

# РЕЗЮМЕ

---

ИРЖИ ДВОРЖАЧЕК

Прошлое, настоящее и будущее Музыкального факультета АМУ  
в Праге 1946—1976 гг.  
(Посвящается XXX-й годовщине со дня основания АМУ)

---

У чешского музыкального просвещения, включающего среднее, а позднее и высшее образование, более чем 170-летняя традиция. Перед непосредственным возникновением АМУ предшествовало развитие чехословацких консерваторий и Пражской маэстровской школы. Крайняя односторонность программы обучения в этих учебных заведениях и вытекающая из этого неравноправность их положения в общей системе чехословацкого просвещения привели к попыткам комплексных реформ в области нашего художественного образования, которые осуществились сразу же после окончания Второй мировой войны. 27 октября 1945 года был издан государственный Декрет об организации Академии Изящных Искусств (далее АМУ — п), настоящего высшего учебного заведения, в состав которого сначала входило четыре специальности по видам искусства: музыкальная, балетная, драматическая и кинематографическая. Но учебный год 1946—1947 — это начало этапа строительства социалистической художественной высшей школы.

На основании закона о высшем образовании с 1950 года в высших учебных заведениях устанавливается система факультетов и кафедр. Балетное искусство преподавалось под руководством кафедры, сначала в рамках Театрального факультета, а потом переводится на Музыкальный факультет (1959 г.). Одновременно решается вопрос об организации государственных экзаменов, дипломных работ, педагогической подготовке студентов с целью получения квалификации для преподавательской деятельности в консерватории и в общеобразовательных средних учебных заведениях и другие вопросы. Музыкальный факультет достигает заметных успехов: в течение двух десятилетий он дал путёвку в музыкальную практическую жизнь сотням образованных и высококвалифицированных музыкантов и певцов, в том числе и ряду выпускников, приехавших учиться из-за рубежа. Расширяется и общественная деятельность факультета, которая заключается и в том, что даже в критический период было организовано свыше 100 концертов и 20 оперных спектаклей в год. Начали организовываться и работать и курсы по повышению квалификации.

## II

В настоящее время деятельность Музикального факультета ведётся под знаком исторического опыта и опыта, приобретённого за время существования этого учебного заведения. Имея в виду, что определяющим стимулом условий и направления работы в высшем учебном заведении является политическая обстановка в обществе, росли и требования к культурно-политическому профилю и идейному сознанию выпускника школы. Педагогический процесс происходит в форме очного дневного обучения, но с 1960 года было организовано и заочное (без отрыва от работы) обучение, а иногда используется и экстерное обучение (в большинстве случаев для иностранных слушателей). В эти основные формы обучения входят также и курсы по повышению квалификации (приобретение художественно-педагогической специальности, музыкальная теория, игра на клавесине), а время от времени организуются и другие курсы, на которых обучаются различным предметам в зависимости от требований музыкальных учреждений, для работников которых эти курсы организуются.

Педагогико-воспитательная работа ведётся на основании программы коммунистического воспитания, в которую продуманным методом и в соответствующих пропорциях и диалектической взаимосвязи включено всё то, что является необходимым для выпускника высшего учебного заведения, полностью подкованного для практической деятельности.

Кроме уже упомянутой непосредственной общественной деятельности факультета, проводящейся по учебным планам и программам, результаты учебного процесса всё чаще применяются для участия в концертной жизни и в культурно-политических мероприятиях не только вне границ Праги, но даже и за рубежами нашей страны. В большинстве случаев, это проводится на основании договоров о сотрудничестве между различными учебными заведениями и организациями, а также на основании долговременных, ставших уже традиционными, контактов с зарубежными высшими музыкальными учебными заведениями, среди которых на первом месте находятся учебные заведения социалистических стран и СССР.

## III

Мы считаем, что будущее факультета заключается в постоянном повышении уровня и достижении ещё более высоких результатов педагогико-воспитательной работы. Одной из предпосылок этого развития является подготовленность кандидатов обучения в АМУ, а что касается музыкального факультета, речь идёт, в первую очередь, о качестве подготовки выпускников чехословацких консерваторий. Вторым объективным путём как

можно более высокого совершенствования подготовки для получения высшего музыкального образования является организация специальных музыкальных десяти — или одиннадцатилеток для особо музыкально одарённых детей по примеру подобных школ не только в СССР, но и в ГДР, Болгарии и Венгрии.

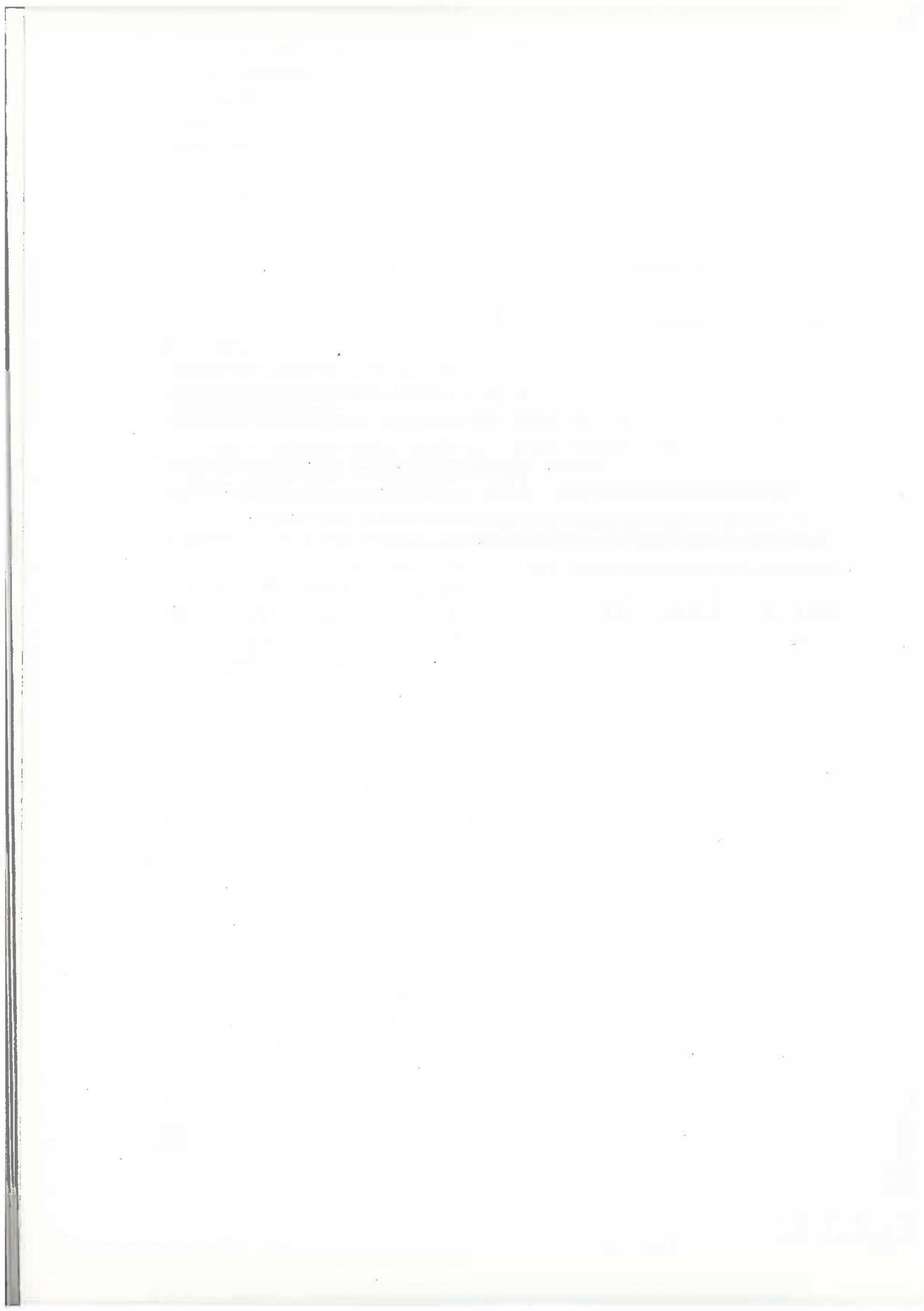
Существующая структура музыкального факультета АМУ, с точки зрения требований практической жизни, полностью удовлетворяет. Но мы считаем, что имеются ещё неисчерпанные возможности в области *аспирантского образования*, а также обучения на курсах по повышению квалификации. В интересах осуществления этих перспектив в настоящее время происходит организация специализированных кабинетов.

В логической последовательности развития социалистического общества вырастают и требования к преподавательскому составу. Уровень преподавательского состава факультетов, естественная смена поколений уже в настоящее время обеспечены выпускниками чехословацких высших учебных заведений, которые возникли после войны.

Но существует ещё одна сторона жизни факультета, о которой необходимо заботиться, имея в виду и перспективу развития — это хозяйственное и техническое оснащение, обеспечение помещениями и кабинетами.

Традиции чешского музыкального искусства продолжают жить. Появилось новое поколение молодых музыкантов, гарантирующее континуальность и дальнейшее развитие художественных ценностей прошлого. Высокие требования к культуре, которые ставятся в развитом социалистическом обществе, являются для них постоянным вдохновляющим импульсом.

Перевод Инны Мировской



Дополнительные замечания о некоторых явлениях  
гармонического и тонального мышления

Во вступлении к статье редакция сборника в кратком некрологе знакомит читателей с личностью автора — педагога, учёного и композитора. Карел Янечек, доктор наук (род. 20. 11. 1903 умер 4. 1. 1974) был профессором музыкальной теории на Музыкальном факультете АМУ в Праге, на котором он создал и руководил кафедрой теории и истории музыки. По его инициативе было также организовано издание сборника „Живая музыка“. Как музыкальный теоретик он являлся последователем школы Отакара Шина, доведя до конца его идеи, и разработал на научной, методически единой, основе законченный ряд высших композиторских теорий, опубликованных в работах „Мелодика“, „Музыкальные формы“, „Основы современной гармонии“ и „Тектоника — наука о структуре музыкальных сочинений“. Из этих работ, главным образом, две последние приносят ряд открытых мирового значения. Оригинальной является и концепция практических учебников Янечека „Гармония путём анализа“ и „Композиторская работа в классической гармонии“, а также его аналитические монографии, вершиной которых является объёмный труд о камерном творчестве Бедржи-ха Сметаны.

Карел Янечек обучался композиции у Витезслава Новака, и одно время он преподавал композицию в Пражской консерватории. Он является автором двух симфоний, симфонической поэмы в трёх частях „Ленин“ и большого количества камерных и хоровых произведений. Работа, опубликованная в этом сборнике, представляет собой последнее выступление Янечека — доклад, произнесённый на симпозиуме, посвящённом его семидесятилетию, 4 марта 1973 года.

1. *Об имажинарных тонах.* Автор дополняет и уточняет своё понимание имажинарного тона, изложенное в книге „Основы современной гармонии“. В ней было констатировано, что имажинарный тон возникает после затихания тона реального и может быть снят композиционными средствами, т. е. звучанием реального тона, отдалённого на полутон, а иногда и на целый тон. К сказанному автор ещё добавляет, что в некоторых случаях возникает композиционное снятие имажинарного тона и тогда, когда реальный тон продолжает звучать. Речь идёт, например, о перезвучиваниях тонов на арфе или об очень продолжающемся отзвуке в зале. Эти реально перезвучающие тоны ухо самостоятельно способно исключить, если они были как следует ликвидированы композиционными средствами. Действует общее правило, что звучание любых более слабых и в то же время чужеродных

составляющих в созвучии имеет лишь несущественное значение, а составляющие особенно слабые (аликвотные тоны) не имеют совершенно никакого значения, и на основе их участия или неучастия в гармонии нельзя делать никаких заключений.

2. *Диалектика видов, транспонировок и обработок.* В классическом гармоническом материале уже победила мысль, что, например, мажорное трезвучие является единственным видом созвучия, вне зависимости от того, что в разных обработках и транспонировках оно звучит совсем по-разному. В современных, более сложных созвучиях это явление часто не принимается во внимание, хотя этот факт действителен и там. Два разных вида созвучия могут воздействовать почти одинаково, и наоборот, две разные обработки одного и того же вида созвучия могут выступать в ролях совершенно противоположных в то время, как видовая сущность остаётся одинаковой.

3. *О гармонических функциях.* В истории музыкальной теории подчёркивается два основных принципа из области гармонии: правило Царлино о двух консонантных видах созвучия и закон Рамо (уточнённый Риманом) о трёх гармонических функциях. Оба принципа можно поставить под сомнение, но сущность этих открытий нельзя отрицать. Самым важным фактом в принципе Царлино является переводимость модификаций отдельных форм на основные репрезентативные формы каждого вида. Даже если бы существовало больше функций, действует самое главное различие: над тоникой — под тоникой. Любая функциональная инновация приемлема только парно. Но нельзя, конечно, систему функций расширять до бесконечности, а лишь так, чтобы это соответствовало обогащённой композиторской практике. А эта практика заставила дополнить три главные функции ещё двумя вспомогательными: фригийской и лидийской.

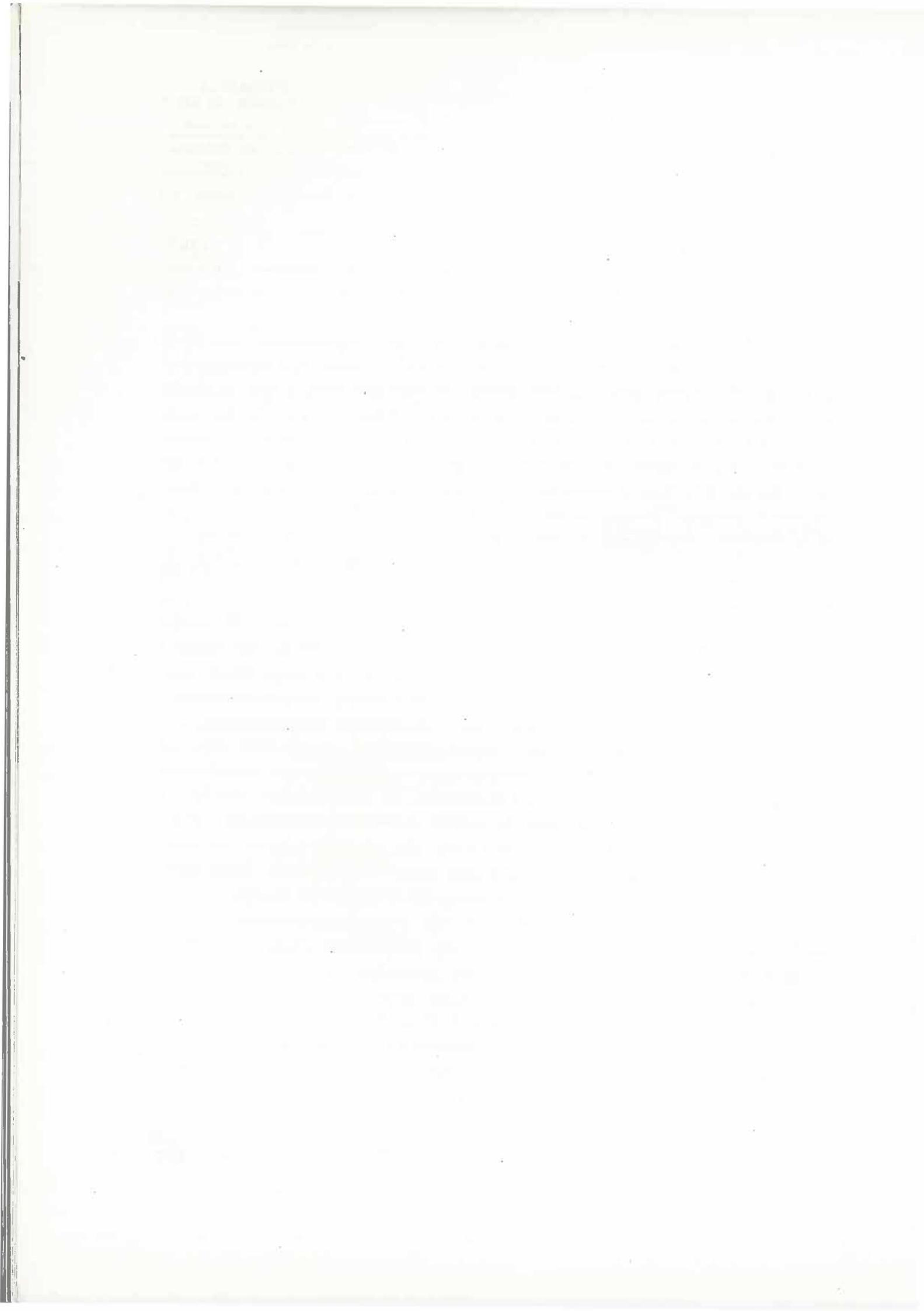
Функциональное объяснение созвучий, не являющихся непосредственными представителями функций, можно сделать тремя способами: а) тоновое обогащение или обеднение репрезентантов, б) временное „одолживание“ из другой тональности, в) функциональная смесь или даже комбинация. Третье объяснение является исторически наиболее молодым, и в то же время наиболее универсальным. Но не следует отказываться и от первых двух объяснений. Однако их можно применить только в определённых случаях.

4. *По пути к антитонике.* Существуют гармонии функционально близкие, которые можно использовать для укрепления тонального центра — тоники, и функционально отдалённые, применение которых центр разрушает. Функционально близкими являются, без сомнения, доминанта и субдоминанта, однако любая из них очень легко может превратиться в новую тонику. Таким образом мы постепенно подойдём ко второй, третьей и, наконец, к шестой доминанте или субдоминанте, которая энгармонически тождественна и находится на противоположной стороне квинтового круга. Эту гармонию, которая больше всех отказывается от подчинения первоначальной тонике,

мы можем назвать антитоникой (в до мажоре это фа-диез, ля-диез, до-диез или соль-бемоль, си-бемоль, ре-бемоль). Особенностью пятой доминанты (си, ре-диез, фа-диез) и пятой субдоминанты (ре-бемоль, фа, ля-бемоль) является то, что мы их можем воспринимать как отдалённые, отчуждённые гармонии, но одновременно гармонии пространственно близкие тонике, но только „изящно подвинутые“. Это и является причиной того, что именно эти два аккорда должны считаться репрезентантами фригийской и лидийской функциональности. (Об остальных причинах и, главным образом, о том, что оба аккорда соответствуют принципу вводного тона, сказано уже в „Основах современной гармонии“.)

5. *Об атональности.* Мы встречаемся с наивно упрощённым мнением, будто в атональной музыке „не действительны“ законы функциональной гармонии. Функционально гармоническое мышление однако не является просто принятой конвенцией. Оно коренится в глубине, в способе восприятия и мышления вообще. Атональность пользуется механизмом слышания так, что каждый намёк на потенциальный центр ею в самом зародыше уничтожается, для чего необходимо неугасимое усилие по преодолению рождающихся центров. Между музыкой тонально беспокойной или многозначной и музыкой атональной, по существу, лишь количественная разница.

*Перевод Вацлава Кучеры*



Фердинанд Пуйман — учитель поющих актёров  
(Воспоминания)

Автор воспоминаний — ученица Фердинанда Пуймана, которая училась в Пражской консерватории в 1926—31 годах. Она была сначала членом труппы Оперной студии, основанной Отакаром Острчилом. В её личных воспоминаниях вырисовывается обстановка Эмаузского монастыря, в котором тогда помещалась консерватория, а также личность выдающегося режиссёра Национального театра, которая описана с точки зрения другого рода его деятельности в области искусства — личность педагога и внимательного друга студентов, тридцатишестилетнего художника-новатора. Творческие замыслы, которые он осуществил в своей педагогической деятельности, возрождаются и обновляются день ото дня.

В главе „Техника оперного актёрства“ автор приводит главные принципы и терминологию, введённые Пуйманом в обучение сценического движения. Здесь также приводятся примеры его художественного восприятия и решения артистических задач, психологических взаимоотношений и музыкального сознания. Рассматриваются вопросы дыхания, постановки, двигательной динамики, хождения, умения стоять, положения рук и головы. Результатом являются актёрские импровизации, композиции движений, которые ученики прозвали „статуями“. Творческое восприятие этой работы было направлено к вершинам искусства, к „преодолению земного притяжения“, что можно считать лозунгом всего творчества Пуймана.

В главе „Артистический акт и музыкальный стиль“ рассматриваются попытки решения драматических ситуаций с помощью движения, действия, но пока без пения. Мы, как актёры, исполняли сцены музыкальных интермеццо из известных опер, подыгрывая поюющим артистам. Мы привыкли воспринимать оперу как определённую музыкальную стилизацию, выражать движением музыкальное действие произведения: всё сценическое движение определяется музыкальным произведением и нельзя двигаться ни против него, ни вне него. Воспитательные тенденции школ ритмики движения в двадцатых и тридцатых годах помогали в деле понимания принципов Пуймана, превращающих оперу в новый современный жанр искусства. Произведения Сметаны ставили перед нами, конечно, очень трудные и высокие задачи. В том смысле, как Пуйман понимал роль оперной сцены в музыкальном искусстве, покорное служение ценностям самого произведения без внешних дополнений, без каких-либо прибавлений стало для нас само собой разумеющимся современным стилем оперного исполнения. Автор рассказывает, как выглядела точная музыкальная стилизация постановки „Продан-

ной невесты" в 1923 году (Острчил, Пуйман, Кисела), восторженно принятая учениками и сторонниками Пуймана, но вызвавшая протест в Национальном собрании среди консерваторов.

Глава „Сокурсники“ рассказывает о главных чертах Пуймана — педагога во время индивидуальной работы с отдельными учениками — личностями и талантами. Они открывались случайно. Все курсы занимались совместно: Нелли Гаизерова, Ирина Шейбалова, Божена Коэликова, Ярмила Пеничкова-Рохова, Владимир Томш, Гануш Тхайн, Ярослав Глейх и ряд других. Некоторым из них автор посвящает короткое личное воспоминание, приводит что-либо наиболее характерное для их искусства, то, чем они потом прославились, а о некоторых лишь упоминает с симпатией, как например, о Марии Эргартовой и о её полностью „пуймановской“ Марженке. Относительно много места отводится Владимиру Томшу, который был партнёром автора во время подготовки „Травиаты“, „Каролины“, а также в постановке выпускников оперы „Ромео и Джульетта“ И. А. Бенды.

Речитатив чешского классического „зингшиля“ дал толчёк к более глубокому рассмотрению роли разговорного слова в опере, а также мелодрамы в том понятии, как этого требовал профессор Пуйман и как он сумел внушить актёрам-певцам это своё понимание, держа образы, ими создаваемые, крепко, „в ежовых рукавицах“. Оценка пуймановской стилизации мелодрамы изложена в воспоминаниях о школьном периоде, хотя это является самостоятельным вопросом и касается более позднего периода. Но здесь подчёркивается тот факт, что Пуйман также в совершенстве играл на рояле.

Небольшой портрет Ярмилы Пеничковой-Роховой, позднее преподавательницы пения в консерватории, также несколько касается проблемы стиля вокального обучения и показывает её как выдающуюся концертную певицу и одновременно как талантливого педагога. Несколько имён в те времена молодых певцов, ставших потом знаменитыми, и тех, кто остался безызвестным, завершают главу о сокурсниках, которых объединяла в интересном коллективе педагогическая воля Пуймана, внушавшего молодому поколению сметановский идеал певца, художника образованного и нравственно ответственного, восторженного и поюще го для облагораживания человечности.

К списку сокурсников присоединён ещё абзац, посвященный Карелу Вотапеку, глубоко преданному стороннику пуймановского учения и основоположнику любительской оперной труппы „Камерная опера“.

В главе „Я“ рассказывается о нескольких личных незабываемых впечатлениях от непосредственного контакта преподавателя с ученицей во время изучения ролей. Маргарита, Зузанка, Каролина, Филина, Розина, Виолетта и др. Во время работы возникали вопросы и произносились упрёки один за другим. Стиль, темп, акцент, сила, произношение, вокализы, артистические детали, уверенность, приобретённая техникой, результаты занятий. В письме Иши Крейчи Пуйману, написанном в Братиславе, производится оценка ха-

рактерных знаков пуймановской школы.

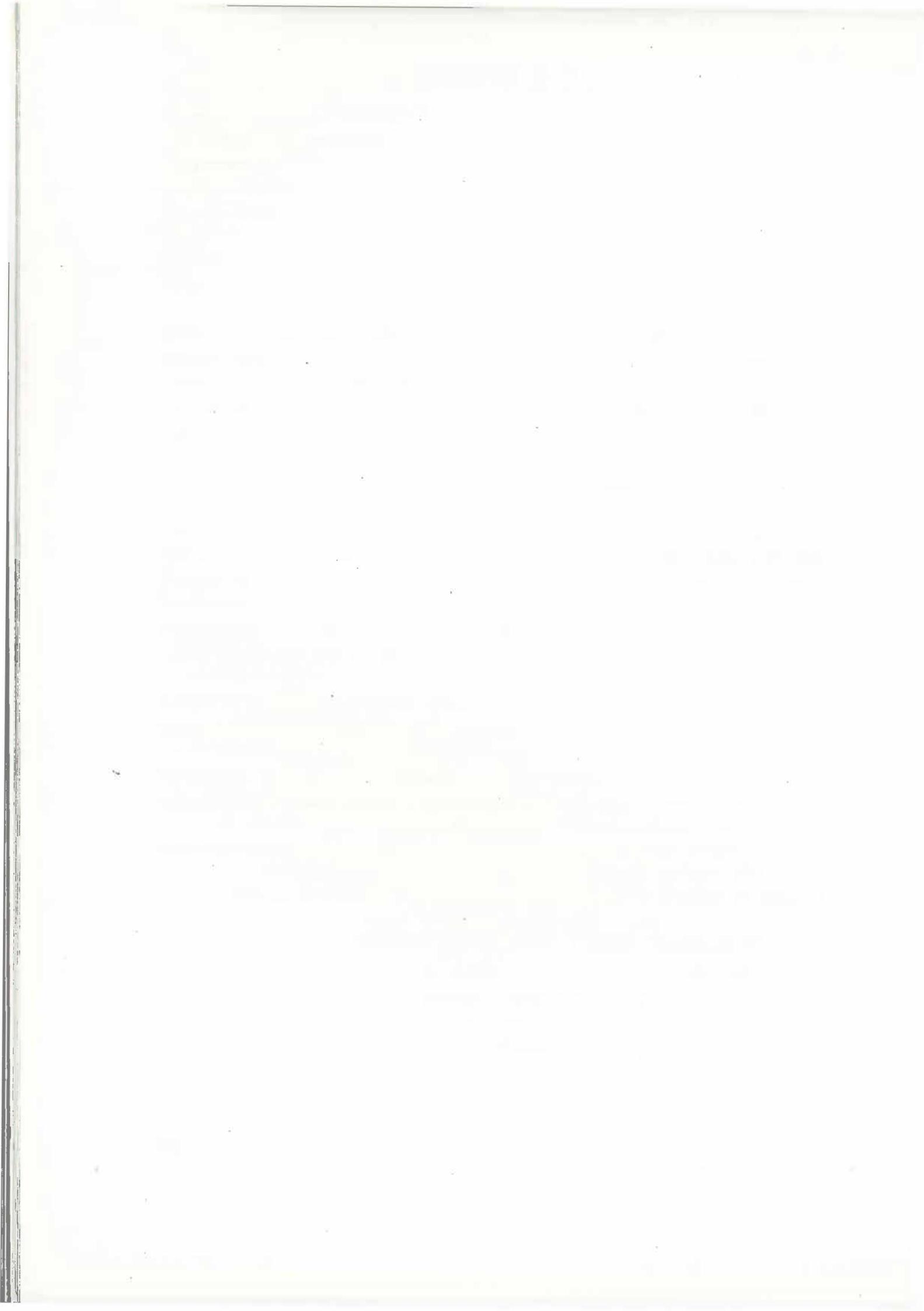
О колоратуре — принципы и эстетические критерии, весёлые приключения из жизни. Как умел художник и педагог преодолевать сам себя, когда приходилось выполнять работу, которая была ему не по душе. Упоминание о симпатичной фигуре профессора Дедечка и работа на репетициях. В заключении главы о себе автор с благодарностью пишет о том влиянии, которое Пуйман имел на утверждение сметановского идеала, собственного педагогического тщеславия, и в конце своих воспоминаний она рисует в более интимных красках образ Фердинанда Пуймана, друга молодёжи, который воспитывал в ней общественное и человеческое сознание.

Понимание высокой роли и миссии театра вообще, философский взгляд на творческую мастерскую, несмелая попытка помочь в деле создания образа Пуймана — человека, мыслителя, личности с субъективно закрытым духом. Несколько кратких воспоминаний о личных встречах: как иногда Фердинанд Пуйман был неприступным и педантично строгим, а иногда умел с учениками по-дружески беседовать в мясной столовой или в кафе, но всегда при этом он воспитывал и вёл к искусству и человечности. Дискуссии по эстетике в Эмаузи во время перерывов сопровождались огромным количеством выкуренных сигарет. Во время открытых концертов Эмаузский зал заполнялся современной музыкой. Будущие представители вокального искусства под влиянием Пуймана ставили перед собой задачу исполнять новые произведения ещё пока они в рукописях, а также те новые произведения, которые были написаны непривычно и сложно. И они встречались с передовыми композиторами: с учениками Новака, Сука, Фёрстера, с Габовской школой четвертьтонов.

Из молодых музыковедов в воспоминаниях особо упоминается о Мирко Очадлике, в доме которого автор встречалась с Фердинандом Пуйманом и где укреплялась редкая личная дружба.

Рассказ заканчивается главой о педагогической деятельности в области искусства, в которой показаны разнообразные и дальнейшие пути вокального искусства, существующие и вме театра.

*Перевод Инны Мировской*



## О педагогической деятельности Фердинанда Пуймана

---

### *Профес sor мимики*

В этой главе рассказывается о педагогической деятельности Фердинанда Пуймана в Пражской консерватории (1921—1951 гг.). В 1921 году Пуйман (одновременно с О. Зитеком) был приглашён, чтобы перед широкой публикой подготовить первое выступление нового вокального отделения. После спектакля, который прошёл с большим успехом, его назначили преподавателем по договору, а потом и профессором по контракту по специальностям оперная драматургия, режиссура и мимика.

На новом оперном отделении (до Первой мировой войны певцы обучались вместе с драматическими актёрами) необходимо было преподавать на основании принципов вокально-артистической эстетики для того, чтобы консерваторию покидали певцы, способные исполнять оперные партии, исходя из музыки и интенций современной оперной режиссуры. Пуйман уже тогда был известным постановщиком и реформистом оперной режиссуры. Он является автором ряда трудов, в которых определяет новый тип оперного артиста, и он является создателем системы сценического движения и артистической формы оперного спектакля. Он также является автором первого труда по мимикологии („Морфология актёрского творчества“), в котором проводится анализ физиологии и анатомии сценического телесного движения. Система, которую он создал в своём труде, была сконструирована и с вокальной программой студентов консерватории.

Пуйман старался ввести в правило на открытых концертах консерватории исполнять произведение полностью, а не отдельные отрывки. И его постановки отличались аналитически уравновешенной концепцией и единым стилем. У оперной школы завязались крайне тесные контакты с представителями современного изобразительного искусства и со своеобразными хореографами: как и в Национальном театре, так и здесь трудились передовые художники чешской оперной школы.

Начиная с учебного года 1926—27 консерватория расширяет сферу своей деятельности — организуется Оперная студия, курсы по повышению вокального мастерства певцов (для тех, кто обучались вне консерватории), которые должны были дать им более высокое вокальное и драматическое образование.

Пуйман одновременно работал и завлитом оперной школы. Если посмотреть на постановки, которые он осуществил, становится ясно, что редакция Пуймана представляла собой совершенно новые, или, наоборот, совершенно

забытые партитуры, в исполнительском отношении крайне трудные, особенно в масштабах больших театров, но все эти партитуры были отечественного происхождения. Очень интересен и выбор авторов, хотя и непривычный, но, с точки зрения всей пражской культурной жизни, наиболее для неё подходящий. Театральная деятельность оперного отделения сосредоточилась, до определённой степени, на камерную оперу, и была в центре внимания публики и критиков.

После 1945 года Фердинанд Пуйман расширяет свою педагогическую деятельность, начиная преподавать в возникшей в это время новой высшей школе — АМУ. И в течение 5 лет он преподавал в обеих школах одновременно. Начиная с учебного года 1951—1952 он преподает только в АМУ.

### *Профессор оперной режиссуры*

В преподавательские обязанности Ф. Пуймана в консерватории входила и оперная режиссура, но, в действительности, у него почти не было возможности преподавать режиссёрам, так как оперная режиссура в то время ещё не существовала как самостоятельный предмет. Позднее, в 1939 году хотя и разрешили проводить педагогические практики, но многочисленные предложения Пуймана создать специальный предмет оперной режиссуры остались неосуществлёнными.

Самостоятельный предмет оперной режиссуры был введён после 1945 года в АМУ. Сразу же в первом учебном году Пуйман начал читать лекции и проводить практические занятия, в 1949 г. он получил пост действительного профессора АМУ, а с 1952 года он становится во главе Кафедры дирижирования, оперной режиссуры и пения.

Для преподавания оперной режиссуры и драматургии в АМУ Пуйман разработал учебные планы (1950 г.). В этих планах придаётся большое значение изучению оперного актёрского мастерства, которое должно было преподаваться на основании системы сценического движения, разработанной Пуйманом. Однако регулярное обучение по этой системе не осуществилось.

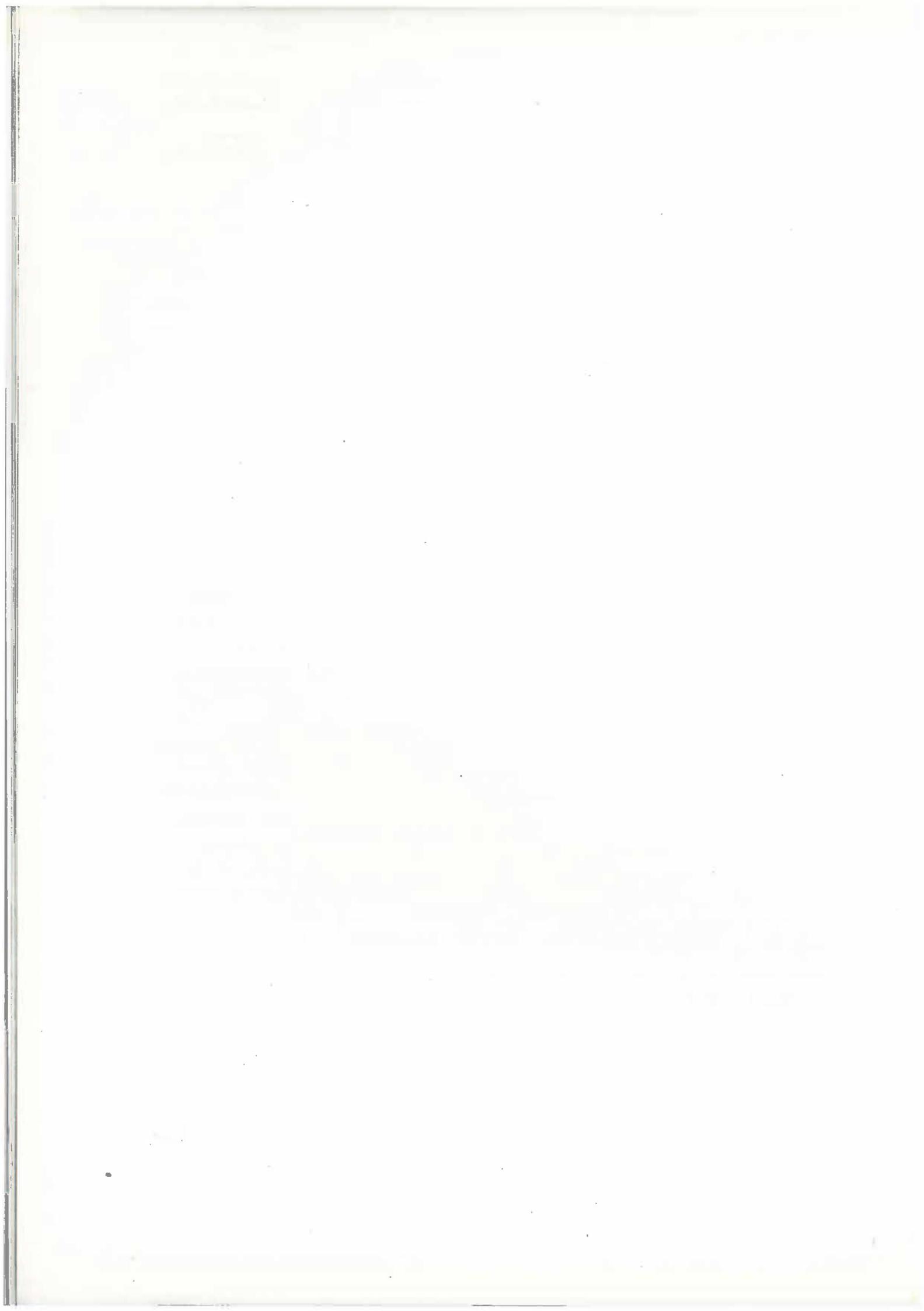
Оперную режиссуру проф. Пуймана преподавал теоретически и практически: он читал лекции (были изданы учебные тексты), проводил семинары и руководил режиссёрской практикой студентов. Режиссёрскую практику он проводил исключительно в Оперной студии, которую он основал в 1946 году. В работе студии участвовали студенты всех специальностей из консерватории и АМУ, так что в студии была возможность ставить постановки, предъявляющие высокие требования к участникам. Репертуар студии составлялся с учётом пользы спектаклей для процесса обучения, в основном, из произведений чешской оперной литературы.

Профессор Пуйман продолжал свою преподавательскую деятельность в АМУ и после того, как ему исполнилось 70 лет, до летнего семестра 1960

года. Он умер 17 декабря 1961 года.

В приложении приводится список всех открытых оперных спектаклей (новых постановок) Пражской консерватории и АМУ в 1921—1960 гг.

*Перевод Инны Мировской*



Оркестровка концерта для струнного инструмента  
(Антонин Дворжак: Концерт для виолончели.)

---

Струнный инструмент относится к инструментам в звуковом отношении мало проницательным. Поэтому вопрос, при каких условиях он применяется в конкуренции с оркестром, заслуживает внимания. Существует общее правило:

1. Легче всего струнный инструмент поглощается струнными инструментами. То же правило действительно и для духового инструмента, что легче всего он заглушается духовыми инструментами. Итак, можно сказать, что сольный инструмент поглощается инструментами того же рода.

А поэтому, в конце концов, можно исключить из оркестра инструменты того же рода (или хотя бы какую-либо их часть). Например, Хиндемит в Концерте для альта соч. 36 № 4, оставляет в оркестре только виолончели и контрабасы, т. е. выпускает партии первых и вторых скрипок и альтов, так как они могли бы заглушить солиста. Альбан Берг в Двойном Концерте для скрипки и рояля с оркестром составляет оркестр только из духовых инструментов. То же самое делает и Иша Крейчи в скрипичном „Концертино“. И наоборот, сольный духовой инструмент можно комбинировать лишь со струнными.

2. Сопровождают ли солиста струнные, рекомендуется:

а) чтобы сольная партия была положена над ними (то же самое действительно для сольного духового инструмента, сопровождают ли его духовые). В противоположном случае солист очень легко поглощается. Для этого достаточно над ним поместить, скажем, кантильную мелодию в партии первых скрипок. Первые скрипки, обычно, не могут удержаться от того, чтобы её не исполнить с соответствующим эспрессивом, и таким образом они-то и поглощают солиста.

б) чтобы мы в струнных применили звуково „маломощную“ технику. К ней относится, например, стаккатный аккордный аккомпанемент, исполненный салтандо, аккорды, состоящие из интервального „волнения“, иногда можно променять и тремоло (понятно, что не форте) и т. п.

3. Духовые инструменты значительно меньше поглощают струнный сольный инструмент. Этим можно воспользоваться, так что духовому инструменту можно доверить и кантилену, покрывающая способность которой по сравнению со стаккатным типом, конечно, выше. Можно даже эту кантилену (понятно, что не в сильной динамике) поставить и над солистом без особой опасности, что будет его заглушать. А также аккорды аккомпанемента, исполняемые духовыми инструментами, заглашают относительно меньше,

чем исполняемые струнными, так что их можно использовать в более плотном звуковом наборе. Однако слишком большой насыщенность звука нельзя делать, а в том случае, когда она всё же нарастает, нужно её выравнивать низкими обозначениями силы звука.

Прекрасно проявляют себя аккомпанементные аккорды в пиццикато, т. е. когда струнные инструменты превращаются в щипковые.

4. Наиболее подходящим является применение в сольной партии фактуры, отличающейся от фактуры оркестра. В этом случае существуют две основные возможности:

а) поставить в противоположность легатному, „континуальному“ типу тип стаккатовый,

б) поставить в противоположность быстрому движению (например, в шестнадцатых) спокойное (четверти, половины и т. п.).

Один из этих контрастирующих типов вставляем в сольную партию, а второй в оркестр.

5. О составной части оркестра, которая обладает неприятной способностью перекрывать солиста, действует правило: чем дальше она находится от сольной партии, тем меньше её поглощает.

6. Иногда оправдывает себя способ усиления сольного струнного инструмента духовыми инструментами. Есть ли в сольной партии мелодическая линия, её можно, во-первых, играть в унисон; если она подвижна, унисоном подкрепляем обычно только её „опорные точки“. Этот унисон можно усилить октавой, также при помощи духового инструмента, по направлению вверх или вниз в зависимости от того, в каком регистре помещена сольная партия. Немного хуже результат получается тогда, когда сольный инструмент духовым только дублируется в октаву, т. е. без одновременного усиления унисоном. Существуют и другие возможности: например, арпеджиированные аккорды в сольной партии (исполняемые, например, колебательным движением смычка по струнам), можно поддержать аккордами в духовых инструментах (тенuto, но и стаккато) и т. п.

7. Необходимо очень осторожно обращаться с некоторыми ударными инструментами, прежде всего, с барабанными. Особенno это касается tremolo и дроби, которые очень легко поглощают солиста.

Разумеется, что все эти указанные приёмы можно разным способом комбинировать.

Перевод Вацлава Кучеры

Основные принципы гармонии в музыке Богуслава Мартину  
(Анализ его сонаты для альта и фортепиано)

Во вступлении автор статьи обосновывает выбранную им методику анализа. Количественное, статистическое исследование материала со звучий не смогло бы открыть специфические черты музыкального языка Богуслава Мартину, так как они заключаются во взаимосвязях и взаимоотношениях созвучий. А поэтому внимание сосредоточено на вопросы гармонического движения и функциональных взаимоотношений. Для анализа было выбрано произведение 1955 года, т. е. произведение, написанное в период зрелости композитора. Внимание обращается, в первую очередь, на интродукционную и кодовую музыку, на основе которой лучше всего следить за специфическим способом, с помощью которого композитор устанавливает сознание тональности.

Исходным методом являются основные принципы гармонии, открытые Ка-релом Янечеком, несущие характер общих, внестилевых закономерностей. Изучение их апликаций позволяет сравнивать и гармоническое мышление авторов разных периодов и стилей. Существуют три основные принципы гармонии:

1. *Принцип чистой тоники* заключается в том, что если заключительная тоника должна звучать абсолютно спокойно, она не должна осложняться ни оставшимися имажинарными тонами гармоническими, ни тональными имажинарными тонами в тритоновом соотношении.

2. *Принцип вводного тона* заключается в том, что предтоническое созвучие притягивается к тонике тем неизбежнее, чем больше в нем содержится вводных тонов, т. е. тонов, находящихся на расстоянии полутона от одной из составляющих тоники.

3. *Принцип функциональности* представляет собой синтез двух предыдущих принципов, который может быть конкретно осуществлён в отдельных стилях средствами, отличающимися в деталях (например, трёхчленная функциональная система классическая, пятичленная функциональная система Ишина).

Далее следует подробный анализ первых 35 тактов Сонаты для альта и фортепиано Богуслава Мартину. Результаты анализа обобщены следующим образом:

1. В отличие от классико-романтического способа применения принципа чистой тоники (заключающегося в тщательной подготовке тоники двумя нетоническими главными, а иногда и вспомогательными функциями), Мартину заставляет новую тонику зазвучать без подготовки, укрепляет её дли-

тельной выдержанкой, но одновременно нарушает её множеством мелодических тонов в тритоновом соотношении (в первую очередь, миксолидийской септимой, а иногда даже лидийской квартой). Поэтому его тоники никогда не звучат совершенно спокойно, они как бы обособляются в своём окружении и звучат „модерно“.

2. В отличие от классико-романтического способа применения принципа вводного тона (заключающегося, прежде всего, в введении тоники мажорной доминантой, значит, подчёркиванием нижнего вводного тона к тонической приме), Мартину явно избегает нижнего вводного тона к приме и постоянно применяет вводные тоны к квинте, а также часто использует вводные тоны к тонической терции, причём сразу оба, нижний и верхний, делая это часто в самом высоком, мелодически наиболее важном голосе.

3. Классическую функциональную последовательность субдоминанта-домината-тоника Мартину с удовольствием заменяет последовательностью доминанта-субдоминанта-тоника. Таким образом, он избегает естественного каданса, отдавая предпочтение кадансу plagalному, однако делая это непривычными средствами: субдоминанту он заменяет аккордом II ступени, как простым, так и альтерированным (с повышенной примой, создающей нижний вводный тон к тонической терции, причём неальтерированная прима звучит одновременно и разрешается в противоположном движении).

Анализ финала I части Сонаты направлен, прежде всего, на особенный тональный план. Здесь выразительно укрепляется тональность ми-бемоль мажор, т. е. тоника, лежащая в миксолидийской септиме основного лада. Непосредственно перед кодой происходит даже отклонение в ещё более отдалённую тональность ля-бемоль мажор, после которой краткая кода в фа мажоре звучит неожиданно, свежо и „модерно“.

В finale II части Сонаты имеются более сложные созвучия и намёки на битональность. На последней кульминации появляется шестизвучие до — ми — соль — до-диез — фа-диез — си-бемоль, т. е. комбинация двух мажорных трезвучий в тритоновом соотношении. Мартину этот „модерный“, довольно диссонансный аккорд не раскладывает как нетоническую гармонию (как бы это сделал композитор, мыслящий классико-романтическим образом), а постепенно исключает си-бемоль, до-диез и фа-диез, так что подходит к заключительной тонике до-ми-соль своеобразным „вымыванием“ тритоново отдалённых тонов, которые однако как тонально имажинарные тоны остаются в сознании слушателя до самого конца произведения. Поэтому заключительная тоника и при своей реальной простоте действует как созвучие свежее, полное затаённого гармонического напряжения, которое в слушателе вызывает сильное эмоциональное волнение.

Перевод Инны Мировской

„Болеро“ Равеля

После краткого обзора исторических обстоятельств в статье приводится анализ отдельных компонентов произведения. Форма состоит из 18 отделов, в которых поочерёдно повторяются две темы по схеме АА-ВВ, и краткой коды. Обозначение темпа не меняется на протяжении всего произведения, и лишь исполнительская традиция установилась на небольшом оживлении коды при отклонении в ми-мажор. Аккомпанимент представляет собой два ритмических слоя: барабанная фигура и ритм, подчёркивающий основной  $\frac{3}{4}$  метр. Обе темы занимают по 16 тактов, в начале каждой темы 2 такта вступления, а в самом начале произведения вступление 4 такта. Обе мелодические линии имеют нисходящий характер, а каждая их часть всегда сосредоточивается вокруг определённых центральных тонов. По своей тональной принадлежности тема А в до мажоре, а тема В чередуется в до-миксолидийской и в до-фригийской. Тональность, мелодическое и ритмическое движение приводят к тому, что у темы А более спокойный характер, а у темы В — беспокойный. Мотивическая работа в привычном классико-романтическом смысле имеется только в части коды и составляет 3 % всей протяжённости произведения. Гармония чередует в басах тоны до — соль, тонику и доминанту, в то время, как остальные голоса эту однозначность затемняют. За исключением короткого отклонения в ми мажор в коде, всё „Болеро“ написано в тональности до мажор. Параллельные созвучия в мелодии звучат как окраска, а не как изменение гармонии. Произведение последовательно гомофонно. Единственный намёк на многоголосие — ритмическая структура. Между ритмом мелодий и барабанной фигурацией постоянное напряжение. В некоторых частях на передний план выступает и основной  $\frac{3}{4}$  метр. Классическое противодвижение голосов применяется лишь на единственной, предпоследней четвертной доле произведения, чем и завершается нарастание.

Инструментовка Болеро начинается с сольных голосов духовых инструментов, написанных так, что постепенно заостряется краска и повышается интенсивность звука. Потом следуют отделы, в которых выступают духовые ансамбли и лишь в 13-ом произведении мелодия обретает контрастное звучание струнных. Затем тембр звучания опять переходит от струнным к медным духовым инструментам. И область аккомпанимента постепенно заостряется и становится всё более могучей по мере того, как присоединяются остальные инструменты. В начале произведения инструмент, который доиграл тему, переходит часто на барабанный ритм. Тяжёлые ударные вступают лишь в самом конце коды. Вся градация „Болеро“ продумана до мельчай-

ших подробностей, и все средства применяются целеустремлённо. Композитор отказался от ряда принятых композиционных приёмов, которыми он мастерски владел, и оптимистично изменил иерархию отдельных составляющих компонентов композиторской работы. Несмотря на значительное участие умственного контроля, он однако удерживает крепкую связь с элементарной музыкальностью народного типа. Этот художественно убедительный синтез принципов, кажущихся противоположными и разнотипными, и является главным историческим вкладом „Болеро“ Равеля, являясь, конечно, главной причиной его необыкновенной популярности в самых широких кругах слушателей.

*Перевод Вацлава Кучеры*

Метод преподавания европейского контрапункта XX века

Контрапункт XX века по отношению к традиционному, так называемому, инструментальному контрапункту, находится в том же положении, как этот последний к первоначальному контрапункту вокальному. Обучение современному контрапункту можно начать лишь после подробного изучения теории традиционного контрапункта и традиционной гармонии, музыкальных форм и после изучения гармонии XX века.

Сначала можно рассмотреть вопрос о создании мелодии.

Ознакомление с непосредственным материалом состоит из следующих частей и глав:

*1. Контрапункт двухголосный*

1. Контрапункт простой, ритмически совпадающий („нота“ против „ноты“) в консонантных интервалах, ритмически несовпадающий, ритмически совпадающий в диссонантных интервалах, ритмически смешанный в обоих голосах (пример 1).

Примеры можно писать тонально (диатонически и расшириено), модально и атонально (иногда с применением дodeкафонического или общесериального метода).

*2. Контрапункт двойной и транспозиционный.*

А. Контрапункт с заменительными интервалами одной и той же группы:

а) Контрапункт обратимый и транспозиционный в любой из семи интервальных групп отдельно (пример 2)

б) Двойной и транспозиционный контрапункт в общих интервальных возможностях (пример 3).

В) Контрапункт с незаменяемыми интервалами одной и той же группы.

а) Контрапункт обратимый и транспозиционный в любом из двенадцати интервалов отдельно (пример 4)

б) Двойной и транспозиционный контрапункт в общих интервальных возможностях. В контрапункте этого типа можно применять только противоположное движение и движение в следующих мелодических интервалах: малая секунда, малая терция, чистая квarta, тритон (как уменьшенная квинта), малая секста и малая септима (примеры 5, 6). К каждому голосу можно присоединить интервальную или аккордовую параллель (примеры 7, 8).

*3. Имитация*

Можно считать имитацию в интервальной аугментации и диминуции новым явлением, а именно механическую и гармоническую (прим. 9, 10).

Для непосредственного изучения можно принять во внимание имитацию искусственную или транспозиционную в любых интервалах:

- А. а) Искусственная имитация интервально неодинаковая (прим. 11).  
б) Искусственная имитация интервально одинаковая (прим. 12).  
В) Искусственная имитация с переменным вступлением риспости интервально неодинаковая (прим. 13) и одинаковая (прим. 14).  
С) Имитация в аугментации и диминуции (прим. 15).  
Далее приводится пример с транспозиционными и временно передвижными голосами (прим. 16).  
Д) Раковые формы имитации (прим. 17).

**II. Контрапункт трёхголосый**

1. Контрапункт простой (прим. 18).

2. Контрапункт обратимый и транспозиционный интервально неодинаковый (прим. 19), одинаковый (прим. 20), иногда с параллельными интервалами (прим. 21, 22).

3. Имитация в ровном движении (или с применением искусственной конструкции — обозначение Р. К. — прим. 23, 25), в противоположном движении (прим. 24), в аугментации и диминуции (прим. 26), раковые формы (прим. 27, 28), интервальная аугментация и диминуция (прим. 29, 30), искусственная имитация с временно подвижными вступлениями голосов (прим. 31, 32, 33).

**III. Контрапункт четырёхголосый**

(контрапункт простой, контрапункт обратимый и транспозиционный, имитация).

**IV. Контрапункт пяти— и многоголосый**  
(краткое ознакомление).

**V. Апликация на основные полифонические формы**

1. Пассакалья.

2. Канон (прим. 34, 35).

3. Фуга.

В экспозиции современной фуги появляется, главным образом, реальный *comes* (*risposta*), и это даже в тех случаях, в которых раньше применялся тональный *comes* (*risposta*) (прим. 36).

Перевод Инны Мировской

В первой части статьи рассматривается вопрос об объективных и субъективных условиях, в которых личность музыканта может формироваться и развиваться. К объективным условиям относятся, прежде всего, и внешние реальные возможности. Однако если имеются в распоряжении музыканта объективные условия, благоприятные для его творческой деятельности, это ещё не значит, что из него будет выдающийся музыкант. Для этого нужны, с одной стороны, определённый уровень ожидания, определяющийся максимальными внутренними и внешними достижениями, которые ожидает сам от себя музыкант, а с другой стороны, уровень аспирации, которую можно определить как минимум внутренних и внешних достижений, которые способны соответствующего музыканта удовлетворить. Как уровень ожидания, так и уровень аспирации, являются условиями субъективными, которые с объективными условиями могут находиться в состоянии неравновесия. Именно таким образом может оказаться, что внутренний и внешний уровень реальных возможностей, внутренний и внешний уровень ожидания, внутренний и внешний уровень аспирации будут в состоянии неравновесия. Точно так же и уровень аспирации часто выше уровня ожидания, а это определяется тем, что уровень аспирации в нормальной обстановке имеет как бы тенденцию повышения. Это неравновесие является фактором, создающим сложную жизненную ситуацию.

В то время, как уровень аспирации сам в себе несёт тенденцию роста, этого нельзя твердить об уровне ожидания. Повышение уровня ожидания связано с повышением уровня реальных возможностей, однако человек старается повысить уровень реальных возможностей лишь в том случае, когда у него возникает для этого мотив, вызванный неравновесием между уровнем аспирации и уровнем ожидания. Это значит, что двигательной силой роста музыканта является жизненная ситуация. Если же ситуация, в которой внешний уровень аспирации находится выше внешнего уровня ожидания, сопровождается положением, когда и внутренний уровень ожидания выше внешнего уровня ожидания, тогда у музыканта возникает чувство фрустации. Если музыкант не в состоянии повысить уровень реальных возможностей так, чтобы был способен развить творческую деятельность, удовлетворяющую его тщеславие, он должен изменить уровень аспирации так, чтобы изменилось его качество, или понизить его количество; в таких случаях мы говорим о компенсации и о регрессе.

Существуют также неадекватные решения сложных жизненных ситуаций, при которых возникает неравновесие между уровнем ожидания и уровнем

реальных возможностей — это неравновесие приводит к самообману.

В жизни музыканта возникают болезненные ситуации, в результате которых появляется временное, однако неожиданное и резкое изменение уровня аспирации и уровня ожидания. Если уровень ожидания отклонится неожиданно и резко по направлению вниз, уровень аспирации проявляется как фактор, который вырос количественно, и наоборот. Действует то же самое правило: повышается ли резко и неожиданно уровень аспирации или понижается таким же образом уровень ожидания, понижается и уровень реальных возможностей. К наиболее частым, болезненно сложным жизненным ситуациям музыканта относится волнение, которое проявляется настолько по-разному, что его нельзя считать одним и тем же явлением. Малоадаптивное волнение вытекает из недостатка способности адаптации в новой, непривычной или неожиданной ситуации: здесь в первую очередь, отклоняется по направлению вниз уровень ожидания. Иногда волнение вызвано слишком важным мотивом — это волнение мотивационное, при котором уровень аспирации отклоняется по направлению вверх. Существует волнение условного рефлекса, которое, как правило, встречается только у некоторых людей в определённой обстановке и при определённом роде деятельности. Другим типом волнения является волнение антропофобиозное, причиной которого является болезненный страх перед людьми. Это состояние обычно развивается в сторону ухудшения, а не улучшения и влияет на любой род занятий и поведения в обществе. Это мучительное чувство очень трудно устранить. Музыкант, испытывающий антропофобиозное волнение часто с удовольствием бы выступил перед публикой, но не в состоянии преодолеть свой страх, который возникает у него перед выступлением. Иногда волнение появляется лишь после выступления. В бенигной форме речь идёт о волнении мотивационном, в то время, как в форме малигной в существе волнения после исполнения лежат представления, внушённые самому себе.

Устранение волнения, которое не несёт характер патологического явления, заключается в введении действенных мер против болезненного роста уровня аспирации или против понижения уровня ожидания. Но чтобы найти средства, которые будут в данном случае наиболее действенными, необходимо сначала определить, о каком типе волнения идёт речь. Устранение волнения антропофобиозного характера или волнения после выступления, в основе которого лежат самовнушённые представления, является наиболее трудным и может быть доверено лишь опытному психиатру.

Со сложными жизненными ситуациями связана и психологическая сущность проблемы поколений среди музыкантов. Поколение — это группа людей, имеющая в развитии общества определённую общественную функцию. Для того, чтобы принадлежать к тому или другому поколению, решающим фактором является совсем не возраст, а период, в который человек вступил в общественную жизнь. Нужно принимать во внимание и случаи, когда

музыкант вступает в общественную жизнь позднее, чем обычно. Таких случаев мы можем привести столько, что их никак нельзя считать исключением.

Работа над жизненной задачей достигает своей вершины тогда, когда задача уже выполнена. В это мгновение задача перестаёт быть присущей сегодня и становится предметом научного исследования. Вместо выполненной срочной задачи сразу же появляется другая срочная задача, которая должна перешагнуть, а таким образом и отрицать задачу предыдущую. Люди, выполнившие свою задачу, обычно даже не сознают этого факта, потому что он находится в противоречии с их мотивационными возможностями.

В музыке борьба между новым и старым ведётся за стиль, или не так часто, за художественное направление. Однако ни стиль, ни репертуар не являются фактором, определяющим непосредственные художественные достоинства произведения. Поэтому борьба нового со старым не является в музыке борьбой за художественные ценности, что можно продемонстрировать на том факте, что в конце концов почти всегда обеим борющимся сторонам в музыкальной литературе было присуждено равноправное место. Значит, в этом случае новое не уничтожает старое, хотя его и отрицает. А поэтому и вопрос поколений в искусстве, с объективной точки зрения, не определяется непримиримыми разногласиями.

У музыканта, который ставит перед собой творческие задачи, преодолевающие и отрицающие то, что до него было в музыке создано, внешний уровень аспирации находится выше внешнего уровня ожидания. Это неравновесие постепенно обостряется, что может привести к негативизму или к чувству фрустрации.

Прогрессивные силы в конце концов побеждают, что приводит и к решению сложной ситуации передовых артистов. Период между этим узловым пунктом и выполнением желанной цели является наиболее благоприятным отрезком времени в жизни музыканта. Но в отличие от этого факта, музыкант, достигший своей цели, не желает, чтобы с появлением нового поколения у него возникло повторное понижение внешнего уровня ожидания. Такому музыканту кажется выгодным, чтобы молодое поколение оказалось неправым, потому что, раз оно не право, существующий „старый“ стиль остаётся постоянно действующим, а значит и развитие музыкального языка заканчивается, и он остаётся на вершине совершенства.

Проблема поколений среди музыкантов и с психологической точки зрения не должна вызвать непримиримые разногласия, но необходимо сделать так, чтобы идея о иррелевантности концепции стиля и репертуара для внутренней художественной ценности стала составной частью сознания музыканта.

Влияние возраста на музыкальную деятельность для нас, в большинстве случаев, остаётся скрытым, так как интенсивность мотивации вмешивается в это влияние как довольно сильная интерференция, а при музыкально-пси-

хологическом исследовании почти неотделима. Разумеется, что до пятнадцатилетнего возраста нельзя расчитывать на серьёзную музыкальную деятельность, и, наоборот, существуют многие выдающиеся музыканты, которые свою деятельность начали значительно позже, чем это принято. Наиболее часто встречающимся возрастом рождения личности музыканта является постпубесценция и, как правило, её вторая половина. Если личность музыканта формируется позже, тогда это происходило по причинам, на которые физический возраст не имел никакого влияния.

И очень старые музыканты могут показать блестящие результаты, но их успех не заключается в виртуозной игре, в головокружительной технике, а во внутренней художественной глубине и зрелости. Эти „гениальные старики“ являются как бы противоположностью „вундеркиндам“, которые, наоборот, прямо ошарашивают слушателей головокружительной техникой, так что недостатка художественной глубины и зрелости очень часто у них, просто, не замечают. У композиторов пожилого возраста иногда даже происходит повышение интенсивности, но иногда и понижение творческой „производительности“. Оба эти явления можно очень просто объяснить и другими причинами, а не непосредственным влиянием физического возраста.

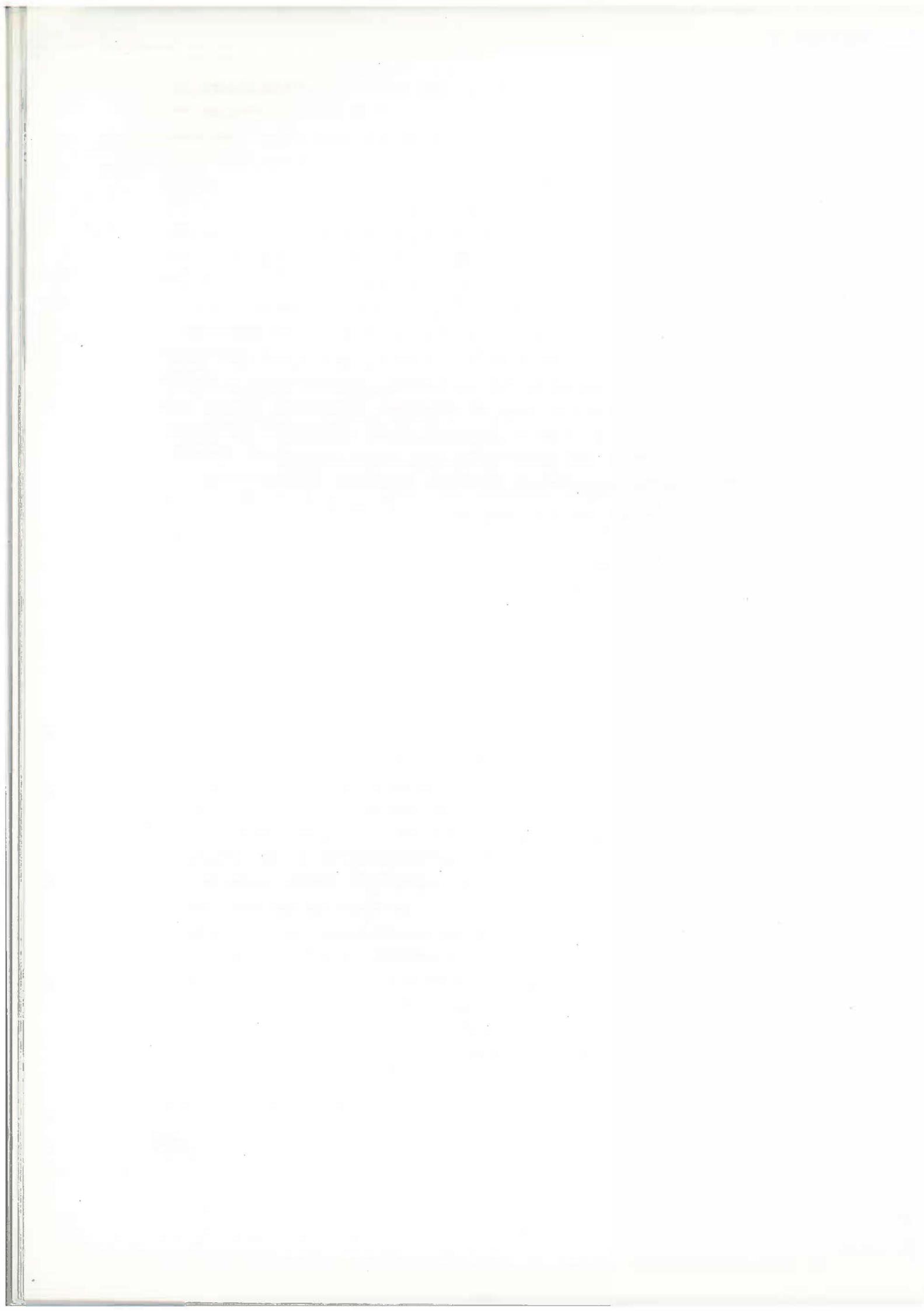
Факторы, формирующие личность музыканта, можно разделить на качественные и количественные. Из качественных факторов наиболее важными являются два: говорят, что всё зависит от того, является ли музыкант типом классическим или романтическим, а второй определяется принадлежностью музыканта к типам экстровертным или интровертным. К количественным факторам относится техническое мастерство, художественная подготовка и творческая потенция, а также исполнительское своеобразие — эти факторы взаимно влияют, хотя, в общем, они взаимно не заменямы.

В следующей части проводится типология личности музыканта: отдельно с точки зрения качественных и с точки зрения количественных факторов. С точки зрения качественных факторов можно отличить четыре типа, а именно: экстровертно-романтический, интровертно-романтический, экстровертно-классический и интровертно-классический. С точки зрения факторов количественных можно определить восемь типов, для которых следовало бы найти подходящие названия.

Несмотря на сложность и индивидуальность эволюции личности музыканта, можно констатировать, что творческое развитие выдающегося музыканта подчиняется определённой общей закономерности. Первым периодом, которым проходит музыкант, является подготовительный период, когда музыкант ещё опирается о чужие примеры. Вторая стадия — это период средний, который обычно наступает, приблизительно, после десятилетней творческой деятельности. В этот период художник уже создал свой музыкальный язык и избавил его от чужого влияния. Однако развитие его собственного

способа выражения и его творческой концепции ещё не достигло своего логического завершения. Третью стадию мы называем кульминационным периодом. Он наступает, приблизительно, после пятнадцати лет со времени перехода в средний период, и из всех периодов является самым коротким. Теперь развитие способов выражения и творческой концепции подходит к своей вершине. Четвертую стадию можно назвать поздним периодом. Он наступает сразу же после кульминационного периода и обозначает некоторое возвращение на позиции раннего периода. Развитие личности музыканта, однако не редко довольно существенно отклоняется от схемы, которую мы здесь набросали. Некоторые отклонения являются закономерными, а именно: 1. Средний период является одновременно и кульминационным. 2. После того, как пройдет кульминационный период, происходит изменение линии развития, которое продолжается по другому направлению и может закончиться вторым кульминационным периодом. 3. Изменение линии развития совсем не обязательно должно начаться после окончания кульминационного периода, иногда это происходит уже после окончания среднего периода. 4. Перед кульминационным периодом наступает период паузы.

*Перевод Инны Мировской*



Вклад Отакара Шевчика и Бедржиха Волдана  
в скрипичную педагогику

---

Предметом исследования предлагаемой работы является педагогический труд двух выдающихся чешских скрипичных педагогов Отакара Шевчика (1852—1934) и Бедржиха Волдана (род. 1892). Автор сосредоточивает внимание, прежде всего на то, что в их долголетнем труде является новым и открывательским, чем они обогатили всю скрипичную педагогику и методику обучения. Он анализирует точки зрения обоих педагогов в их постепенной генезии (которая, главным образом, у Шевчика была крайне длительной и не известна в достаточной степени широким слоям публики, интересующейся скрипичной педагогикой, так как из творчества Шевчика в сознании общественности живут, прежде всего, его ранние произведения), сопоставляет взаимно их произведения и критически их оценивает. При этом он исходит из знания психологии обучения и музыкальной психологии, а также из наиболее современных исследований в области физиологии игры на скрипке. После краткого описания истории возникновения этих двух методов (которые сначала должны были служить их авторам, в молодости деятельным солистам, для совершенствования их собственной техники, в то время, как педагогические цели определились гораздо позднее) приводится анализ отдельных составных элементов скрипичной игры и показан способ, с помощью которого оба автора ими овладевали.

К главному вкладу Шевчика относится введение индивидуального обучения и абстрагирование технических проблем от музыкального содержания изучаемого произведения (во времена обучения Шевчика в консерватории обучение на скрипке проводилось групповым способом и единственным преподавательским методом было наподобение игры учителя); на элементарной ступени это было практическое применение системы полутонов (ни в коем случае не её открытие!) со всеми выгодами, которые у неё имеются по сравнению с ранее применяемой системой гамм, на недостатки которой педагоги уже долго жаловались. В следующей части автор рассматривает мнения обоих педагогов о скрипичной интонации. Он анализирует малоизвестное произведение Шевчика „Школа интонации“ и показывает, по какому пути идёт Волдан для достижения точной интонации. Шевчик в своей „Школе интонации“ обращает внимание на проблемы, которые с собой приносит настраивание скрипки в чистых квинтах, и приходит к заключению, что у каждого тона имеется на грифе две позиции: позиция „нормальная“ при сравнении с нижней струной и „темперированная“ при сравнении со струной верхней. Волдан в своём „интоационном размышлении“ вносит

в эту область новый элемент и методически строит связь постановки пальца со слухом, которая потом фиксируется в постоянных формах упражнений.

Далее автор обращает внимание на способ, с помощью которого Шевчик и Волдан обучаются игре в разных позициях. Шевчик сначала поступал последовательно от низшей позиции к высшим (в „Школе скрипичной техники“ и в „Скрипичной школе для начинающих“), но потом он изменил мнение о обучении позициям и начал учить играть во всех семи позициях одновременно. Настоящий переворот в области обучения позиций сделал Волдан своей „Новой школой позиций“, в которой он применяет „систему аналогических групп“, т. е. одновременно обучает игре в тех позициях, в которых в разных местах грифа одинаковые ноты и постановка пальцев (например, I позиция на струне ля те же ноты и аппликатура, как в V позиции на ре и в IX позиции на соль). Таким образом все позиции переводятся в 4 группы, которые, кроме всего прочего, очень остроумно взаимно связаны с точки зрения аппликатуры. У этого способа имеются многочисленные преимущества, однако для него необходимо другое размещение вспомогательного материала, который также был до того времени размещён по принципу от низких позиций к высоким. Волдан сам для этой цели издал „80 песен“ и „40 упражнений“ в системе аналогических групп, т. е. которые можно играть по одним нотам в разных позициях.

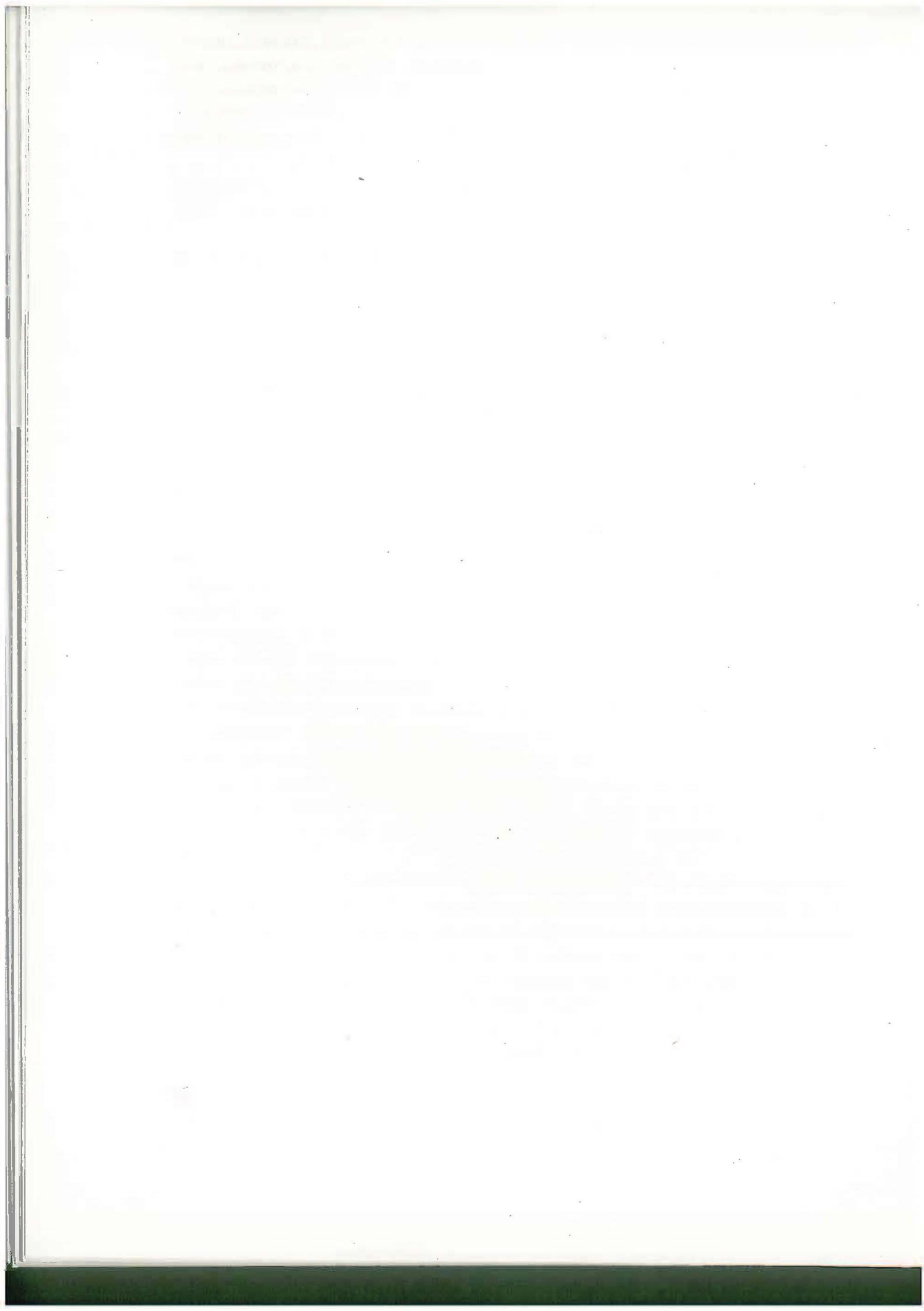
В следующей части подробно разбирается мнение обоих педагогов об обучении самой важной и в то же время самой сложной составной части скрипичной техники — это переход из одной позиции в другую, связь отдельных позиций между собой. При переходе из одной позиции в другую вся рука перемещается вдоль грифа, теряется крепкая опора, а поэтому возникает вопрос способа перемены позиций и, в первую очередь, методического подхода к обучению перехода из позиции в позицию. Шевчик предлагает способ проведения перемены позиций лишь в своей „Скрипичной школе для начинающих“, соч. 6. Его метод однако отрывочный и непоследовательный. Волдан распределяет перемену позиций по четырём группам на основании функции пальцев (скрипичный функционализм) и вводит две модели — правила упражнений по образцу — которые служат для достижения совершенства при изменении позиций в духе принципов гигиены моторического учения.

Последняя часть исследования посвящена способу подготовки концертного репертуара обоих педагогов. Шевчик в своих первых произведениях рассчитывает на простой трансфер умения на основании абстрактных упражнений пальцев для концертного репертуара. И лишь в своей „Школе скрипичного исполнения“ он останавливается на техническом анализе конкретных изучаемых произведений. Но его анализы слишком обширны и для них не существует общего способа применения. Этот постепенный переход от обычных упражнений пальцев к планомерному овладению технических препят-

ствий концертных произведений завершает Волдан в своём рабочем методе под названием ORMPIC (ориентация, редукция, модели, подготовка, инверсия, характер). Некоторые элементы этого метода имеют постоянную (но совсем не застывшую) форму, значит, ученик может их творческим способом применять при всех трудностях, с которыми встретится. Весь этот метод принципиально построен на основе законов психологии учения.

Отакар Шевчик и Бедржих Волдан в огромной степени помогли всем своим трудом в деле создания рациональной и научной скрипичной педагогики.

*Перевод Инны Мировской*



В тематический каталог включены чешские органные фуги XVIII века, но это ограничение понятий нужно воспринимать в широком смысле слова. В каталоге приводятся авторы не только чешского происхождения, жившие в Чехии или работавшие в эмиграции в остальных странах, но и большое количество анонимных произведений, которые сохранились в рукописных органных сборниках чешского происхождения. Здесь также приводятся органные транскрипции вокально-инструментальных, фортепьянных и др. фуг, которые в рукописных сборниках или в печатных были обозначены как органные произведения. Хронология также должна восприниматься как можно более широко. Здесь не только все органные произведения — фуги XVIII века, которые удалось разыскать, но в исключительных случаях встречаются и произведения с конца предшествующего века, а также и произведения авторов, живших на рубеже XVIII и XIX веков, о которых нельзя с уверенностью утверждать, были ли они написаны до 1800 года или после. Точно так же сюда были включены и произведения неизвестных авторов из сборников, которые были созданы в XIX веке, но в которые, в основном, вошли сочинения более старого периода.

Ввиду того, что многие органные фуги чешского происхождения XVIII века являются произведениями неизвестных авторов, а во многих случаях мы не знаем точно, когда они возникли, нельзя было применять ту очерёдность размещения, какое в таких каталогах принято, т. е. на основании обозначений автора или хронологии. Также и размещение по тональностям не было бы достаточно обзорным, так как некоторые фуги приводятся и в разных транспонировках и нельзя с уверенностью сказать, какая тональность была первоначальной. Я мог, конечно, исходить из факта, который является специфическим знаком всех фуг выбранного периода: они начинаются с темы, как правило без сопровождения, которая у каждой фуги является единственной и которая одновременно является её инципитом. В каждой фуге можно определить однозначную тональность (в нескольких случаях в фугах, тональность которых можно считать двузначной, имеются соответствующие сноски, касающиеся двух возможностей тонального изложения), а на её основании в цифрах выразить ступени, на которых в ней отдельные тоны, создающие тему, стоят. Я применил обозначение тонов от 1 до 12 по хроматической лестнице, причём

у основного тона число

1 (в тональности до мажор или до минор — до)

повышенная прима или сниженная секунда	2 (в тональности до мажор или до минор — до-диез или ре-бемоль)
большая секунда	3 (в тон. до мажор или до минор — ре)
повышенная секунда или минорная терция	4 (в тон. до — до-диез, ми-бемоль)
мажорная терция	5 (в тон. до — ми)
чистая квarta	6 (в тон. до — фа)
повышенная квarta или сниженная квинта	7 (в тон. до — фа-диез, соль-бемоль)
чистая квинта	8 (в тон. до — соль)
повышенная квинта или малая секста	9 (в тон. до — соль-диез, ля-бемоль)
большая секста	10 (в тон. до — ля)
повышенная секста или малая септима	11 (в тон. до — ля-диез или си-бемоль)
большая септима (вводный тон)	12 (в тон. до — си)

Для каждого повторяющегося тона применяется тот же номер — число. За основу чисельного обозначения темы принимаются тоны, которые звучат в действительности, а не записанные нотные знаки; два числа не повторяются снова, если две ноты одинаковой высоты соединены легатом. Но чисельно обозначаются все прибавки, так как они звучат как самостоятельные тоны. Исключение составляют лишь мелодические украшения (главным образом трели и морденты), где число относится только кциальному обозначению, а не к украшающему. Это необходимо потому, что, с одной стороны, их исполнительское изложение не однозначно, а с другой, что записи в различных источниках очень часто отличаются в обозначении или, наоборот в исключении мелодических украшений этого типа. Так возникнет чисельное обозначение, т. е. символ, который состоит из стольких чисел, сколько в теме имеется тонов.

Для цели ориентации я к теме отношу принципиально все тоны, которые звучат в начале фуги до момента второго введения темы (comes). В каталоге темы составлены так, что идут за другом постепенно от самых низких чисел к самым высоким, причём не учитывается количество цифр, из которых чисельный символ складывается. Решающим фактом для размещения очерёдности является очерёдность цифр слева направо. Значит каталог начинается с фуг, в теме которых больше всего повторяющихся основных тонов (единиц) и кончается темой, начинающейся с вводного тона (двенадцати). Определяющим знаком для фуги с двумя или больше темами является чисельная схема той темы, которая звучит раньше. Звучат

ли обе темы одновременно, определяющим является то, которая из них экспонирована в высшем голосе. Во всех фугах с двумя одновременно экспонируемыми темами приводится рядом с символом первой темы и символом одновременно экспонируемой темы второй, и именно, в скобках или над, или под символом первой темы, в зависимости от того, если сначала она была экспонирована в высоком или низком голосе. Фуги с двумя постепенно экспонируемыми субъектами обозначаются только по первой теме.

Рядом с численным символом или знаком приводится порядковый номер каждого произведения в этом тематическом каталоге и обозначение темы в нотах. Обычно ещё обозначается начало сопровождающей линии, чтобы можно было определить, где кончается тема. Если у фуги начало нетематическое, она приводится в скобках.

Кроме того приводится тональность или различные тональности, в которых написано произведение. Потом приводятся данные о издании в печати или рукописях, в которых произведение записано, с обозначением соответствующих авторских обозначений, названий, обозначений темпа, а иногда и способа записи нотами, которые имеются у фуги. Последним данным является сообщение о записи на пластинку фуги, а также примечания с другими сообщениями, относящимися к произведению. Сокращения, применяемые в каталоге, обозначают следующее:

ad.	и другие
ao	авторское обозначение
bez ao	без авторского обозначения, автор неизвестен
b. r.	без года, т. е. без обозначения года написания или издания
gb	генеральный бас
Grn, grn	запись на пластинке
HONM	Музыкальное отделение Национального музея в Праге
nogb	ноты только в генеральном басе с числами
∅	диаметр пластинки с записью
ot.	скорость вращения пластинки в минуту
Pozn, pozn	примечание
Rkp, rkp	рукопись, рукописи, рукописный
sign.	сигнатура, сигнатуры
str.	страница, страницы
t.	количество тактов
teo	обозначение темпа
Ti, ti	печать, печатные издания, печатное издание
tit.	название
vok.	вокальный
vok.-instr.	вокально-инструментальный
vyd.	издание, издал, издали, издано

Печатные издания обозначены сокращениями названий на языке подлинника; если речь идёт об опубликованном произведении одного и того же автора, то вначале, перед сокращением или фамилией издателя, которыми обозначено издание, приводится фамилия автора. Список этих сокращений с объяснениями приводится перед непосредственным каталогом в главе „Сокращения и списки“ (*Zkratky a seznamy*) I., в порядке латинского алфавита.

Рукописи обозначаются по месту хранения, иногда приводится сокращённое название архива или библиотеки, в которой они хранятся, и по сигнатуре там принятой. Список этих сокращений в порядке латинского алфавита находится перед непосредственным каталогом в главе „*Zkratky a seznamy*“ II.

На грампластинках обозначена фирма, которая их выпустила (Супрафон или Пантон), приводится номер заказа для чехословацкого внутреннего рынка и фамилия музыканта, исполняющего произведение. Если тип пластинки не приводится, то подразумевается долгоиграющая пластинка с диаметром 30 см и со скоростью 33 об/мин.

Чешские органные фуги сохранились в многочисленных рукописях, особенно в сборниках, хранящихся в архивах, музеях, библиотеках, в клиросах костёлов и в частных коллекциях в Чехословакии и в других европейских странах, главным образом, в Германии. Кроме того, они сохранились в многочисленных изданиях, заграничных и в Чехии, начиная с конца XVIII века и до настоящего времени. У рукописных сборников очень часто была сложная судьба. Органисты записывали произведения для практического применения в церковных клиросах и часто их изменяли, приспособляя возможностям инструментов, на которых они играли, собственным возможностям и по способу их включения в литургию. В зависимости от этого они их сокращали или удлиняли, меняли ведение голосов и т. п., а часто применяли и свой собственный вкус, так что ряд фуг сохранился в различных вариантах и обработках. Кроме того эта переписка вручную принесла ещё один результат: во время службы никто не объявлял, что именно исполняется. Органистам не нужны были для исполнения произведения никакие данные об авторах или авторские обозначения и часто их просто не переписывали. Таким образом сохранилось много произведений, авторы которых неизвестны, а в некоторых авторские данные отличались. Эта практика существовала до 30-х лет XIX века, когда вышли два презентативных издания с чешской органной музыкой: MfO — Pitsch и FPÄvC. С того времени ситуация изменилась, и в рукописных сборниках преобладают переписанные произведения из этого издания.

Сохранилось мало записей первой половины XVIII века. Это рукопись Berlin StB M Mus ms. autogr. Czernohorski 1 с записью двух и одного торса Б. М. Черногорского и далее рукописный сборник Praha HONM XXXIV E 116, который сюда попал из валдштейнского архива в Доксах, и возник

в районе города Млада Болеслав. И хотя органные произведения там находятся в самом конце (после записи редких клавесиновых произведений с 30-х или 40-х годов) и возможно, что они были записаны по прошествии определённого времени, здесь очень важно свидетельство об авторстве некоторых произведений Йосефа Сегера (в первую очередь о фуге ми минор, здесь № 116, которую MfO — Pitsch ошибочно приписывал К. Ф. Е. Баху), так как сборник был, видимо, составлен во время жизни Сегера.

Во второй половине XVIII века можно отнести три сборника, написанные вне города: органная книга из Бакова (Bakov), связанная с деятельностью Иржи Игнаца Линека и его последователей и два сборника кантора Яна Славика из Горжовиц (Praha HONM L A 102, дописанный в 1797 г. и Praha HONM L A 101, дописанный в 1803 г.). Их общей чертой является то, что в них не приводятся почти никаких авторских данных, даже в произведениях известных композиторов, как, например, Йозеф Сегер или Ф. К. Брикс. Кроме того имеется с конца XVIII века ряд сборников, связанных с именем композитора Йозефа Сегера, а также близких рукописному наследству композитора, сегодня неизвестному или невыясненному: лейпцигское издание Seger — Türk с 1793 г., напечатанный прямо на основании части рукописного наследства композитора, далее сборник Leipzig MB III 8 63, который возможно является продолжением рукописного конволюта наследства Сегера или его близкой переписью, кроме того в настоящее время неизвестный рукописный источник, на основании которого было напечатано начало I сборника, а возможно и некоторые места из продолжения печатного издания MfO — Pitsch, конволют трёх сборников Marburg DStB Ms 30190 и сборник органиста Франтишка Хладека из Раковника, ученика Сегера, сегодня Praha HONM XV C 152. Во всех этих рукописных источниках рядом с произведениями, у которых можно предполагать, что их автором был Сегер, имеются и другие, созданные более старыми авторами (чаще всего мастерами XVII века, такими, как Фробергер, Муффат и Кунау); они показывают тот факт, что Йозеф Сегер с целью интерпретации и преподавания использовал и произведения других композиторов. А так как у них не было авторского обозначения, они остались в этих сборниках, а потом и в печатных изданиях, как сочинения Сегера.

В упомянутом сборнике Хладека, а потом в рукописном сборнике Praha HONM XLVII A 296, который составил органист из местечка Лоуны Тома Мачек, есть интересная разработка фуг Й. С. Баха, которые также были связаны с именем Йозефа Сегера. Этот композитор представлен в двух сборниках, происходящих из монастыря в Осеке, в настоящее время Praha HONM XXXII A 598 и XXXIV A 286, в которых его произведения записаны рядом с произведениями австрийских и немецких композиторов: Гайдна, Й. С. Баха, Эберлина и др., что доказывает воздействие чешского и немецкого влияния в североизвестной Чехии.

Никто из последующих композиторов кроме Сегера не представлен в таком большом количестве в органных сборниках, посвящённых только ему. Много произведений имеется из сочинений Яна Крестителя Ваньгала, из которых 30 органных фуг уже в XVIII веке было издано в печати в 4 сборниках по шести или двенадцати фугах. Творчеству Ф. К. Брикси были посвящены два сборника (Plzeň MA XXVI б 5/21 и Plzeň ZčM 7509), которые однако не являются полными, так как значительная часть произведений этого композитора попала в различные другие сборники.

Большое количество составляют рукописные сборники, в которых преобладают переписи с печатных нот. Первые у нас сохранились ещё с того периода, который настал сразу после того, как вышли в печати циклы фуг Ваньгала и Seger-Türk. Огромное количество переписей сохранилось из упомянутых уже печатных сборников MfO — Pitch и FPÄvC. Лишь время от времени среди них появляются произведения неизвестные, как например, фуга Ваньгала, неизвестная в печати, в рукописи Plzeň ZčM 38983, или ценная фуга неизвестного автора в рукописи Praha XXIII C 1 46 и др.

Гораздо более ценными, чем эти переписи, являются сельские сборники, составленные органистами и учителями, которые хотя и были составлены в течение XIX века, но сохранившие многое из того, что составляло традиции чешской деревни, переходившие из прошлых веков, и что не сохранилось в более старых записях. Это, в первую очередь, сборники Praha HONM XV C 150 — Hůlka, Praha HONM IV E 84 — Kuhn, Plzeň MA HU 129/15, Plzeň MA H 362 XVI f 24/9, Plzeň ZčM 7455, Vebršany—Sterzl, Kypta—Telč, Orasice—Radonice, Frank и др. В Чехии сохранилось и несколько сборников, в которые включены, главным образом, произведения немецких или австрийских композиторов.

Тематический каталог составлен по темам, но в конце приводится список авторов; в нём приводятся все фуги, которые в печати или в рукописях связаны с соответствующими именами композиторов и в тех случаях, когда можно быть уверенными в композиторе, и в тех случаях, когда имя приводится совершенно ошибочно, или нет полной уверенности.

Перевод Инны Мировской

**ОТРЫВКИ ИЗ ДОКЛАДОВ, ПРОЧИТАННЫХ ПО СЛУЧАЮ  
ПРИСВОЕНИЯ УЧЁНЫХ СТЕПЕНЕЙ НА ЗАСЕДАНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА МУЗЫКАЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА АМУ**

---

ЗДЕНЕК САДЕЦКИ

**По поводу методических вопросов эстетики в высшем  
музыкальном учебном заведении**

---

Автор подводит итоги и обобщает свой педагогический опыт, полученный в течение 18 лет преподавательской деятельности в музыкальном факультете АМУ, где он читал лекции по эстетике, прежде всего, студентам композиции и дирижирования. Определённое начальное недоверие по отношению к эстетике, как к научному предмету, является нормальным явлением, психологически обоснованным, и часто скрыто сигнализирует формирующуюся личность ученика. Преодолеть это первоначальное недоверие может только преподаватель, который способен понять особенности студентов, сумеет музыкально вдуматься в их опыт и понять его, а поэтому преподаватель эстетики в высшем музыкальном учебном заведении должен быть одновременно активным музыкантом (хотя совсем не обязательно на профессиональном уровне).

В рождающейся артистической личности студента необходимо видеть его формирующуюся творческую точку зрения, особую творческую программу, которая прямо и бывает названа „эстетикой“ того или другого художника. Однако корни этой эстетики личности находятся, прежде всего, в самой студенческой творческой художественной работе, однако постоянно возникает попытка передать её словами. Так же, как и актёры стараются кроме переживаний своего героя и создать и реальный взгляд на самого себя, так и молодые композиторы и дирижёры сразу же ищут уровень наиболее объективного рефлекса, на котором они смогли бы о смысле своего творческого усилия „посоветоваться с холодным разумом“. Музыкантский „сленг“ очень быстро проявляется как неточный и путающий, и тогда приходит эстетика, как необходимая помощь со своей научной точной терминологией и логическим мышлением. Оперевшись о свой музыкальный опыт и о серьёзную подготовку теоретико-аналитическую, которую они получили на первых курсах, студенты учатся по-настоящему эстетически мыслить, подходить к эстетическим критериям эмпирически, путём наблюдения за звучащими музыкальными явлениями.

И научная позиция эстетики тогда перерождается в позицию воспитательную, и самими студентами ощущается как неотделимая составная часть их музыкального воспитания, или точнее, самовоспитания. На семинарах по эстетике, разумеется, внимание сосредоточивается на современной музыке, на композиторах XX века. Тут студентов охватывает чувство, что они продолжают заниматься своим творчеством по другому пути, точно так же, как это делают во время занятий по своей специальности. Такой коллектив значительно вдохновляет и своего преподавателя в его педагогическом труде.

Заметки исполнителя к дискуссии о стиле

---

Под понятием „исполнение в стиле“ определённого произведения обычно понимается единой цели подчинённый выбор исполнительских средств. Эти средства должны быть в согласованности со средствами, применёнными при сочинении, взаимно согласовываться между собой и соответствовать нашим представлениям о взаимной кореспонденции этих средств.

Соблюдение композиторских указаний считается несомненным главным требованием к „в стиле“, „правильному“, „верному“ или „реалистическому“ исполнению. Что касается непосредственных указаний в нотах, они (за исключением произведений барокко и предбарокко) постоянны и неменяются. Исполнение ритма уже не определяется так детально в указаниях, а, что касается динамики и агогики, не содержит в себе количественного определения. Эти указания должны постоянно критически исследоваться в зависимости от развития исполнительского вкуса и норм, а также от индивидуального вкуса исполнителя.

Понятие „подлинное исполнение“, под которым подразумевается исполнение точно по композиторской интенции, не должно обозначать только положительную оценку исполнения. Рассмотрение сохранившихся записей авторских исполнений Дебюсси и Скрябина через более как 50 лет удивляет большим количеством интерпретационных клише того времени, которые в явном разногласии с содержанием музыки. Произведение искусства не является неизменяемой исповедью — это отражение объективной реальности, а когда она меняется, должно постепенно измениться и её субъективное описание. В ходе лет, значит, меняется и наше изложение, и само содержание и идея произведения искусства прошлого. Исполнение, характерное для определённой эпохи, не может и не должно быть обязательным. Это не значит, что произведения прошлого мы можем исполнять, как нам хочется, это лишь значит, что мы должны исполнять критически.

Притом изменение ощущения стиля именно в музыкальном исполнении проявляется гораздо быстрее и ярче, чем в остальных областях искусства. Романтическое исполнение особое значение придавало деталям, не обращая внимания на их отношении к содержанию произведения и на их взаимосвязь, хотя единый стиль оставался неосуществлённым. Возникало впечатление разбросанности, нервности, а к тому ещё прибавлялось сознательное агогическое или динамическое перебарщивание, связанное с попыткой добиться оригинальности и внешнего эффекта. Все композиторы находились под влиянием исполнительского вкуса того периода, и не только в исполнении, но и в непосредственном сочинении произведения. А поэтому все ука-

затели средств выражения и все нормы находятся под влиянием действительности соответствующей своему времени. А так как эта действительность меняется, перед исполнителем возникает дилемма:

- а) преподнести произведение точно по предписаниям, а таким образом попасть в противоречии с сегодняшними нормами там, где предписание является данью эпохе и устаревшему сегодня вкусу,
- б) преподнести произведение в соответствии со своим личным убеждением и изложением, основанном на анализе, знаниях и логике; однако попасть в противоречие с подлинником.

На примере такого исполнительского анализа некоторых мест из „Ноктюрнов“ Шопена автор показывает, что многие сегодня неприемлемые предписания, в действительности, происходят от издателей, а поэтому крайне важно изучать материал, зная композиторский почерк. Но даже подлинную авторскую рукопись сегодняшний исполнитель не может и не имеет права принимать без критического анализа.

Подлинность и стиль исполнения — это два различных понятия: подлинность вытекает из прошлого, а стиль — это изменчивое понятие, основывающееся на сегодняшних нормах и оценках. Стиль является отражением нашего отношения к прошлым эпохам искусства и произведения.

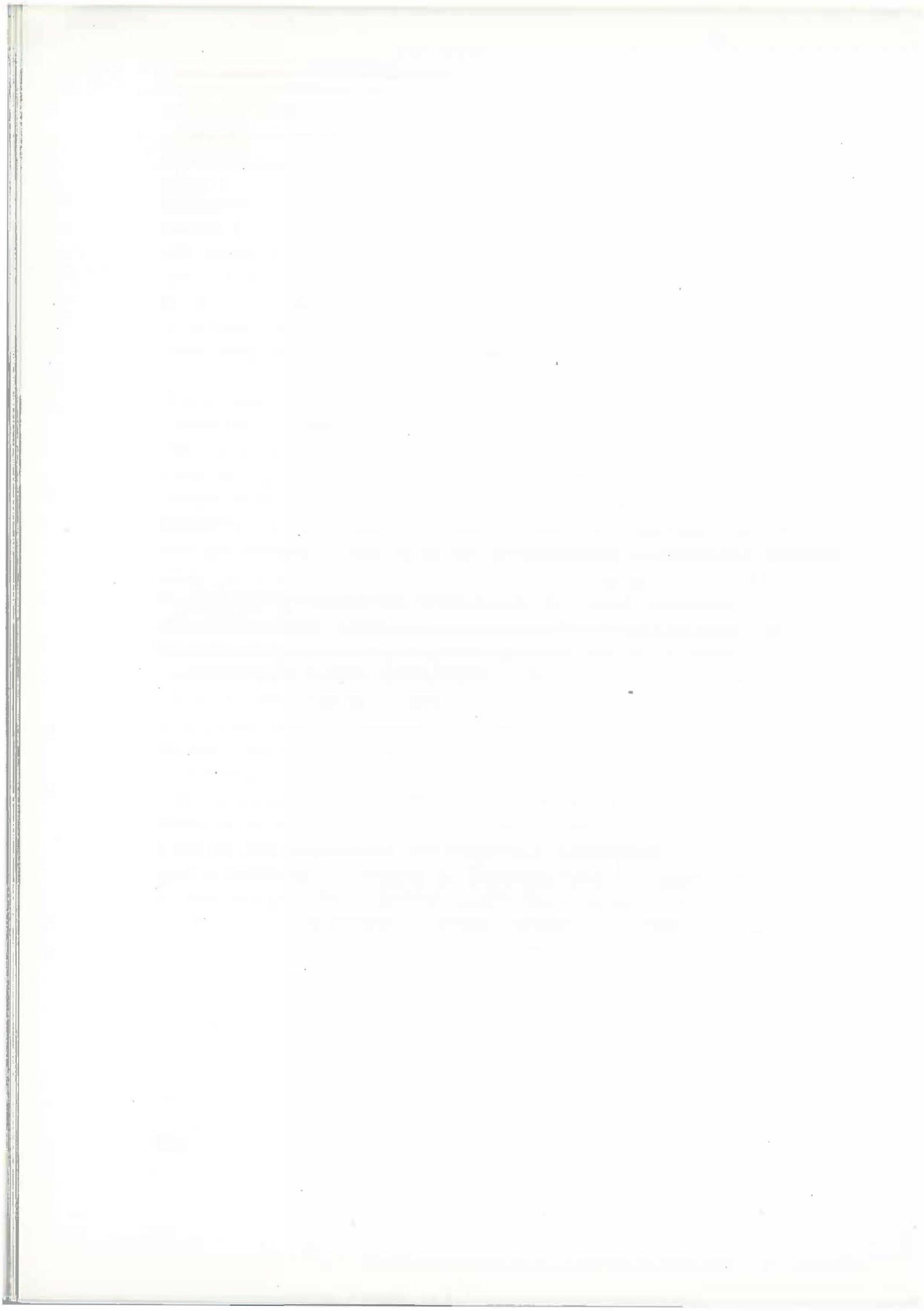
При исполнении Баха автор видит опасность в ограничении дискуссии лишь на историческую проблематику мелодических украшений, а также в „школьном“ страхе перед „переромантическим“ восприятием. И у Моцарта существуют предрассудки, так как многие подчёркивают лишь его нежность и причёсанность рококо, и забывают, что, что существует в музыке Моцарта нового и живого, находится в противоречии с этим поверхностным покрытие того времени. С предрассудками встречается и у Шуберта, в произведениях которого, написанных в последний, приближающийся к смерти, период (Соната Си-бемоль мажор), по инерции высматривают только „беспроblemность и наивность“.

В заключении автор подчёркивает, что ни в коем случае он не хотел агитировать за анархию в соблюдении предписаний или за возвышение индивидуальности исполнителя над почтением к произведению. Речь совсем не идёт о своеолии, а наоборот, об исполнительском мастерстве, опирающемся о твёрдые принципы: глубокое знание стиля эпохи, в которой возникало исполняемое произведение, глубокое знание и сожитие с современными исполнительскими тенденциями, глубокое знание исполнительских традиций исполняемого произведения и не в последнюю очередь, исполнитель должен опираться о собственную интеллигенцию и мышление. Основой каждого творческого труда, а прежде всего, каждого развития является сомнение. Да, вера, знание, но не слепые и бесконтрольные. Это главный девиз и каждого педагога, который способен не чувствовать себя оскобленным, если мнение ученика отличается от его собственного.

Автор, сольный тромбонист Чешской филармонии, рассматривает, в первую очередь, особенности возникновения тона при игре на тромbone, а также практические проблемы снижающего механизма, который настолько совершенный, что удержался до настоящего времени без существенных изменений со дня возникновения. Это устройство даёт возможность играть не только в чистой настройке, но и исполнять любые интервалы, в том числе и четвертьтоны. Отлично звучит и тромбонное глиссандо, однако чувствительной проблемой тромбона остаётся легато.

В истории прошла интересный путь развития менсура тромбонов от первоначальной очень узкой до очень широкой менсуре новоромантического оркестра, пока не остановилась на сегодняшней средней, удовлетворяющей требованиям сольной, камерной и оркестровой игры. Далее разбираются особенности четырёх типов тромбонов, применяемых в настоящее время, и защищается принцип, что ученик кроме изучения игры на теноровом тромbone, как дополнительный предмет, изучал и игру на басовом и альтовом тромбонах.

В заключении статьи автор вспоминает своего учителя профессора Ярослава Ушака, который у нас основал концертное исполнение на тромbone. Выпускники известной чешской духовой школы должны получать как можно больше возможностей для концертных выступлений дома и за границей.



## Несколько рассуждений о голосовых регистрах

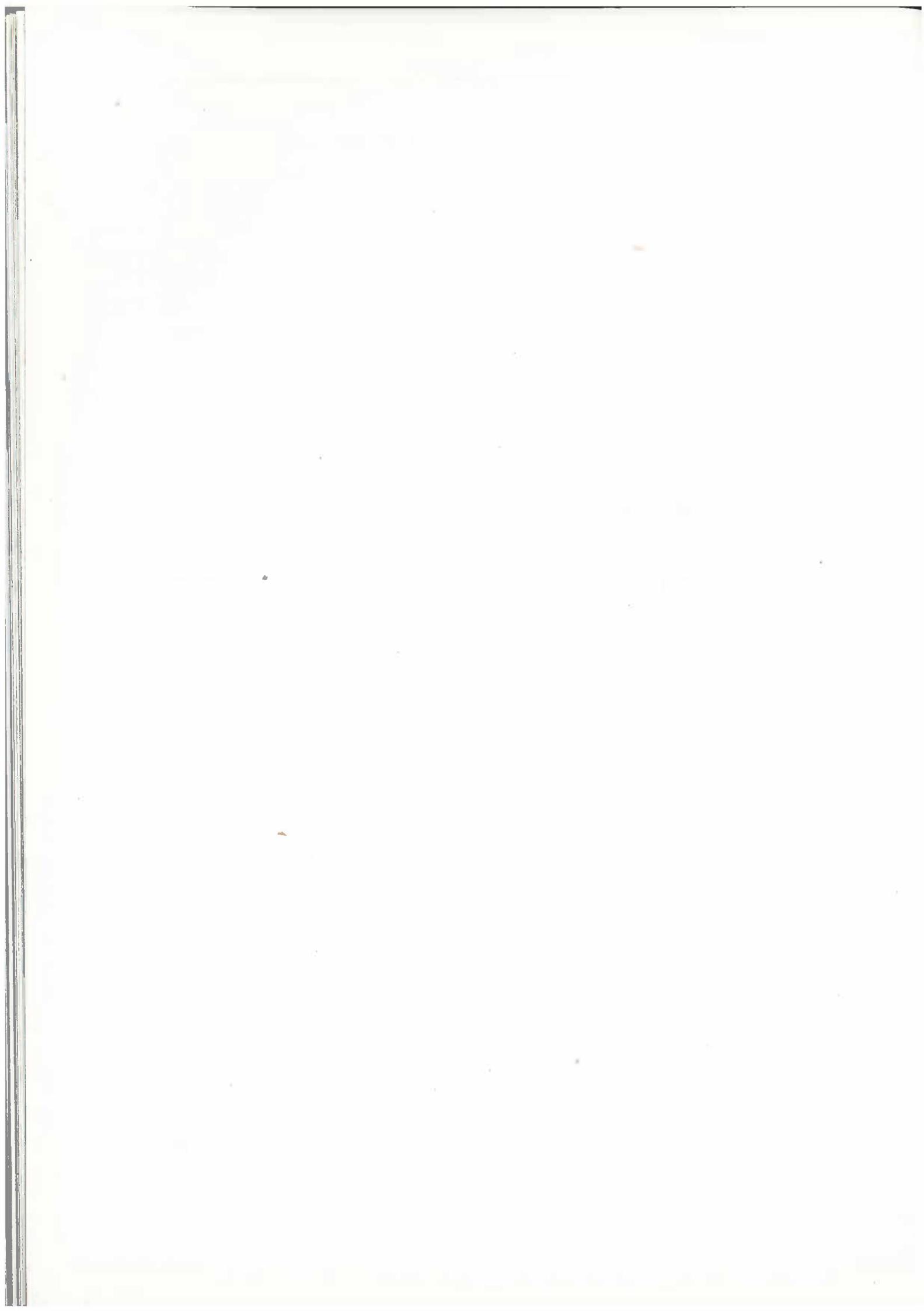
---

Выдающийся солист оперы Национального театра в Праге определяет понятие голосового регистра как меняющийся характер голоса на глубоких тонах, средних и высоких (по отношению к высоте тона и ступени его яркости), и особенно тем, как в ряде тонов взаимно влияют и перекрываются. Он различает в мужских и женских голосах необученных людей естественный регистр звучания головного, среднего и грудного характера. Притом, речь не идет дословно о резонансе в голове или груди, а о абсолютно отличительную работу голосовых связок.

Автор, прежде всего, предупреждает об опасности насилия вытягивания грудного звучания в высшую позицию. Он анализирует понятие „фальцет“ и „вуа микст“ и рекомендует их заменить понятиями головного и среднего звучания, которые более точно определены. Мужскую фистулу нельзя включать в голосовой регистр и она, практически, исключается.

У непоставленных голосов происходит дивергенция регистра. Идеалом поставленного голоса является слияние и смешение регистров в один голос, в котором всегда может содержаться головное звучание. Физиологически это значит, что периферийное звучание голосовых связок должно постоянно участвовать в создании тона и его связи со следующим тоном.

В заключении автор подчёркивает необходимость каждодневных голосовых упражнений при одновременном решении вопроса дыхания, насаждения тона в инспирационном дыхательном аппарате и перестановки тона, несущегося на дыхании и приведённого сверху. В головном звучании упражняемся в сложных интервалах из глубоких в средние и высокие позиции голоса.



## Проблема оценки исполнения других и вопрос самоконтроля

---

Для творца является подкреплением, когда он у своего коллеги обнаружит такие же взгляды, как и у него. Но если он желает достичь объективной картины о искусстве другого исполнителя, изложение которого отличается, он должен, в определённой степени, пожертвовать собственными представлениями о произведении. Такой подход, разумеется, является естественным у музыкального критика, и должен быть разумеющимся и в работе учителя. Ученик должен научиться овладеть дисциплиной и объективностью при оценке других и самого себя, точно так же, как и всем техническим элементам своего исполнения.

Научится ли ученик различать знаки великого искусства, тогда он потенциально внутренне способен когда-нибудь достигнуть такого же уровня. Ещё не ясно, будет ли он этот уровень осуществлять, но по крайней мере у него есть большая надежда.

Впечатление от концерта не даёт ученику уверенности в настоящем уровне исполнения, потому что у музыкантов с большим личным очарованием происходит высокое, иногда даже ложное увеличение чисто музыкальных исполнительских результатов. Возможность глубокого анализа улетутившегося, а значит ненадёжного впечатления от концерта даёт звуковая запись. Это является для ученика неоценительным зеркалом, в котором он учится узнавать сам себя, так как даёт возможность посмотреть на свою работу со стороны, как на работу чужого человека. Прослушивание собственного исполнения не гарантирует, что ученик тут же поумнеет, но всегда ему показывает кусочек дальнейшего пути. Если ученик честно воспользуется идеями, возникшими во время прослушивания, для своей работы, он может очень быстро шагать вперёд. Мужественно посмотреть самому на себя — это, конечно, может только тот, у кого есть воля и характер.

К внешнему контролю приступает внутренний контроль ученика прямо во время игры как могучая движущая сила его развития. На основании согласия этого „внутреннего наблюдателя“ ученик сознёт, фиксирует и культивирует все самые лучшие моменты во время изучения произведения.

Автор понимает, что его требования к ученикам очень строгие. Он требует от них, чтобы они расширяли свой кругозор частым и сосредоточенным прослушиванием искусства других, чтобы они были снисходительны к исполнению, которое не соответствует их внутренним представлениям. Чтобы они могли смотреть на свою работу со стороны и были способны её оценивать объективно. И чтобы не сошли с этого пути. Пусть они своей покорностью,

справедливостью, объективностью и снисходительностью к другим и строгостью к самим себе внесут в совместную жизнь людей хотя бы кусочек чего-то нового и лучшего.

Усвоение музыки

---

Эти раздумья могли бы называться и „Предпосылки для развития таланта“. Каждая человеческая способность дана от природы, а сама природа иногда способна гораздо более совершенного „мастерства“, чем человек. Явлением природы в своём корне является и музыка, наша система тонов, в природе сформированы и такие важные для музыки принципы, как симметрия.

Талант не развивается сам по себе: он питается при своим росте не только из природных мицелиев в нём, но и из надиндивидуального опыта всего человеческого рода. Созревание таланта определяется соответствующим воспитанием и целеустремлённым усилием, когда нужно воздействовать нужными импульсами в нужное время. Этот процесс имеет ещё одну существенную составную часть, которая не подчиняется сознанию и происходит по способу природных явлений, определяясь врождёнными и унаследованными диспозициями.

Современное искусство, обременённое рефлексами, должно проложить путь к „наивному“ творческому положению, что значит и обратить внимание на первобытные данные царства тонов, человека и природы. Так, как Гёте считал „свет гениальнее своего собственного гения“, так и музыка сама в своём неизмеримом богатстве, возможности которого скрыты уже в одном едином тоне, гениальнее, чем самый гениальный создатель.

Перевод Инны Мировской