербурге. Специалисты регулярно ездили по вотчинам Шереметева и отбирали наиболее талантливых крестьянских детей. В 1821 году десятилетний Гавриил Ломакин тоже был привезён в Петербург.

Собственные методы обучения певчих Гавриил Ломакин начал разрабатывать ещё в ранней молодости, получив должность руководителя Шереметевской капеллы. И именно благодаря авторским методикам любой возглавляемый им хор – и детский, и взрослый – довольно быстро достигал высокого уровня мастерства, как то показывает пример Бесплатной музыкальной школы.

Многое для своих методических разработок Ломакин почерпнул из единственной поездки в Европу, состоявшейся в 1857 году. Обычно за границу ездили представители дворянского сословия. Для вчерашнего крепостного подобная поездка была чем-то из ряда вон выходящим. Однако встречаясь с европейскими композиторами, чьи произведения исполняла Шереметевская капелла, Ломакин часто получал приглашения посетить их страны. И когда, наконец, решился, то был радушно принят в Берлине, Дрездене и Париже, Надежда Андреевна, сопровождавшая супруга, удивлялась, что в Европе «никто не обращал внимания на его звание», то есть «неблагородное» происхождение, которое в России ему порой приходилось скрывать даже от близких друзей. Здесь же все смотрели только на профессиональные качества.

Во время поездки Гавриил Ломакин обходился без помощи переводчика: немецкий и французский бывший крепостной музыкант знал в совершенстве. Между прочим, методические труды Ломакина долгое время оставались единственным основательным и доступным пособием по начальному обучению пению. По ним занималось большинство регентов, певчих и учителей музыки. Эти книги переиздавались до конца XIX века.

Подробнее о наследии великого мастера читайте в томе «Знаменитые земляки. Ломакин».

Болеслав Леопольдович
Яворский



Научная деятельность

Яворский — автор трудов по теории музыки (мелодики, ритмики, гармонии, формы), истории исполнительских стилей. Создатель теории «ладового ритма» (возникла около 1903; кратко изложена автором в 1908) и «ладового звуковедения» (теория «ладовых тяготений»). Название теории ладового ритма объясняется так: высотные отношения в музыке основаны на ладе, а временные — на ритме. Под «ладовым ритмом» Яворский понимал развёртывание музыкального лада во времени; соответствует современному динамическому пониманию лада.

Общественный резонанс научно-реформаторской деятельности Яворского достиг максимума в 1930–31 годах. В феврале 1930 года по инициативе Луначарского была организована «Всесоюзная конференция по вопросам теории и практики ладового ритма» (проходила в Малом зале Московской консерватории). Выступления некоторых видных музыковедов (например, М. Иванова-Борецкого) содержали резкую критику метода и терминологии Яворского. Ещё более полемичной стала дискуссия, состоявшаяся в Государственной академии искусствознания (Москва) в июне 1931 года (уже без покровительства Луначарского), в ходе которой теория ладового ритма была подвергнута уничтожающей критике. По сути, эта дискуссия ознаменовала конец надеждам Яворского внедрить свою концепцию в обучение музыкантов.

Теория музыки Яворского содержит элементы риторики, а язык, которым она излагается, метафоричен. Это риторическое направление задаётся уже в самом переопределении музыки как «музыкальной речи». Из методологической установки на параллелизм (словесного) текста и музыки вырастает целый ряд отчасти научных терминов, отчасти образных «словоописаний», из которых наиболее ходовым становится «интонация»: это слово используется и в некоем «общефилософском» смысле, и в значении лингвистического термина, и, наконец, в значении, специфичном только для Яворского. Для его «поэтики» характерны такие выражения, как «звуковое сознание», «слуховая спираль», «принцип сопряженности», «сила тяготения», «энергия неустойчивости», «ладовое впечатление», «звуковой горизонт» (вместо «диапазон») и т. п.

Одни музыкальные термины (такие как «трезвучие» и «септаккорд», «мужское» и «женское» метрические окончания, неологизмы «цепной лад» и «дважды-лад») получают вполне конкретные научные определения; при этом другим терминам автор даёт скорее поэтико-символические, чем научные, определения (например, лад — «звуковая система высшего порядка», метр — «абсолютная продолжительность во времени»). Значение некоторых общеизвестных терминов Яворский полемически специфицирует, укладывая их в рамки собственной необычной теории. Так, например, лингвистический термин «интонация» в рамках теории «тритонных тяготений» весьма специфично определяется как «сопоставление двух различных по тяготению звуков (или моментов) тритонной системы», а физический термин «момент», в свою очередь, — как «изложение одной определенной части системного или ладового тяготения». И. Я. Рыжкин (посвятивший теории ладового ритма 100-страничный очерк) в попытке обобщения учения Яворского отмечает его «крайнюю несистематичность» и «запутанный стиль изложения», с горечью констатируя: «Пользоваться печатными изложениями теории ладового ритма возможно только для лиц, уже знающих эту теорию. Научиться этой теории, освоить ее по существующим печатным изложениям для лиц, не знакомых с ней ранее, как правило, очень затруднительно».

Многие научные труды Яворского не опубликованы (хранятся в архиве Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки). Научно-теоретические идеи Яворского активно проводил в жизнь его ученик С. В. Протопопов, автор книги «Элементы строения музыкальной речи»[5].

Труды Яворского оказали значительное влияние на советских музыковедов.

Теоретические положения Яворского (особенно касающиеся психологии музыкального восприятия), в том числе его «риторическая» терминология, были прочно усвоены Б. В. Асафьевым и Е. В. Назайкинским, ассимилированы в учениях о гармонии Ю. Н. Тюлина, Т. С. Бершадской и Ю. Н. Холопова, а также в так называемом «Бригадном» учебнике гармонии и т. д.

Музыкальное творчество

Яворский — автор оперы «Вышка Октября» (Москва, ГАБТ, 1930), балета «Джон Вильмор» (1910, не поставлен), оркестровых и камерных сочинений.