

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА
КАФЕДРА “ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ”**

Турсунов Сардор Фарход угли

**АРТИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО КАК СРЕДСТВО
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА**

Специальность 5150700 –инструментальное исполнительство
Специализация «струнные инструменты»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Научный руководитель:

Проф. Курбанов Б. Т.. _____(подпись)

Допущено к защите: Зав. кафедрой _____

«__» _____ 2017 г.

Диплом защищен.

Протокол ГАК № ____ от «__» _____ 2017г.

С оценкой ____

Ташкент-2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

	ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АРТИСТИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ 1.1 Основы эстетики музыкального исполнения..... 1.2 Исполнительская интерпретация музыкального произведения..... 1.3 Артистизм как особое качество музыканта- исполнителя.....	6
ГЛАВА II	ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СКРИПИЧНОГО АРТИСТИЗМА И ИХ СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ..... 2.1 Краткий обзор истории скрипичного исполнительства..... 2.2 Персоналии наиболее ярких представителей скрипичного искусства как образцов исполнительского артистизма..... 2.3 Узбекское скрипичное исполнительство.....	
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	
	СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	

*Жизнь музыкального произведения в его исполнении,
то есть в раскрытии его смысла
через интонирование для слушателей...
Б. В. Асафьев.*

Введение

Актуальность темы настоящей работы состоит в необходимости изучения и научной разработки одной из важнейших проблем музыкального исполнительства – его артистичной природы и форм проявления в творческом процессе освоения и звукового воплощения музыки, в поиске и нахождении средств выразительности актерского мастерства музыканта-исполнителя. Артистизм является альфой и омегой творческой природы музыкального исполнения и педагогического труда, истинной ценностью как национального, так и мирового искусства. Обращая внимание на необходимость решения задач, связанных с системой обучения в музыкальных заведениях нашей страны, повышения уровня специальных знаний, Президент Узбекистана Шавкат Мирзиёев подчеркнул: «Необходимо формировать такую среду, которая бы активно способствовала процессам обучения, духовно-нравственного обогащения и воспитания на основе истинных ценностей»¹. Такой благодатной средой в формировании гармонично развитой личности музыканта-исполнителя и педагога является артистический компонент, способствующий проявлению и развитию таланта.

Многие великие музыканты органично сочетали в себе артистический и педагогический дар и этот синтез обеспечивал им высочайшее качество их деятельности и возможность создания исполнительской школы как художественного творческого направления в искусстве. Вместе с тем, эта интереснейшая и необходимая в музыкальном исполнительстве и педагогике область до настоящего времени оставалась покрытой завесой тайны. Секреты великих представителей музыкального исполнительского искусства, как и

¹ Мирзиёев Ш. Критический анализ, жёсткая дисциплина и персональная ответственность должны стать повседневной нормой в деятельности каждого руководителя. Т., 2017, с. 95.

секреты их музыкальной педагогики не раскрывались, и ученые, пытаясь разгадать и объяснить, раскрыть методы их деятельности, выдвигали различные гипотезы и концепции. Это способствовало созданию мифов и легенд о великих музыкантах прошлых лет, таких как, Бах, Гендель, Моцарт, Шопен, Паганини, Лист, Франк, Бизони. В XX и XXI веках интенсивное развитие технологий, совершенствование способов аудио- и видеозаписи, расширение информационного пространства, проведение мастер-классов, видеоконференций позволяет успешно решать проблемы специального образования, повышает интерес к феномену артистизма в условиях повышения важности такого критерия, как конкурентоспособность современных музыкантов.

Цель настоящей работы – изучение проблемы артистического мастерства как средства выразительности музыкального исполнительского искусства. Ставя целью предлагаемого исследования рассмотрение актерского мастерства в музыкальном искусстве и педагогике, мы осознаём всю сложность вопросов, возникающих с их разработкой и в качестве **основополагающих задач** выдвигаем следующие:

- разобраться в понятиях актерского мастерства и артистизма;
- охарактеризовать личности великих музыкантов-исполнителей прошлого;
- изучить творческий опыт выдающихся музыкантов-исполнителей;
- обобщить результаты исследования.

Объектом изучения в нашей работе является творчество музыканта-исполнителя и педагога в контексте разносторонних сфер его деятельности: исполнительской, педагогической, культурно-просветительской, научно-методической.

Предметом исследования является актерское мастерство как средство выразительности музыкального исполнительства, изучение артистизма как качества личности музыканта, позволяющее ему достигать высот в

исполнительском искусстве, совершенствовании мастерства и самовыражения, идеального звукового воплощения исполняемой музыки.

Научная разработанность проблемы получила освещение:

в исследованиях музыкантов-исполнителей и музыковедов Л. Гинзбурга, И. Ямпольского, Л. Раабена, В. Григорьева, А. Алексеева, М. Смирнова, Я. Мильштейна, В. Ландовской и других;

в трудах теоретиков и практиков театрального искусства К. Станиславского, П. Пави, И. Мухтарова и других;

в работах психологов, изучающих процессы формирования художественных образов на основе восприятия искусства Б. Теплова, Л. Выготского и других;

в исследованиях по музыкальной педагогике Р. Кадырова, Б. Курбанова, в работах по методике скрипичного исполнительства и педагогике К. Флеша, Ж. Сигети.

Источниковая база исследования основывается на методологических трудах Президента нашей страны Ш. Мирзиёева, отечественных и зарубежных ученых в области музыкального образования, психологии, музыкально-эстетического воспитания, таких как, «Музыкальная педагогика» Р. Кадырова, «Пианистическая деятельность Листа» А. Будяковского, «Никколо Паганини. Жизнь и творчество» В. Григорьева, «О музыкальном исполнительстве» Л. Гинзбурга, «Педагогическая психология» и «Психология искусства» Л. Выготского, «Психология музыкальных способностей» Б. Теплова, «Работа актёра над собой в творческом процессе переживания» К. Станиславского.

Из обзора источников следует вывод о важности обогащения музыкально-исполнительского искусства актерским мастерством как важнейшим средством выразительности исполнительского искусства. Целенаправленное развитие артистизма при обучении музыкантов-исполнителей приведет к активации всесторонне развитой личности музыканта, качественному повышению результатов воспитания, обучения и,

как следствие, к повышению художественно-творческой и социально-коммуникативной роли музыкального искусства в обществе.

Практическая значимость работы заключается в том, что разработаны методические рекомендации в помощь молодым музыкантам-исполнителям и педагогам на основе скрипичного исполнительства и педагогики, которые, несомненно, принесут пользу и музыкантам других исполнительских специальностей.

Выпускная квалификационная работа структурирована согласно логике оставленной цели и состоит из Введения, двух глав, каждая из которых содержит по три параграфа, Заключение, библиографии и Приложения.

Положения выпускной квалификационной были частично апробированы на Межвузовской научно-теоретической студенческой конференции «Значение творчества наших современников в развитии науки и культуры XXI века», прошедшей в мае 2016 года в Государственной консерватории Узбекистана. Доклад автора, посвященный исполнительскому облику молодого скрипача Бабура Мухамеджанова, был удостоен в результате всеобщего голосования Диплома третьей степени. Статья «Бабур Мухамеджанов: штрихи к творческому портрету» на основе этого доклада была опубликована в одноименном с конференцией сборнике статей (Т., 2016 г.).

Глава 1.

Эстетические аспекты артистического мастерства в музыкальном исполнительстве.

В первой главе нашей работы рассматриваются основные вопросы эстетики музыкального исполнительства.

Музыкальное исполнительское искусство в наше время приобрело важное общественное значение. В условиях подлинной демократизации музыкальной культуры широкие круги слушателей приобщились к художественным музыкальным ценностям: им стали доступны величайшие достижения мировой музыки – классической и современной. Музыка способна облагораживать и волновать сердца людей, радовать и вдохновлять их. Лучшие музыканты нашей эпохи сознают свою роль не только в удовлетворении художественного вкуса, но и в его дальнейшем развитии, а тем самым – в эстетическом воспитании.

1.1 Основы эстетики музыкального исполнения.

На музыкантах-исполнителях лежит огромная ответственность. Ведь именно исполнитель выступает как художник пропагандист всего лучшего в музыке, именно он воплощает художественный замысел композитора и творчески доносит его до слушателя. Ещё А. Серов, говоря о необходимости «воспитывать вкус публики», подчёркивал роль музыкантов-исполнителей, которые «могут иметь влияние чуть ли не большее, чем композиторы: они ближе публике, скорее могут на неё воздействовать»².

Музыкант-исполнитель, разумеется, должен сам обладать развитым музыкальным вкусом. От артиста-исполнителя требуется не только профессиональное мастерство, согретое творческим вдохновением, но и высокий духовно-художественный уровень выступления. В этой связи встают важные проблемы эстетики музыкального исполнительства, неразрывно связанные с проблемами слушательского восприятия.

Действительно, только с момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением и завершением композиторского замысла,

² Серов А. Избранные статьи. Т.2, М., 1957, с. 327.

начинается подлинная жизнь музыкального сочинения. Отсюда понятна огромная роль исполнителя в музыке, которого можно назвать соавтором произведения. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе. Тем не менее первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна. Зафиксированный в нотной записи, он требует не просто грамотного прочтения, а угадывания, расшифровки намерений автора, а также тех сторон его музыки, о которых он мог и не подозревать. Дело в том, что нотная запись — это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Характерно в этом смысле высказывание известного американского композитора А. Копленда: «Некоторые исполнители с религиозным благоговением взирают на печатную страницу: каждая люфтпауза, каждое слиговое *staccato*, каждое метрономическое обозначение воспринимается ими как святыня. Я всегда колеблюсь, по крайней мере внутренне, прежде чем подорвать их доверчивую иллюзию. Мне бы очень хотелось, чтобы наша нотная запись, наши принятые указания темпов и динамики были абсолютно точны, но справедливость требует признать, что печатная страница — это всего лишь некое приближение к желаемому. Это лишь указание на то, насколько близко в изложении на бумаге композитор подошел к своим сокровенным мыслям. И за пределами этого исполнитель предоставлен самому себе»³.

Однако несовершенство способов записи — не главный довод в пользу относительной самостоятельности исполнительского творчества и

³ Копленд А. Музыка и воображение // СМ.1968, № 4. с. 120.

исполнительской свободы. Гораздо важнее в этом смысле такая специфическая особенность музыкального образа, как многозначность.

Отдельные музыкальные средства — мелодические рисунки, ритмы, ладовые обороты, гармонии и т.д., являясь средствами выражения (отражения композитором действительности), а, следовательно, средствами содержательными, не имеют раз и навсегда заданных, фиксированных выразительно-смысловых значений: одно и то же средство может применяться в неодинаковых по характеру произведениях и содействовать различным, даже противоположным выразительным эффектам. Каждое средство обладает своим кругом выразительных возможностей, обусловленных как объективными свойствами и жизненными связями данного средства, так и сложившейся в ходе музыкально-исторического процесса способностью этого средства вызывать определенные представления и ассоциации. Реализация же какой-либо из возможностей зависит всякий раз от контекста, в котором данное средство выступает. Так, в пределах даже одного голоса выразительный смысл, например, мелодического рисунка в огромной степени зависит от метроритма, темпа, ладового значения тонов, регистра, тембра, динамики, способа извлечения звука, т. е. от всего комплекса, в который включено данное средство. Типичные интонационно-ритмические обороты, охватывая несколько элементов музыки, образуют некий простейший, как бы первичный, комплекс, существующий в общественном музыкальном сознании в виде комплекса частичного, неполного, поскольку он охватывает не все элементы музыки, а лишь некоторые. Каждый такой комплекс в разных условиях может вызывать представление о различном характере музыки. Например, чтобы движение по тонам трезвучия, лежащее в основе многих классических тем, вызвало представление об активном, мужественном характере, необходимо соблюдать метрическую акцентированность, весомость звуков и связанную с этим соответствующую артикуляцию, известные темповые границы и достаточную громкость. В иных же условиях, например при

спокойном темпе и ритме, умеренной динамике, такие ходы по тонам трезвучия могут вызвать представление об образе пасторальном, созерцательном.

Естественно, что в исполнительском мышлении содержательно-выразительный смысл музыки связывается с исторически сложившимися средствами или комплексом средств, причем исполнитель может трактовать эти средства по-своему, в соответствии со своим восприятием музыкального образа. Именно многозначность музыкального образа и вытекающая из нее возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придает работе музыканта-исполнителя творческий характер, ибо каждое исполнительское прочтение того, что заложено «между строк» нотной записи, требует от исполнителя не только знаний и умений, но прежде всего художественного дара, интуиции, таланта.

Музыкально-исполнительский процесс включает два компонента, лишь отчасти друг с другом связанных, — постижение сути произведения (восприятие) и его передачу (воспроизведение). Второй, несомненно, зависит от первого, но отнюдь не вытекает из него. Можно постичь сущность сочинения, но не суметь выразить ее, поскольку для творческого художественного воспроизведения требуются не только глубина и тонкость чувств, интуиция, аналитические данные, но и специфические исполнительские способности — темперамент, вдохновение, артистизм, воля, техническое мастерство. Многих людей отличает глубокое понимание музыки при отсутствии необходимых исполнительских данных, и наоборот, бывают случаи технически совершенного, но неинтересного, формального исполнения, свидетельствующего о недостаточном понимании исполнителем содержания произведения. Сознвая это как объективную реальность, нужно тем не менее помнить, что только диалектическое единство глубокого восприятия и творческого воспроизведения, единство чувства и мысли, рационального и эмоционального предполагают яркую, убедительную интерпретацию. Мысль, не согретая чувством, может привести музыканта-

исполнителя к надуманному, абстрактному, сухому исполнению. Но и чувство, не регулируемое сознанием, часто приводит исполнителя к ложной чувствительности и сентиментальности.

Строго говоря, постижение произведения и передача его сути — это не просто компоненты исполнительского процесса, а его последовательные этапы. В свою очередь каждый из них включает относительно самостоятельные разделы. Постижение подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительского замысла, исполнительской концепции; под передачей имеется в виду реализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления.

Такова общая структура музыкального исполнительства. Сутью же его является творческая художественная интерпретация музыкального произведения, проявляющаяся в озвучивании, произнесении, интонировании музыкального текста для слушателей с помощью специфических исполнительских музыкально-выразительных средств: тончайших интонационных нюансов, агогических, динамических, тембровых и темповых отклонений, разнообразных способов звукоизвлечения и артикуляции.

1.2 Исполнительская интерпретация музыкального произведения.

Рожденная композитором музыка живет в великом множестве интерпретаций, она каждый раз возрождается исполнителем, который, вынашивая ее в себе, находя в ней отклик собственных эмоций, мыслей, чувств, основываясь на художественном замысле композитора становится творческим посредником между композитором и слушателем. Нельзя сказать, что музыка, записанная композитором в условной системе знаков и нот, мертва, но непосредственно она оживает именно в момент исполнения. Чудо музыки, ее подлинное бессмертие в том, что она обогащается идеями,

чувствами, образами исполнителя и слушателя, бесконечной возможностью интерпретаций.

Музыка — наиболее отвлеченное из искусств в том смысле, что она не оперирует ни понятиями, как поэзия, ни зрительными образами, как живопись, скульптура, архитектура. Но в этой отвлеченности есть строгая закономерность и объективная логика мышления. Музыка — это речь, полная глубокого смысла, в ней нет ничего случайного, все взаимосвязано и логически обусловлено. Музыка — язык образов. Она раскрывает сложный духовный мир человека с его мыслями, эмоциями, переживаниями. У музыки свои неповторимые законы жизни. Говоря с нами на языке звуков, музыкальных интонаций, логически выстроенных и организованных музыкальным ритмом, она образно выражает состояние нашего духовного, эмоционального мира.

Основой музыкального языка, несомненно, является мелодия. Подобно Солнцу в Солнечной системе она — ядро музыкальной Вселенной, в котором сосредоточена главная идея, мысль, информация, основной эмоциональный заряд всего произведения. Для композиторов-классиков и особенно романтиков мелодия была воздухом, без которого они не мыслили своего существования. Не случайно в темах фуг Баха уже заложены как основная мысль всего произведения, так и главный конфликт, выраженный различной степенью тяготения музыкальных мелодических тонов друг к другу, невидимой, но слышимой и ощущаемой степенью «напряженности» или «успокоенности». Бах с гениальной точностью создавал ощущение объемности и многогранности темы, используя буквально несколько мелодических оборотов, выраженных с характерной для него лаконичной и строгой готической логикой.

У композиторов-романтиков мелодия несет не столько саму мысль, сколько эмоциональное отношение к ней. Великий романтик Шуберт как будто «купается» в мелодии. Подобно человеческой душе (а ведь мелодия — это и есть душа музыки!), она то плачет, то радуется, то падает в бездну

отчаяния, то взлетает ввысь, обретя крылья. И все это происходит очень естественно, вовлекая слушателя в непосредственное сопереживание. Не случайно основой всего творчества Шуберта (и инструментального в том числе) является именно песенный мелодизм. Ведь человеческий голос — это уникальный и самый естественный «инструмент». Пожалуй, наиболее близок к человеческому голосу по тембру, по своему естественному звучанию струнные инструменты.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно послушать сонату Ф. Шуберта «Арпеджионе» для альты и фортепиано в интерпретации выдающегося альтиста нашего времени Ю. Башмета и сравнить ее с любым вокальным произведением в исполнении Монсеррат Кабалье. Голос испанской певицы звучит столь чисто, естественно и нежно, что кажется невозможным ни для какого музыкального инструмента соперничать с ним в богатстве тембра, в таинственной подвижности голоса, который возникает из ниоткуда и уходит в никуда. Но когда играет Башмет, звук инструмента становится человеческим не только благодаря его великолепному мастерству, но и благодаря естественности чувств, которые альтист вкладывает в каждую фразу. Кажется, что он почти не касается струн. Инструмент в его руках словно поет и дышит так же, как это делает певец, использующий свой природный инструмент — голос.

Современная музыка идет по пути разрушения мелодии как целого. Это достаточно ярко проявилось в XX веке в творчестве композиторов так называемой «новой венской школы»: Шёнберга, Берга и Веберна. Современные русские композиторы также часто используют прием «расщепления» мелодии на отдельные, короткие, «рубленные» интонации, которые связываются в единое целое посредством строгой, жесткой логики. В этой связи большое значение приобретает человеческий голос, становящийся иногда инструментом оркестра и, в силу своей мелодической природы, не дающий «рассыпаться» музыкальной ткани. Так использует голос Э. Денисов в произведениях «Солнце инков» для голоса и камерного

ансамбля и «Осенняя песнь» для сопрано с оркестром. Таким же образом поступает А. Шнитке в «Трех мадригалах» для голоса и пяти инструментов.

Музыкальный ритм, несомненно, является одним из важных выразительных средств музыки. Подобно поэзии, где ударные и безударные или долгие и краткие слоги выявляют ритм стиха, строение музыкальной ткани выявляется путем сопоставления сильных и слабых долей. В задачу исполнителя входит правильное раскрытие этих метрических структур. Нечеткое выявление этих закономерностей ведет к искажению художественного образа.

Музыкальный ритм, подобно сердцу человека или двигателю машины (вот истинное сравнение XX века!), поддерживает жизнь всего музыкального организма и является необходимой основой организации мелодии различными метро-ритмическими построениями, делая основой развития музыкальной мысли метроритм. Это во многом созвучно жесткому и жестокому «машинному» мироощущению XX века. Но у подлинных современных мастеров (таких, как Шнитке, Денисов, Губайдулина) рождение мелодии из логически ритмизованного хаоса является вершиной, целью музыкального развития. На заре дирижирования руководитель оркестра движением руки обозначал сильные и слабые доли музыкального произведения, стоя спиной к оркестру и лицом к слушателям. Современный дирижер не ограничивается этими функциями. Он показывает, когда и как должен вступить тот или иной инструмент, он как бы наполняет оркестр общим настроением, объединяя усилия музыкантов.

Динамика — одно из действенных средств музыкальной выразительности. Сила звучания — величина условная. Фортепиано не может достичь звучности оркестра, а скрипка — звучности фортепиано.

Но на любом музыкальном инструменте в результате соотношения различных динамических градаций, сопоставление форте и пиано, постепенного усиления или ослабления силы звучания возможно достижение нужного эффекта, что помогает выражению всей гаммы человеческих чувств

— от боли до радости, от бессилия до мощи, от покоя до страстности, от затаенности до ярости. Яркость исполнения зависит не от диапазона динамических градаций, а от их содержания. Бывает, что пианиссимо превращается в безжизненное, вялое звучание, фортиссимо — в стук и треск, если они не оправданы художественными намерениями.

В исполнении многих современных молодых инструменталистов, часто лауреатов международных конкурсов, возможно, в силу возраста и увлечения быстрой и громкой игрой. «Мефисто-вальс» Ф. Листа превращается в молниеносную пьесу «для пулемета с гаубицей». А относительно медленные, речитативно-философские фрагменты этого произведения полностью теряют свой смысл из-за безжизненного, неозвученного «пиано» или заслоняются псевдовозвышенным пафосом. В интерпретации же А. Рубинштейна «Мефисто-вальс» блестит, сверкает разнообразнейшими красками всей музыкальной палитры. Филигранное мастерство этого пианиста позволяет каждому музыкальному фрагменту занять свое место в произведении в результате тончайшей, продуманной отделки каждого эпизода. То же можно сказать и о виртуозных скрипичных произведениях в исполнении некоторых молодых солистов, технически великолепно оснащенных, но не задумывающихся о глубоком проникновении в авторский замысел в сравнении с интерпретацией этих же произведений такими мастерами, как Д. Ойстрах, Л. Коган, В. Спиваков, Г. Кремер.

Одна из главных проблем восприятия музыки — это соотношение объективного и субъективного, авторского замысла, артистического решения и впечатления слушателя. Система отношений «композитор — произведение — исполнитель — слушатель» оказывается, таким образом, коренной для понимания сущности музыки как искусства. Музыкальное произведение есть объективная познаваемая действительность, в нем воплощен авторский замысел.

Этому и призван помочь анализ музыкального произведения, который расширяет рамки воображения, делает более осязаемыми выразительные факторы, кажущиеся на первый взгляд незначительными, элементы музыкальной речи, мышления, логики — в подтверждение непосредственному, живому чувству музыки.

Художественная ценность музыкального произведения выявляется в его интерпретации исполнителем и слушателем, между которыми не всегда есть взаимодействие.

Интерпретация музыкального произведения — задача особой сложности, ведь музыка — самое абстрактное из искусств. Но чувства в ней представлены всегда конкретно, в живом трепете, и заражают слушателя желанием войти в их поток. Чтобы понять направление этого потока, необходимо постичь смысл интонации музыкальных фраз, осознать значимость их соседства и увидеть логику развития художественного образа.

Попробуем представить себе содержание и смысл этого процесса на примере исполнительского искусства. Вглядываясь в музыкальное произведение, исполнитель проделывает на профессиональном уровне ту же работу, которую стихийно должен совершить слушатель.

Понятие «художественный образ» настолько часто, даже, можно сказать, постоянно присутствует в литературе, что, как все многократно повторенное, вошедшее в плоть и кровь, в разум и чувство, начинает восприниматься как нечто обыденное, как свет, который, приходя домой, мы всегда включаем в квартире, и в то же время как нечто неотъемлемое, как часть нас самих, которую мы постоянно ощущаем и именно поэтому каждому понятное и реальное.

Почему же так трудно точно ответить на вопрос: что такое художественный образ? В то же время наверняка нет ни одного музыканта, который когда-либо не высказывался по этому поводу.

Обратимся к Генриху Нейгаузу, замечательнейшему педагогу, исполнителю и человеку. В книге «Об искусстве фортепианной игры» он

посвящает целую главу художественному образу музыкального произведения. Утверждая, что все задачи и проблемы в музыке — это создание художественного образа, Нейгауз так и не отвечает прямо на вопрос, что же такое «художественный образ». И это совершенно оправдано, ибо ему, как настоящему художнику, несравнимо более интересно самому создавать его — будь то занятия в классе или выступление на эстраде,— нежели отвечать на вопрос: что это?

Создание художественного образа — главная цель музыки, как и вообще искусства, будь то литература, архитектура или живопись. Художественный образ — основа основ всего творчества, та цель, к которой стремятся и просто способные, и талантливые, и гениальные музыканты. «Что же такое «художественный образ музыкального произведения», если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием?» — начинает свое размышление Г.Г. Нейгауз⁴.

Большое значение имеет та работа, которую исполнитель проделывает еще до встречи со слушателем. Благодаря работе над музыкальным произведением исполнитель делает музыку явлением личностным, касающимся его самого, музыкант вживается в нее. Ведь цель, к которой стремится каждый исполнитель,— это создание художественного образа и передача его слушателю на основе проникновения в смысл исполняемого музыкального произведения. Именно в результате работы над музыкальным произведением может быть достигнуто единство исполняемого, исполнителя и слушателя. В творчестве исполнителя явно проступают два момента: работа (т. е. создание художественного образа) и выступление (передача слушателю идей, чувств, взаимосвязь со слушателем).

⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982., с. 17

Работа (конечно, условно) состоит, во-первых, из выявления художественного образа, заложенного в произведение композитором; во-вторых, это поиск собственного «Я» как интерпретатора замысла композитора. В процессе работы необходимо найти разумную меру, поскольку возможно преобладание как первого, так и второго. Самыми оригинальными интерпретаторами, как правило, оказываются композиторы-исполнители. Не случайно сочинения Листа, который был величайшим виртуозом фортепиано, изобилуют многочисленными технически сложными каденциями, которые он предназначал не только для демонстрации своего исполнительского мастерства, но и для более свободного выражения чувств и мыслей, так как каденция во многом носит характер импровизации, и как таковая свободна от жестких метро-ритмических условностей, ограничивающих простор естественного движения музыкальной ткани. В процессе исполнения Лист мог менять или дополнять каденции, в зависимости от настроения, чувств, ощущения зала.

Таким образом, импровизация в авторском исполнении занимает значительное место. Музыка словно рождается прямо под пальцами, тут же, в зале. Когда однажды после одного из концертов С. Рахманинова спросили, почему при исполнении собственных сочинений он не придерживается строго своих же указаний и почему вчера он играл так, а сегодня совершенно иначе, Рахманинов ответил, что именно сегодня он почувствовал эту музыку, свое «дитя», именно так и имеет право исполнять ее так, как он это себе представляет в данный момент. Когда же композиторы-исполнители играют произведения других авторов, то, как правило, их яркая, сильная личность выходит на первый план, они привносят в музыку свои, только им присущие черты. Так, Лист, перекладывая песни Шуберта, а также оперные произведения Моцарта, Верди и др. для исполнения на фортепиано, обогащал их различными виртуозными каденциями, усиливал, уплотнял музыкальную фактуру, расширяя границы динамического диапазона от трех «пиано» до трех «форте», давая себе лично и последующим исполнителям

значительно большую возможность самовыражения. В то же время, перекладывая для фортепиано органные сочинения Баха, Лист старался не изменить ни одного оттенка, ни одной ноты, лишь изредка позволяя себе удваивать какой-либо мелодический голос, как бы говоря нам, что вмешиваться в строгую полифоническую логику Баха, внедрять в нее романтическую импровизационность нельзя.

Какова же задача исполнителя, который призван наполнить музыку реальной жизнью, чтобы слушатель имел возможность почувствовать и понять ее? Ни в коей мере не может нас удовлетворить определение исполнителя, данное в «Кратком музыкальном словаре» («Музыка», М., 1964), где говорится: «Исполнитель — музыкант... поющий или играющий какое-либо произведение, написанное композитором». Ведь исполнитель — не просто тот, кто играет на музыкальном инструменте, но только тот, кто проник в замыслы композитора. Обратимся к высказыванию Александра Борисовича Гольденвейзера: «Исполнитель слагается из ощущения художественного намерения, замысла, образа и тех средств, с помощью которых он может все это осуществить и довести до слушателя. Есть исполнители, у которых сторона замысла высока, но не хватает средств для его реализации, у других средств много, но замысел недостаточно глубок и значителен. У больших же мастеров между тем и другим достигается большая или меньшая степень гармонии»⁵.

Итак, подлинное мастерство — это гармоническое соответствие между содержанием и формой, между «что» и «как», между идеей, замыслом и техникой (как писал Г.Г. Нейгауз, «что» определяет «как»). Ведь техника — это лишь умение выявлять свои творческие намерения, она является инструментом для осуществления замысла. К сожалению, очень часто мы видим и слышим обратное. «Современная техника стремится машину превратить в человека...— грешно и нелепо превращать человека в машину» (Г. Нейгауз).

⁵ цит. по: Благой Б. Мастер. В кн. Гинзбург Г. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1984.с. 10

Что же в действительности является сутью исполнительства, как необходимого для реальной жизни музыки звена между автором, произведением и слушателем? Каковы взаимоотношения исполнителя с композитором, с музыкальным произведением, со слушателем, с инструментом, на котором он играет, с самим собой, наконец?

Следует сказать о некоторых типах исполнителей (хотя, конечно же, всякое деление очень условно), различавшихся по характеру выступления на эстраде, по стилю и методу работы над музыкальным произведением. Во-первых, это солисты, у которых преобладает рациональное начало. Их, как правило, характеризует скрупулезное отношение к замыслу автора, к его концепции, весь свой совершенный арсенал технических средств они направляют на создание художественного образа, наиболее близкого идеям композитора. Для таких пианистов неприемлемы умышленное выставление себя напоказ, прибавление и искажение отдельных нот и нюансов, фактурных переделок, технологических трюков. В их исполнении отсутствует туманность, путанность, нарочитое усложнение, исполнительский произвол, непродуманная импровизационность. Исполнение их всегда выверено, ясно, логично и продумано до мелочей, предельно конкретно. Все это очень важно для точного понимания слушателем замысла композитора. К исполнителям такого типа относится в первую очередь Л. Коган. Его исполнение практически безупречно, привлекает своей ясностью, конкретностью, отчетливостью мысли, убедительной концепцией и безукоризненной логикой формы.

Другой тип — исполнители с преобладающей ролью эмоционального начала. Музыка у них дышит настоящим переживаемым моментом. Они, как правило, более чутки к дыханию зала, к дыханию музыкального произведения, которое исполняют, чувство в их игре на первом месте. На сцене они могут радоваться, огорчаться, плакать вместе с музыкой и вместе с залом. Достаточно вспомнить концерты Станислава Нейгауза, который сливался с залом, заставлял его или, точнее сказать, побуждал сопереживать.

Все вокруг было наполнено только музыкой, чувством, ощущением единства исполнителя и слушателя. На его концертах была такая самоотдача, что возникало ощущение, будто музыка звучит в каждом из сидящих в зале, что происходит общение слушателя не только с исполнителем, но и с самим собой, и со всеми людьми, находящимися в зале. Таким же образом происходило общение и на концертах Я. Хейфеца, И. Менухина, В. Спивакова.

Может создаться впечатление, что сама природа музыки требует отдавать предпочтение эмоциональному началу в ущерб рациональному. Ни в коей мере. У настоящих, великих мастеров-исполнителей присутствует и то, и другое. Именно их синтез, взаимодействие, гармоничное соответствие исполняемому музыкальному произведению и рождает тот высокий результат, к которому стремятся все музыканты.

Приведем пример, связанный с творчеством выдающегося пианиста-исполнителя и педагога первой половины XX века Григория Романовича Гинзбурга. Выпускник Московской консерватории, ученик Гольденвейзера, человек, вне всяких сомнений, выдающегося ума и таланта, он обращался к произведениям различных эпох и стилей. Будучи пианистом-виртуозом, он, конечно, тяготел к произведениям, изобилующим исключительными техническими сложностями, однако эти произведения далеко не исчерпывали его огромного репертуара. Пожалуй, Гинзбурга можно назвать приверженцем классических тенденций в исполнительстве. Тем не менее наряду с «венскими классиками» он великолепно играл Шопена и Листа. Филигранность отделки при его виртуозности сродни лучшим образцам исполнения. С одной стороны, его творчество объективно, если исходить из того внимания, которое он уделял стилистическим особенностям различных эпох, определенного автора, пристальному изучению нотного текста, бережному отношению к композиторским указаниям. С другой стороны, ему была доступна импровизационность в исполнении на эстраде (без чего, к сожалению, стремятся обходиться некоторые исполнители-рационалисты).

Его педагогические и исполнительские принципы основывались на тончайшем расчете, в основе вдохновенного исполнения.

Очень точно по этому поводу высказался Константин Николаевич Игумнов: «Исполнитель, конечно, посредник, но посредник творящий. Исполнитель прежде всего творец. Это у нас подчас игнорируется. Рассуждают так: композитор — это все, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — ...не раб, не крепостной... Без него музыка, записанная в нотах, мертва. Исполнитель вызывает ее к жизни»⁶). В этом рассуждении справедливо подчеркивается творческое начало в исполнителе, который ни в коем случае не должен слепо и скрупулезно выполнять авторские указания, он не является лишь «передаточным звеном» от композитора к слушателю. Как очень верно отметил Игумнов, без исполнителя музыка мертва. Он, разумеется, не имел в виду, что нужно пренебрегать текстом и авторскими указаниями, он только отрицал «арифметическую точность, не согретую живым чувством». И хотя Игумнов был одним из самых придирчивых исполнителей, всегда выверял авторский текст, он считал труд исполнителя творческим, самостоятельным. «Исполнительское искусство живет не только отраженным светом, но и своим собственным... Музыкальное произведение безгранично по отношению к исполнителю: сколько исполнителей, столько в нем оказывается планов».

Таким образом, создание художественного образа — это во многом работа чувств и ума, определенная последовательность его вынашивания, проживания исполнителем.

Художественный образ, работа над ним начинается с пробуждения интуиции исполнителя. Ставя в первый раз на рояль ноты музыкального произведения, проигрывая его с целью ознакомления, неизбежно встречаешься с возникающими ассоциациями, образами, потоком чувств, мыслей, движений. Это первоначальный этап работы над художественным

⁶ Мильштейн Я. Константин Иванович Игумнов. М., 1975., с. 305

образом. Пьеса начинает жить, звучать уже не только за инструментом. Идет процесс осмысления, обдумывания первых образов. Произведение начинает «изучаться» уже вне инструмента (важность этого, кстати, отмечали Оборин, Нейгауз и многие другие), на основе чего и возникают звуковые и двигательные ощущения. В результате этой работы ассоциативные образы, возникающие при первом знакомстве с произведением, подтверждаются или отвергаются. Идет проигрывание пьесы в целом, без вникания в детали технологии. Затем текст укладывается в память и руки. Шлифуются детали, отделяются фразы, кусочки, один за другим,— произведение выстраивается по форме. Но есть здесь и такой момент: можно идти от частного к целому, а можно, наоборот— от идеи (если она понятна сразу), концепции, формы к мелким, частным деталям воплощения. Главное — твердо идти к цели и понимать, что инструмент — лишь средство «доставки» художественного образа. Очень важно не потерять первоначальные ощущения, впечатления, ассоциации, возникшие при знакомстве с произведением, попытаться перевести их в мысль, осознать, ибо первое впечатление самое верное — интуиция «подводит», обманывает очень редко. То начальное, что в процессе осмысления покажется неверным (бывает и такое), отставляется. Таким образом, путь художника-исполнителя, как и путь слушателя,— от истины к истине, от истины к интуиции, подсознания — к истине осмысления.

Художественный образ создается не только в процессе работы над произведением. Исполнение — не простое перечисление обработанных деталей, мыслей. Исполнение — это синтез «домашней заготовки» и интуиции, импровизационное в уже «сделанном» произведении.

Существует определенная зависимость художественного образа не только от исполнения, но и от эпохи, от стиля произведения (у классиков одна основа художественного образа, у романтиков — другая и т. д.). Известны различные музыкальные стили и различные формы предъявления художественного образа. Импрессионизм — искусство полутеней, намек на

чувство, но при этом, если говорить о музыке,— искусство конкретного звукового образа. Романтизм — это всегда настаивание на чувстве, ощущении. Однако свобода, широта и изменчивость потока чувств сближают эти направления. Иное дело — классицизм. В нем все в идеальных пропорциях, полная гармония плоти и чувства, которая в дальнейшем нарушается. Разумная правильность, уравновешенность пропорций, исключение всего лишнего, необязательного, упорядочение мысли и чувства — основные черты классического искусства.

Интересно соотношение так называемой «домашней заготовки» и импровизационности в исполнении на эстраде. Действительно, у одних солистов ведущая роль принадлежит осознанной, подготовленной интерпретации. У других — приоритет импровизационного чутья. Но эти качества не являются антиподами. В идеале (как и происходит у великих мастеров) должна быть гармония между осознанной, отработанной идеей, тончайшим расчетом и чувством, интуицией, чутьем в момент исполнения. Эта проблема касается не только музыки, но и искусства вообще. Более важное значение здесь имеют поиски и находки в процессе работы над произведением и подготовки к выступлению, когда создается своего рода канва художественного образа. Отделка деталей, поиски необходимого звука, педали, аппликатуры, соответствующей замыслу произведения в целом и в частности (а не только и не столько пианистическому удобству) и т. д.,— все это тоже является работой над художественным образом. Работа над техникой и технологией — не исключение. «Любое усовершенствование техники есть усовершенствование искусства, а значит, помогает выявлению содержания «сокровенного смысла»» (Г. Нейгауз). Так, например, во второй части фантазии Шуберта «Скиталец» для того чтобы передать глухоту вечности и безысходность трагедии, необходим матовый, затаенный, как бы потусторонний, темный звук, что достигается нажатием левой педали на рояле наполовину. Когда же в одном из эпизодов сонаты-фантазии Листа «По прочтении Данте», чтобы передать желанность движения ввысь,

вознесение над страданием нужен легкий, блестящий, шуршащий звук, необходимо нажать левую педаль только на четверть.

Очень важно умение музыканта в момент исполнения придать импровизационным находкам такую же степень законченности, убедительности, как и всему, что найдено в процессе предварительной работы. Для этого необходимо самое главное (пожалуй, и самое трудное) условие — полный самоконтроль на сцене. Холодная голова и горячее сердце — качества, без которых не обойтись исполнителю, не достичь желаемой цели. «Холодная голова» ни в коем случае не исключает волнения. Но существуют разные его причины. Бывает волнение, которое во многом обусловлено, вероятно, не столько боязнью сцены, публики и вообще выступления, сколько недостатками в подготовительной работе. Неосмысленность каждого звука, незнание или непродуманность его места во фразе, вообще в произведении, приблизительная отделка деталей, неудобная аппликатура и т. п. ведут к такому волнению. В результате — так называемые «забывания текста», неверные ноты, срывы. О цели исполнения — о художественном образе — слушатели забывают, ибо о нем забывает и сам исполнитель, занятый только тем, как бы выкарабкаться из очередной «неудачи».

Иное волнение — волнение творческое. Волнуются все, даже люди с так называемыми «железными нервами». Но до выхода на сцену и на сцене мысли истинного исполнителя должны быть направлены не только на проигрывание технически сложных пассажей, но и на то, чтобы лучше исполнить задуманное, донести до слушателя смысл произведения. Если все это подкреплено добротной работой и глубоким пониманием авторского замысла, то волнение становится творческим «движением» концерта, оно буквально «достаёт» из музыканта все «резервы» его способностей и таланта и заражает публику чувствами.

Приведем высказывание Гинзбурга о волнении и его природе, о взаимосвязи исполнителя и аудитории: «Сначала трудно — я еще не

разыгрался. Но как только ток между мной и слушателем налачился, мне делается легко играть. Я начинаю волноваться, но знаю, что если ток начался — все будет хорошо. Если нет этого контакта — играть становится мучительно. При этом волнение делается страшно приятным, любое ваше намерение, вот это звучание, эти образы — все это полностью доходит до слушателя, вас до конца понимают, и вы играете все лучше и лучше. Это и есть творческое волнение. Оно связано и с обычным волнением. В тот момент, когда вы творчески заволновались, ощутили внимание слушателей, вы начинаете чувствовать особую ответственность за свое выступление, вам стыдно за каждую ноту, прозвучавшую не так, как было нужно. Если это волнение прекратилось, значит, нарушено чувство ответственности, прекратилось творчество»⁷).

Существует еще такое понятие, как «включение». Это и психологический, и физиологический момент. «Включение» — мобилизация всех сил человека, концентрация в непродолжительный момент времени (будь то концерт или урок) его умственных и физических возможностей на пределе чувств и эмоций. Это, в частности, и способность ощущать не только зал в целом, но и каждого человека в отдельности. Г.Г. Гинзбургу однажды задали вопрос, как он воспринимает реакцию публики. Он ответил: «Это область мистики. Я не могу понять, почему иногда совершенно ясно чувствую, что меня не слушают. А другой раз чувствую, что слушают до того внимательно, что страшно становится,— твое каждое движение ловят»⁸.

Игра на «включение» далеко не всегда ведет к контакту со слушателем, это всего лишь одно из необходимых условий успешного выступления. Не все умеют «включаться», не всегда и не в любой момент это возможно. Но очень обидно наблюдать, когда исполнитель «бережет себя» на сцене, не пытается отдать всего себя музыке и слушателю. Ведь без «включения» невозможен контакт исполнителя со слушателем, который в этом случае не

⁷ Гинзбург Г. Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 291.

⁸ Там же.

имеет возможности постичь глубину авторского замысла, не происходит и «вдохновительного» слияния артиста и публики, их духовного взаимопроникновения. «Включение» предполагает обращенность исполнителя и к авторскому тексту, и к залу.

Генрих Нейгауз писал: «Талант есть страсть плюс интеллект». Так вот, чтобы играть на сцене, успешно играть, необходимы две, по крайней мере, довольно простые, но важные вещи: любовь к музыке, автору, произведению, роялю, слушателю и страсть, желание играть для публики, желание передать и отдать всем то, что ты нашел в музыке, передать сокровенный замысел произведения, чувства композитора и, конечно же, свои.

Аудио- и видеозаписи — огромное поле деятельности для слушателя. Ведь они дают возможность услышать незнакомую или, напротив, уже полюбившуюся музыку в любой момент, прослушать не только целое произведение, но и понравившуюся его часть. Однако многие записи не равноценны концерту. При записи исполнитель вынужден обращаться лишь к себе, он лишен возможности общения со слушателем. Отсутствие аудитории в какой-то степени обедняет исполнение. Ведь контакт с публикой на концерте помогает находить тончайшие нюансы, которые корректируют продуманный и прочувствованный замысел. Именно на концерте возможно полноценное, истинное восприятие музыки, результат общения с исполнителем.

Исполнитель учитывает еще один очень важный момент: ненавязчивость собственного «я». Ведь его творческая задача — вовлечь слушателя в музыку, ибо исполнение в зале — это сотворчество пианиста и слушателя, а не только творчество пианиста. Это не диктат, не навязывание собственной воли, не подавление «я» слушателя. Исполнитель не может приказывать, повелевать. Интерес и внимание публики следует направлять на содержание произведения, а не на показ своих возможностей. То, что исполнитель имеет и умеет, он не должен нарочито показывать («Смотрите, как у меня все получается, сколько мысли в моей игре»). Это можно делать

лишь в той степени, какую диктует необходимость передачи содержания, художественного образа музыкального произведения.

Часто случается, что в момент исполнения исполнители дают себя увлечь двигательным рефлексам. Как правило, это возникает при наличии свободы технического аппарата на сцене. Как только в исполнении включается моторная инерция, на первый план выступает стихийный, необузданный темперамент, который ослабляет логику развития музыкальной мысли. Бывает, что общее течение музыки заслоняют мелкие музыкальные детали, каждая из которых становится невообразимо громоздкой вследствие чрезмерного внимания к ней исполнителя. В результате страдает конечная цель исполнения и предшествующей ему работы, и слушатель отключается от течения музыки из-за недостатка или избытка информации.

Может показаться, что в исполнении совершенно исключена воля музыканта, что ему отводится некая пассивная роль «ублажения слушателя», что излишне подчеркивается его зависимость от аудитории, от произведения. Такая зависимость действительно существует, но не является определяющей. Вопросы конъюнктуры не должны влиять на исполнителя: ни на выбор репертуара, ни на то, что он говорит, какими средствами пользуется. Бешеные аплодисменты слушателей, крики «браво», «бис» не могут служить целью исполнения. Важнее увлечь зал, пригласить к размышлению о музыке, к сопереживанию и сотворчеству — тогда те же аплодисменты будут относиться не только к исполнителю, но и к самой музыке, к автору, к произведению. Это будет признание того, что свершилось самое великое — общение слушателей с исполнителем, композитором, музыкой, возникла связь эпох, мироощущений, чувств, мыслей. Но для того, чтобы это осуществилось, чтобы созданный в воображении и при работе художественный замысел

Существуют ли интерпретаторские традиции? Ответ, разумеется, утвердительный. Это и выбор исполнителем характера звучания инструмента

в соответствии со стилем и замыслом автора (к примеру, «шопеновский» звук более легкий и полетный, чем у Бетховена, у которого звук может быть более сильным, точным и объемным. Существуют также исполнительские традиции выбора темпа, да и всей концепции произведения. Но ведь жизнь интерпретации заключается не столько в соблюдении традиций, сколько в творческом подходе исполнителя, в появлении новых исполнительских идей, влияний, в добавлении новых черт. «Обновление подобно возрождению... Сила и волшебство музыки заключены в ее неуловимости и безграничности. Она вызывает образы, но оставляет нас свободными в их выборе»⁹

Интерпретатор — это создатель, ибо музыка живет в звуках, она живет в том или ином исполнении. Только в нотах, без инструмента, ее может прочесть лишь музыкант-профессионал (да и то далеко не каждый). Разумеется, «прочесть» здесь означает не простое перечисление нот в тексте, а способность без инструмента понять содержание и смысл произведения.

Интерпретация истинна, когда она основана на внимательнейшем изучении намерений автора, выраженных в нотном тексте. Для исполнителя, как и для слушателя произведение — это предмет исследования, познания. Чем большее содержание открывается в работе, тем осознаннее исполнитель ищет средства воплощения художественного образа. «Для того, чтобы быть интерпретатором, необходимо обладать образным мышлением. Чем богаче воображение, тем больше услышишь возможных звучаний. Но этого еще недостаточно. Исполнитель должен искать средства для воплощения этих фантазий»¹⁰

Но такая взаимосвязь не всегда возможна. Общение между исполнителем и слушателем возникает при определенных условиях. Во-первых, у слушателя должна быть потребность в информации, которую ему предоставляет исполнитель. Ведь не случайно многие люди выбирают, на

⁹ Ландовска В. О музыке. М., 1991. С. 391—392

¹⁰ Там же.

какой концерт им пойти, каких исполнителей слушать. Предварительная потребность в информации создает готовность к восприятию.

Во-вторых, необходим момент одновременности в процессе исполнения и слушания, без которого не возникает сопереживания. Ведь зал перестает улавливать нить произведения как от недостатка, так и от избытка информации. Здесь может быть вина как исполнителя, так и слушателя.

И, наконец, в-третьих, таким условием выступает фасцинация, т. е. «зачаровывание» аудитории. Существуют моменты, когда слушатель хочет повторить общение с музыкой, с исполнителем, воспроизвести запомнившуюся и полюбившуюся ему фразу, звук сразу после извлечения его исполнителем. И если последний сыграл эту фразу чрезмерно акцентируя ее, то слушатель на какое-то время может потерять связь с произведением в целом, что нарушает складывающийся в его сознании художественный образ.

Говоря о художественном образе музыкального произведения нельзя не сказать и о том месте, которое занимает в его создании исполнительская и слушательская интерпретация.

Каков критерий адекватности интерпретации исполнителя к замыслу композитора? Насколько допустим ее отход от замысла автора?!

Любая творческая интерпретация предполагает, что на основе, заложенной композитором в произведении, создается художественный образ, который несет на себе печать личности исполнителя. В таком случае надо признать, что интерпретация всегда субъективна. И чем ниже музыкально-художественный уровень исполнителя — его интеллект, воображение, темперамент, слух, технические способности и т. д., тем дальше исполнитель находится от подлинно художественных задач, тем более сложную проблему представляет для него работа над художественным образом. Но что происходит, если интерпретация в чем-то противоречит замыслу композитора? Если исполнитель — великолепный мастер, его музыкально-художественный уровень высок, то слушать его все равно интересно, так как он привносит что-то новое, необычное в произведение, которое у всех «на

слуху»; слушателя начинает волновать уже не столько сама музыка, сколько личность и идеи исполнителя («а как он сыграет то-то и то-то»). В противном же случае возникает ощущение дисгармонии, мысль о том, что исполнитель «очень мал» по сравнению с исполняемым автором. Итак, каковы же основные черты художественного образа в музыке, исходя из которых можно судить о его значимости, глубине?

1. Всеобщность и личностность. Художественный образ — обозначение многих явлений, в каком-то отношении родственных. И в то же время он конкретен, индивидуален, наделен неповторимыми чертами исполнителя, благодаря которому он становится доступным слушателю.
2. Ассоциативность. Художественный образ вызывает в сознании слушателей образы памяти, воображения, которые непосредственно связываются с художественным образом музыкального произведения, причем, благодаря высокой степени абстрактности музыкального искусства эта связь более свободна, чем в других видах искусств.
3. Обобщенность художественного образа, который несет возможность его конкретизации слушателем. Художественный образ предъясняется не как результат, а как процесс вовлечения слушателя в сотворчество.
4. Противоречивость. Эту особенность художественного образа хорошо объяснил Л.С. Выготский, сформулировавший «закон противочувствования». Суть его такова. Во всяком художественном произведении есть встречные эмоциональные потоки, которые, действуя на слушателя, вызывают его симпатии и антипатии. Эта противоречивость чувств и вовлекает слушателя в сопереживание.
5. Единство, органичность художественного образа. Не хаос, не эклектика, а совместность его разных сторон. Логическая и эмоциональная оправданность и завершенность всех составляющих элементов художественного образа. Нельзя нарушать изначальную его гармонию. Образ должен расти, а не ломаться и достраиваться

1.3 Артистизм как особое качество музыканта-исполнителя

Словари по-разному характеризуют эту способность: как художественную одаренность или виртуозность в исполнении, как особое умение себя преподнести или тягу и вкус к искусству. Но все без исключения источники едины в одном: артистизм – это неперенное условие успешного развития творческого человека, залог его признания зрителями и критиками. Это понятие универсально как для многих жанров искусства, так и за пределами творческой сферы: вокальное и инструментальное исполнительство, театр, балет, современный или народный танец, фигурное катание или синхронное плавание. Даже артистизм преподавателя, бизнесмена, журналиста или обычного продавца положительно влияет на результат работы или соревнования. И если в разговорном или вокальном жанре критерием оценки является искренность и точность мимики, жестов, взглядов и речи, то артистичность инструментального исполнителя подвергается несколько иным испытаниям. Зачастую преподаватели годами добиваются так называемой визуальной «музыкальности» ученика, свободных и естественных движений и мимики. Но главной помехой в достижении артистичного исполнения может стать банальное незнание исполняемого произведения, и, как следствие, неуверенность в себе. Артистизм – врожденное человеческое качество. Это легко понять, наблюдая за детьми: они свободны, легко вживаются в образ персонажа своей игры, разговаривают различными голосами, озвучивая кукол, легко превращаются в принцесс и злых волшебников. Но с детской непосредственностью уходит и умение поражать врагов игрушечным мечом, потому что разум ограничивает воображение. Собственно, этого должен избегать человек искусства, так как возможность фантазировать напрямую связана с творческой состоятельностью и дальнейшим развитием. И именно эта способность дает творцу свободу движений, мыслей и чувств. Что же такое артистизм? Это средство для убедительной передачи зрителю определенных

эмоций, как бы странно это ни звучало. А раз это средство, значит, над ним можно и нужно работать, совершенствуя приемы и улучшая мастерство.

Восстановление всей палитры мастерства музыканта-исполнителя на эстраде (то есть творческий исполнительский акт), включая первоизданную свежесть эмоций, готовность к показу драматургии музыкального произведения и пр., происходит по типу физиологического механизма растормаживания, восстанавливающего прошлые состояния живой системы, который объясняется посредством понятий учения о доминанте А.А. Ухтомского. По типу механизма растормаживания происходит восстановление готовности многих повторяющихся поведенческих актов. Особенное значение этот механизм имеет для тех повторяющихся актов поведения, наилучшее качество и результат которых жизненно важны и необходимы для биологической особи какого-либо вида или для человека. По типу растормаживающего агента, генерирующего процесс растормаживания, то есть восстановления готовности к поведенческому акту, действует в этом случае внешняя обстановка, окружающая реальность, предвосхищаемая живой системой как опасность. Именно реальная обстановка, создающая особое напряжение, действуя по типу растормаживающего агента, генерирующего растормаживание, восстанавливает весь самый сложный арсенал навыков особи и действующего субъекта.

Особенно эффективно протекает процесс восстановления по типу растормаживания, когда наличествует активная потребность в повторении, воссоздании жизненно важного для живой системы акта. При таких обстоятельствах она получает серьезный энерговывыгрыш: восстановление готовности к поведенческому акту происходит в значительной части за счет внешней реальности, действующей по типу растормаживающего агента, оптимального в этом случае, а значит не всецело только за счет активности или волевого усилия, затраченных на такое восстановление и в таком случае чрезмерных. При этом волевое усилие оптимизируется. Оптимальные затраты волевых усилий ведут к оптимальному владению движением,

действием, поведенческим актом и к эффективному их результату. Доминантное возбуждение, необходимое для запуска действия или поведенческого акта, и сила растормаживающего агента в этом случае предельно адекватны друг другу. Однако такой случай относительно редок. Значительно чаще неадекватная субъективная оценка силы растормаживающего агента, по типу которого воздействует реальность на живую систему: объективное значение и величина этой силы, как и предвосхищаемая опасность, живой системой или субъектом существенно гиперболизируются или минимизируются; отсюда незначительный или никакой энерговыйгрыш (возможен проигрыш), неоптимальный вариант волевых и как следствие прочих усилий владения движением, действием и поведенческим актом, полный неуспех и неэффективность результата.

Как же в исполнительском творчестве, в частности, творчестве музыканта-исполнителя, преломляется все сказанное? Уже упоминалось, что восстановление всей палитры мастерства музыканта-исполнителя происходит по типу физиологического механизма растормаживания. Это значит, что эстрада (под этим следует понимать не только эстраду как таковую, ее подмостки в узком смысле, но и всю обстановку зрительного зала), предвосхищаемая исполнителем как социальная «опасность» для него, его престижа, действуя на него по типу растормаживающего агента, доводит до состояния готовности *весь* арсенал его мастерства, включая эмоции, способность к показу драматургии произведения. Творческое состояние исполнителя на эстраде есть целостное психическое личностное состояние.

Однако здесь все не так просто. Вот распространенные психические состояния на эстраде.

1. Известное состояние паники и панической боязни эстрады означает, что растормаживающий агент, по типу которого действует эстрада, для исполнителя катастрофически велик. Субъективная оценка его ультранеадекватна. Это состояние паники укрепляется, доводится

до апогея и почти всегда приводит к срыву собственно творческого акта, если о таком при таком состоянии можно говорить.

2. Чрезмерная тревожность от близости грядущего эстрадного выступления. Неадекватная субъективная оценка исполнителем силы (величины) растормаживающего эстрадного агента. В результате растормаживаются грубые дифференцировки; на музыкально-исполнительском языке это немастерское владение двигательным аппаратом, зажатости, чрезмерные усилия; отсутствие ожидаемой легкости игры на инструменте, необходимых энерговыигрыша или энергооблегчения. Все исполнение зачастую протекает в стиле «грандиозо»; невозможны динамические оттенки или выделение хода какого-либо голоса. У актеров такое состояние называется переигрыванием. Характерно, что исполнитель чувствует переигрывание и знает о нем, однако изменить, поправить исполнение в нужную сторону волевым образом не может. Это говорит о могучей силе механизма растормаживания, по типу которого эстрада — растормаживающий агент — воздействует на исполнителя. Кроме того, это говорит и о скрытом замечательном факте: воля в подлинно творческом (артистическом) акте актера, музыканта-исполнителя не является определяющим фактором. Это последнее обстоятельство доказано автором этих строк математически, в специальном исследовании спортивного творчества, в спортивных играх. Этот момент станет наглядно-понятным при определении нами артистизма.

3. Восстановленный, приведенный в состояние готовности весь арсенал исполнительских средств, то есть восстановленная от растормаживающего агента эстрады исполнительская доминанта, иногда от чрезмерного ожидания (например, на сборном концерте) переходит в свою противоположность, то есть в фазу торможения; наступает состояние безразличия перед эстрадой, которое все более и более укрепляется; артист «перегорает», исполнение при этом, как

правило, блеклое, неинтересное, зачастую с грубыми ошибками и срывами.

Все перечисленные состояния на эстраде являются в большей или меньшей степени издержками исполнительского творчества. Это дефектные психические состояния; в них субъект неадекватно отвечает на ситуацию.

Однако имеется еще одно, главное психическое состояние на эстраде, к которому всегда неосознанно стремится артист. В этом случае эстрада, действующая по принципу растормаживающего агента, и долженствующее основное, в том числе эмоциональное, возбуждение, необходимое для исполнения, предельно адекватны друг другу. Состояние организма, внешней реальности, сила растормаживающего агента эстрады, адекватная субъективная оценка исполнителем этой силы — все эти переменные в определенном смысле и значении, как в фокусе, должны совпасть. Восстанавливаются и укрепляются необходимые и достаточные дифференцировки. Умеренная тревожность от предвосхищаемой социальной «опасности», идущей от эстрады, действующей по типу растормаживающего агента, исчезает. Она как бы переливается в творческое состояние артиста, укрепляет его, доводя до творческого восторга, который обязателен в этом случае. Достижение такого состояния сопряжено с абстрагированием (не абсолютным) от окружающей реальности, уходом артиста в свободное, с оптимальным энерговывыгрышем раскованное и наивысшее на данный момент его развития воплощение. Это относительно редкий случай для исполнителя — состояние «актера в ударе», как правило, неповторимый в следующий раз и ускользающий.

Трудно переоценить такой оптимум растормаживающего агента эстрады и, соответственно, восстановленного им творческого состояния артиста, не подвластных только волевому достижению, как трудно переоценить плодотворное влияние такого состояния на технический и художественный рост творческой личности музыканта-исполнителя.

Методика и педагогика актерского мастерства и музыкального исполнительства достаточно часто содержат указания на влияние (положительное или отрицательное) сцены, эстрады на выступление артиста, качество его творческого акта, а также на отрицательное влияние чрезмерно частых или чрезмерно редких выступлений. При этом в методиках констатируется, что позитивным является необходимая и достаточная частота выступлений для артиста, то есть найденная им индивидуальная частота. Что это означает в психологическом смысле — будет развито в дальнейшем изложении. Однако раскрыть, какой психический процесс лежит в основе влияния эстрады на артиста, как он органически связан с психическим процессом — творческим актом, - специалисты еще не смогли.

И поэтому это не нашло должного отражения ни в педагогической литературе, ни в соответствующих методиках, в рамках которых не удалось объяснить и увязать в единое особую органическую интимную связь сцены и исполнителя, без которой невозможно развитие его искусства, исполнительского творчества и артистизма и неоднозначное влияние эстрады на исполнение.

Эта брешь в психологии исполнительского творчества, а также в методике и педагогике, поначалу казавшаяся безобидной, на сегодняшний день (как будет видно из последующего изложения) превратилась в скандальный факт, в ретроградные препоны для развития творческой личности музыканта-исполнителя — артиста. Первое, что буквально бросается в глаза, — отсутствие удовлетворительного определения артистизма.

Сказать точнее — методические обоснованные определения известны, однако, как представляется, психологически они несостоятельны. Все более очевидной становится необходимость выработки определения артистизма, удовлетворяющее как методическим, так и психологическим требованиям. Возьмем для примера определение известного методиста, доктора искусствоведения В.Ю. Григорьева, безвременно ушедшего от нас.

Артистизм есть слияние глубины художественной концепции с совершенным ее выражением. Это определение прекрасно в методическом плане. Из этого определения следует, что артистизм, а также совершенство выражения, воплощающие глубину художественной концепции, не существуют без и вне состояния «актера в ударе». Кроме того, это определение замечательно тем, что в нем глубина художественной концепции и совершенство выражения ее едины, неразрывны, необособимы. Отсюда несложный вывод: если выражение (то есть исполнение) будет несовершенным или, не дай бог, дурным, то от художественной концепции и ее глубины мало что останется. Этот вывод, очевидно, следует адресовать к тем методистам, которые в артистизме видят лишь глубину интерпретации вне связи ее с подачей исполнителем, находящимся «в ударе» и вследствие этого несущим зрителям совершенное выражение. Концепцию необходимо подать, да так, чтобы Станиславский сказал бы: «Верю!» Интерпретационная идея, какая бы она ни была, необособима от идеи воплощения.

Исполнительскую трактовку — открытие, свою художественную концепцию — артист повторяет на различных эстрадах, каждый раз желая достичь всегда ускользающее состояние «актера в ударе». Естественно, эти последующие выступления — не ксерокопии, однако, концептуальный каркас интерпретационной идеи сохраняется; и если состояние «актера в ударе» достигнуто, как и совершенное выражение, выступление следует считать артистическим; и, наверное, не следует в данном случае за такой повтор нарекать это исполнение «малоинтересным», употребляя избитое методическое выражение — штамп. Художественная концепция должна меняться и радикально у настоящего артиста — художника. Однако это происходит, естественно, не на каждом выступлении. Радикальный пересмотр концепции — не частый гость. Он связан с ростом мастерства, возрастом артиста.

Однако вышеприведенное методическое определение несовершенно в психологическом плане. В нем не вскрыта интимная связь эстрады и артиста.

Для достижения совершенного выражения имеются лишь добрые пожелания. Каким образом сделать эстраду не преградой, а максимальным помощником совершенного выражения художественной концепции и в органической связи с неизбежной потребностью артиста к выступлению, — не говорится ничего.

Попробуем теперь, используя прекрасное методическое определение артистизма В.Ю. Григорьева, дать психологическое определение этого явления, удовлетворяющее как методике, так и психологию.

Итак, артистизм — слияние глубины художественной концепции с совершенным ее выражением. Причем доведение выражения до совершенства осуществляется в значительной части восстановительной силой оптимального растормаживающего агента, по типу которого действует эстрада на артиста, что им не осознается.

Естественно, автор не считает, что указанное определение абсолютно и совершенно. Возможно много редакционных (но не концептуальных!) вариантов. Однако лежащий в основе приведенного определения артистизма психологический механизм-принцип верен.

Это определение не просто изложение известных методике фактов в психофизиологической терминологии. Помимо психологического объяснения артистизма, научного объяснения интимного слияния артиста с эстрадой, это определение эвристично еще и тем, что помогает исполнителю понять, что эстрада, доводя его до состояния готовности, дает ему буквально разительный энерговывыгрыш, — не надо восстанавливаться всецело волевым образом, например, при помощи «манков», «предлагаемых обстоятельств» (К. С. Станиславский), — многое получается, восстанавливается за счет близости грядущей эстрады. Музыканту-исполнителю, находящемуся в форме, занимающемуся по несколько часов в день, имеющему опыт концертной деятельности, нет надобности по 1,5—2 часа разыгрываться перед выходом (не дай бог, целиком прогоняя всю программу), а буквально уповая на грядущую близость эстрады, дарующей артисту творческий

восторг, восстанавливающей весь арсенал его исполнительского мастерства, размяться на инструменте и разыграться за 15—20 минут. Если этого упования нет, ощущения энерговьигрыша, творческого восторга, состояния «актера в ударе» нет, если нет вообще необходимой активной потребности показать на инструменте свое понимание произведения людям, — выступление нельзя назвать артистическим.

Говоря об энерговьигрыше в творческо-исполнительском акте или в акте артистизма, необходимо отметить, что вообще энерговьигрыш имманентен любому творческому акту во всех видах творчества. Собственно творческий акт можно рассматривать как энерговьигрыш организма. Это положение имеет глубочайшие филогенетические корни. Зарождение живой системы и дальнейшее ее развитие обязано главному условию, неизменно ею выполняемому: накоплению внутри себя негэнтропии за счет окружающей реальности. Начиная с доклеточного и клеточного уровня, живая система акселерированно шла по этому пути все более эффективного энерговьигрыша, который обеспечивался доминантными механизмами в их исключительном уникальном энерговыгодном и опосредованном проявлении; эти механизмы лежат и в основе творческого акта. Таким образом, благодаря именно вышеуказанным механизмам - А.А. Ухтомский называл их функциональными органами — осуществлялась победа бесконечно слабых сил организма над бесконечно могучими силами окружающей реальности.

Необходимую и достаточную частоту выступлений, которую чутко чувствует артист (индивидуальную частоту), ни в коей мере нельзя называть оптимальной, поскольку такой «оптимум» имеет очень подвижный критерий и зависит от многих факторов: программы выступления, роста мастерства, возраста артиста, состояния здоровья и пр. Конечно, существует контрактная дисциплина и — нередкий случай — исполнитель имеет 200—300 и более концертов в год, а представители шоу-бизнеса более 365 концертов в год, то есть не исключены несколько концертов в день.

Однако, исходя из контекста настоящей статьи, указанные концерты, за редким исключением, следует скорее назвать коммерческими, нежели актами исполнительского творчества, то есть артистическими актами. Деятельность представителей шоу-бизнеса в этом плане творчеством вообще назвать нельзя. Очень редкие исключения подчеркивают это правило. Артистизм - явление не такое уж частое. Его следует оберегать, обихаживать (выражение А.А. Ухтомского), что и делает настоящий исполнитель, подчас неосознанно дозируя частоту и масштабность (имеется в виду ранг, престижность зала, аудитории и т. п.) своих выступлений.

Между тем, сообразуясь со своими представлениями о влиянии эстрады на артиста, педагогика, методисты и некоторые искусствоведы решили ввести капитально эстраду в учебный процесс в музыкальной школе. Это известный ряд заранее спрогнозированных до календарных чисел выступлений учащихся. Музыкально-методическое детище: контрольные уроки, четыре зачета, один или два экзамена, концерты классов отдельных педагогов, возможны камерные ансамбли, отчетные концерты, методические смотры, отборы к различным детским, юношеским конкурсам — школьным, районным, городским, областным, республиканским, региональным, межрегиональным, всероссийским, международным. Именно такие, жестко запланированные выступления ненавидел С. Рихтер. Особенно расширился этот ряд жестко запланированных выступлений в последнее время. Ряд запланированных выступлений действительно мобилизует, стимулирует учеников, улучшает их выступления и благотворно влияет на их профессионализм. Однако реальный итог: интенсифицировалось поточное производство «стандартизованных» (выражение Нейгауза), технически подвинутых исполнителей, предельно возможный потолок которых — лауреатский уровень.

Эстрада — один из главных стимулов художественного и технического развития музыканта-исполнителя в их органической связи. Ряд запланированного творчества выявляет отнюдь не все (и, возможно, не

главные) стороны этого могучего стимула. Несмотря на моменты, этот ряд (как и любой другой) нельзя увеличивать до бесконечности, в противном случае эстрада как положительный стимулятор творческого акта превратится и превращается в свою противоположность.

Главные отрицательные стороны этого ряда — жесткая механическая запланированность выступлений учащихся, не совпадающих с тонко различимой ими индивидуальной частотой и потребностью в выступлении. Частые, особенно частые конкурсные выступления учащихся стимулируют скорее нездоровые амбиции и соревновательный (хочется сказать — спортивно-соревновательный) потенциал (дух), нежели «душевное напряжение... сознание, что он обязан сообщить людям, собравшимся его слушать, нечто важное, значительное»

Однако сообщить людям нечто важное и значительное не всегда возможно, а лишь когда озаряет интерпретационное открытие или когда появляется желание это выказывание открытия повторить (то есть вырабатывается индивидуальная потребность в определенной частоте выступлений, устанавливаемая опытом артиста, в том числе артиста-ученика, в реальном действии).

Не случайно среди методистов стали все чаще раздаваться голоса, что учебный процесс перенасыщен выступлениями учащихся, в том числе учащихся музыкальных школ (консерватория, кафедра истории и теории исполнительского искусства), что эстрада, встроенная в учебный процесс, мало что внесла в исполнительское творчество, что, возможно, надо давать реверсивный ход. Однако методика до сего времени не ответила на этот поставленный практикой вопрос: как ввести эстраду (ясно необходимо) в учебный процесс с наилучшим эффектом?

Как же более точно и четко раскрыть значение эстрады для артиста, придать ей в этом плане новый смысл, утвердить новое качество, так называемое «второе дыхание», не уничтожая той части безусловно положительного, что наработано действующей методикой, то есть того, что

приносит эстрада учащемуся в виде ряда жестко запланированных творческих выступлений, и, возможно, найти и использовать, наконец, главные (естественно, не все!) стимулирующие свойства эстрады?

И здесь снова представляется необходимым вернуться к соотношению исполнения и состояния исполнителя на эстраде, в частности, к потребности выступления. Уже говорилось, что особенно эффективно протекает процесс восстановления прошлых состояний по типу растормаживания, когда возникает активная потребность в повторении, воссоздании жизненно важного поведенческого акта, то есть в нашем случае творческо-исполнительского акта. Как же уловить, узнать, ощутить эту потребность?

Между тем эта потребность явно дает о себе знать. «Хочется поиграть» — выражение великого виолончелиста XX века С.Н. Кнушевицкого — вот ее проявление. Причем эта потребность, желание неособимы от того, что хочется на инструменте сказать людям или повторить это высказывание с той же неизбывной активной потребностью для достижения уже известного нам постоянно ускользающего состояния оптимума, то есть эстрадного фокуса «актера в ударе», чтобы феномен артистизма состоялся и артист после этого обрел бы, наконец, необычайную «гармонию души». Если в формуле «хочется поиграть» содержится лишь одна бравада, желание «красоваться перед людьми» (такие люди — ученики видны «невооруженным глазом») — это предельно жестким образом должно быть пресечено педагогом.

Индивидуальная частота в эстрадных выступлениях, установленная самим артистом, тонко чувствуемая им, есть производная этой реальной творчески задаваемой потребности. А если избежать математической терминологии — следствие, одно из проявлений этой потребности.

Таким образом, экстремум, высшая точка активной потребности к публичному выступлению — это желание сыграть то, что хочется и когда хочется. Очевидно, это есть педагогический фокус — парадокс: не педагог ведет ученика, а ученик педагога. Однако это кажущийся парадокс. Такие

моменты должны быть очень позитивны и они свидетельствуют об интенсивном росте ученика и его активности. Педагог здесь должен дать ученику предельно возможную свободу, проследив лишь за грамотностью исполнения и интерпретации, и обязательно предоставить возможность выступить в течение 3 дней — недели.

Пользуясь терминологией великого А.А. Ухтомского (по ее типу), можно было бы назвать ряд запланированных выступлений фазой пессимума, а ряд спонтанных выступлений — экзальтационной фазой.

Психическое состояние исполнителя во время спонтанного выступления есть психическая реальность, адекватно и грамотно прочесть которую может лишь специалист-психолог, что в значительной степени подтверждается и всем текстом настоящей статьи, выделяющим эту реальность соответствующими имеющими психологический смысл доказательствами. Как ни ценны мнение практика-педагога или «методические указания» методиста, они недостаточны для адекватной оценки этой реальности. Создание ряда спонтанных выступлений должно стать приоритетным в музыкальной педагогике, не менее приоритетным, чем направление существующего ряда запланированных выступлений. Закладывание этого ряда особенно в музыкальных школах (да и в среднем и высшем звене) необходимо. Оно сизмальства воспитает и приучит ученика-исполнителя ко вкусу таких выступлений. Думать об этом следовало бы не сегодня, не завтра и даже не вчера, а 50—60 лет тому назад. Но создание такого ряда предполагает глубоко прорабатываемую в каждом конкретном случае психологическую подготовку и «аранжировку».

Психическое состояние исполнителя, называемое состоянием «актер в ударе», — личностный творческий акт. Артистизм исполнителя — также личностный творческий акт. По результату акт «актера в ударе» и артистизм явления тождественные. Однако по феноменологии эти творческие акты резко отличны. Если акт «актера в ударе» — случайность, — само название об этом говорит, — фатально неповторимая в следующий раз, то артистизм

— явление, сущность которого основана на глубоком и самодостаточном знании исполнителем своих психофизиологических состояний, активности, потребности и грамотной частоты в выступлениях, предельно адекватной оценки эстрады и ее главного свойства: восстановителя своего мастерства; постоянном соблюдении в течение всего творческого пути творческой дисциплины, продиктованной этим знанием.

Акты артистизма при таких обстоятельствах становятся уже не случайными, а закономерными, повторяющимися, если не каждый раз, однако более или менее часто. Такой артистизм может стать явлением культуры, определенной ее эпохи во главе с гегемоном-артистом.

Однако о чем мы хлопочем? Этот перспективный ряд спонтанных выступлений учащихся глобально отсутствует (частные случаи не в счет) во всех звеньях обучения, то есть не встроены в учебный процесс никак, тем более в полном объеме, то есть во всех аспектах и проявлениях. Ему не придано значение необходимого и обязательного методико-педагогического инструмента преподавания музыкального (да и актерского) исполнительства.

Что означает такое глобальное отсутствие этого спонтанного ряда? Объясняется это комплексом многих и разных причин. Однако, безусловно, сказывается здесь и специфика отношений профессионалов-музыкантов.

Следствием специфики профессии музыканта является принадлежность его к единственному своему цеху, внутри которого царствует кастовый характер отношений. Полная и принципиальная закрытость знаний касты и всяческие препятствия к проникновению извне в эти знания серьезных достижений других наук, в частности, психологии.

Суть артистизма заключается в умении воздействовать на публику, «захватывать» ее своим исполнением, будь то интерпретация, атрибуция или инвенция. Здесь на первый план выходит способность не только глубокого психологического проникновения в музыкальное произведение, но также и способность подчинить аудиторию своей творческой воле - «артистический магнетизм», по словам Ф. Бузони. Не последнюю роль играет личностное

обаяние. Например, о выдающемся американском пианисте В. Клайберне в пору его молодости говорили, что даже если бы он только общался с публикой, то все равно имел бы большой успех, настолько музыкант был обаятелен. Артистическое исполнение предполагает умение вовлечь в музыкальное переживание слушателя.

Артистичность включает способность двойного переживания времени на эстраде. Оно заключается в мгновенном предчувствии, предугадывании целого, которому еще только предстоит развернуться. Ярким примером этому служит артистический опыт Й. Сигети, Д. Ф. Ойстраха, С. Т. Рихтера и др. И одновременно двойное переживание времени - это проживание реальных мгновений, которое проявляется в направленности сознания, воли на общее движение музыкальной мысли. В истории исполнительства бывали случаи, когда в сознании артиста время предвосхищаемое замещалось временем реальным, и музыкант, «выбрасывая» целые фрагменты композиции, «переходил на коду». В частности, такой курьезный случай однажды произошел с выдающимся скрипачом Сигети.

Двойное переживание времени немислимо без резкого психического переключения с хорошей мышечной реакцией, какая была, например, у Н. Паганини. О его редком психическом и мышечном переключении ходили легенды; великий скрипач мог мгновенно преображаться: то быть сгустком нервного напряжения, то становиться предельно спокойным. Двойное переживание времени предполагает и умение «раздваивать» внимание, быть одновременно увлеченным и холодным аналитиком. Это гениально проявлялось в искусстве Ф. И. Шаляпина, который мог в моменты наивысшего артистического откровения на оперной сцене давать указания хору и еще замечать нечто сугубо бытовое, типа: «сапоги скрипят, плохо смазаны!».

Особенность артистического исполнения заключается в том, что те мысли и чувства, которые вкладывает музыкант, должны быть им продуманы и прочувствованы заранее, в процессе вживания в музыкальный образ. Они

должны как бы стать сутью энергетики звучащего образа. А на сцене важны контроль и самообладание в реализации своих замыслов.

Артистизм - это особое психическое свойство природы, не всегда соответствующее ее общим психическим качествам, хотя в быту считают, что, например, волевое исполнение свидетельствует о жестком характере. Однако это далеко не так. Нередко яркий музыкант, властно воздействующий на огромную аудиторию, в быту бывает спокойным человеком с мягким характером.

И наоборот, исполнение императивной личности, с выраженными лидерскими чертами, может быть безвольным, лишенным харизматических качеств.

Понятие артистизма не идентично понятию эстрадной выдержки. Историческая практика подтверждает, что нередко яркие, артистические природы чувствовали психологический дискомфорт при публичном выступлении (например, М. А. Балакирев, К. Н. Игумнов). И наоборот, люди, лишенные исполнительского таланта, порой могут свободно выходить на сцену, уверенно играть, ничего не «теряя», но и не потрясая души слушателей. Обладание эстрадной выдержкой зависит от психического склада природы, так как пребывание на сцене, тем более музыкальное исполнительство, актерская игра связаны с сильным психическим давлением. Поведение на эстраде - это поведение в экстремальной ситуации, суть которой заключается, во-первых, в направленности внимания множества людей, в воздействии их биополей, во-вторых, в общественной значимости публичного выступления.

Практика показала, что волнение необходимо во время публичного выступления, оно должно приносить в игру артиста повышенную остроту восприятия и чувствования. Такое волнение называют продуктивным. Излишнее волнение, не связанное с интерпретацией, а наоборот, мешающее самовыражению, является непродуктивным. Лабораторные исследования показали, что в процессе публичного выступления в организме человека

происходят значительные физиологические изменения: повышение артериального давления, учащение сердцебиения, повышение температуры, адреналина и холестерина в крови и т. д. Их чрезмерность свидетельствует о непродуктивном волнении, неумении адаптироваться к экстремальной ситуации. Даже кратковременное выступление требует от человека психических затрат, равноценных восьмичасовому рабочему дню. В 1974-м году российский психолог Л. Л. Бочкарев в дни V Международного конкурса музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского провел эксперимент с несколькими конкурсантами во время одного из туров. Перед выходом на сцену у них измеряли кровяное давление, температуру и т. д. Полученные показатели, в которых отразилась степень волнения, сопоставлялись с художественными результатами конкурсного выступления. Выяснилось, что в наиболее «выгодном» положении оказались те участники, волнение которых было умеренным. Они смогли наиболее полно выразить свои замыслы. Тот, кто слишком сильно волновался, многое «потерял», кто был наоборот очень спокоен, не сумел увлечь публику, его игра буквально «потерялась» в большом зале, а порой была просто скучной. Следовательно, именно средний уровень наиболее полно приближается к продуктивному волнению.

У сценически адаптированного музыканта все негативные изменения в его организме должны после выступления постепенно исчезнуть без последствий для здоровья, подобно тому, как они проходят у хорошо тренированного спортсмена. (Например, у известного тяжелоатлета, чемпиона Олимпийских игр, многократного чемпиона мира и т. д. Ю. П. Власова во время состязаний верхние цифры артериального давления повышались до 200 мм.) Причем происходить это должно естественно, без применения медикаментов. В противном случае, музыканту противопоказана артистическая карьера, так как она может привести к летальному исходу. Известны случаи, когда артисты умирали прямо на сцене во время выступления или после него. Известный пианист первой половины XX века

Симон Барер скончался, исполняя Фортепианный концерт Э. Грига. После концерта смерть настигла профессора Ленинградской консерватории Н. И. Голубовскую.

Чрезмерное волнение приносит и осознание общественной значимости публичного выступления. Дело в том, что каждый выход на сцену, игра обязательно для кого-то имеет определенную цель, в большей или меньшей степени значимую для музыканта. От успешного выступления зависит зачисление в учебное заведение, сдача переходного экзамена, получение лауреатского звания, утверждение профессионального статуса и т. д., наконец, просто комфортное психологическое состояние. К тому же исполнительское искусство нельзя «зафиксировать» раз и навсегда, оно изменчиво, каждый раз рождается заново и может изменяться под воздействием множества причин. Человек осознает весь этот сложный комплекс, порой, на подсознательном уровне. В результате возникает состояние, сравнимое с предчувствием катастрофы, если выступление будет неудачным. К примеру, А. Н. Скрябин сетовал на то, что в каждом выступлении ему надо подтверждать то высокое мнение, которое о нем сложилось как об одном из выдающихся пианистов современности, и это лишает его покоя.

Исследователь феномена общественной значимости публичного выступления А. Л. Готсдинер отметил: большинство детей, в отличие от взрослых, не боятся публичного выступления именно потому, что они не понимают его общественной значимости. Причем особенность детской психологии такова, что, в противовес взрослым, дети чувствуют себя гораздо свободнее, если в зале много знакомых, и это их вдохновляет. Но в подростковом возрасте приходит осознание общественной значимости концертного выступления, и появляется боязнь выхода на сцену. Умение абстрагироваться от гнетущей «ответственности», преодолеть мрачные предчувствия требует и волевых усилий и серьезного самовнушения.

Проводя разницу между артистизмом и эстрадной выдержкой, подчеркнем, что артистизм - это врожденное качество натуры. Оно поддается развитию, но только при наличии природных задатков. Эстрадную выдержку, как показала артистическая практика, можно выработать, и это должно входить и в воспитательный комплекс учащихся, и постоянно находиться в поле зрения уже сложившихся артистов

Артистизм — умение передавать эмоциональную информацию с помощью движений, мимики, выражения глаз и голоса. Причем информация может быть как правдивой, так и ложной. Артистизм — это искусство перевоплощения, позволяющее человеку надевать определенную «маску». Вживаясь в роль, человек временно меняет свою личность, не изменяя при этом глубинные личностные установки.

Артистизм является полезным человеческим качеством, которое сопровождает нас в повседневной жизни и на работе. В первую очередь артистизм необходим актерам, но немаловажен он и в других сферах деятельности — к примеру, без него сложно работать бизнесменам, преподавателям, журналистам, торговым представителям и всем, кто имеет дело с людьми. Крайне важен он и в обычной жизни, потому что для сохранения хороших отношений нам часто выгоднее вести себя не так, как хочется, а так, как того требует ситуация.

Артистизм является врожденным человеческим качеством — посмотрите, насколько артистичны дети, как старательно и без стеснения они вживаются в образы персонажей своих игр, как разговаривают разными голосами за кукол, как легко становятся принцессами и злыми волшебниками. Но со временем взрослые искореняют в них детскую непосредственность, малыши учатся сдерживать свои эмоции, подчиняются созданному обществом имиджу сознательного человека, которому не пристало бегать по квартире в костюме индейца и поражать воображаемых врагов из игрушечного лука. Умение сдерживать эмоции тоже является одним из проявлений артистизма, о чем мы поговорим ниже.

Женщины более артистичны, чем мужчины. Дамы более открыты и эмоциональны, привычны проявлять больший спектр чувств, чем представители сильного пола, которым с детства внушают, что нельзя плакать и жаловаться, что «телячьи нежности» удел женщин и детей, что открытое проявление умиления и восторга — не мужское дело. У мужчин остается лишь узкий спектр внутренних качеств, которые позволено показывать на публике — уверенность, спокойствие, храбрость, сила характера.

К счастью, человек — строптивное существо и не всегда склонен прислушиваться к общественному мнению, поэтому среди мужчин немало артистичных личностей, способных сыграть любую роль, которую от них потребует жизнь или режиссер фильма.

Что такое артистизм для нас в первую очередь? Это инструмент управления собой и людьми. Звучит странно... Но вдумайтесь — для чего люди играют определенные роли? Чтобы вызвать отклик в душе зрителя. А добившись нужных эмоций, возможно направить человека по тому пути размышлений, который выгоден артисту.

Артистизм — это притворство, но притворство особого рода, не имеющее негативной составляющей. Когда человек демонстрирует другим не то что чувствует на самом деле, это практически то же самое, что неприкрыто лгать.

Так могут полагать люди, привыкшие искренне выражать свои эмоции и чувства. Но если вдуматься, даже самому правдивому человеку ежедневно приходится надевать новые маски.

К примеру, некто видит на улице человека с крайне изуродованным лицом — естественным желанием будет подойти и рассмотреть поближе. Но ведь мы с детства знаем, что людей с физическими недостатками нельзя открыто разглядывать, их это обижает и оскорбляет. Поэтому наш правдивый человек пройдет мимо, сделав вид, что ничего не заметил. После трудного рабочего дня он зайдет к старенькой больной маме, и будет усиленно

притворяться, что у него все хорошо, хотя в семье появились проблемы и образовались крупные долги. Но ведь он не может расстраивать маму, у которой плохо с сердцем... На следующий день, встречаясь с важными партнерами, он произнесет зажигательную и убедительную речь, доказав целесообразность продолжения сотрудничества — хотя в действительности он очень устал и мечтает лишь нормально выспаться.

Кроме того, артистизм не обязательно является демонстрацией несуществующих эмоций — иногда очень важно донести до оппонента свое личное отношение к ситуации: озабоченность проблемой, сопереживание, любовь, огорчение. Часто бывает, что решение проблемы зависит именно от того, насколько вторая сторона уверена в заинтересованности первой. Например, если муж не сумеет продемонстрировать свое искреннее раскаяние за проступок или обеспокоенность состоянием здоровья супруги, жена будет думать, что безразлична ему — на этой почве семья может даже распасться. А может, он действительно ее любит, но не умеет выражать свои эмоции?

Как видите, артистизм является немаловажным компонентом взаимодействия с людьми, а его отсутствие значительно усложняет жизнь. К счастью, его можно развивать и тренировать, и в этом помогут различные несложные упражнения и задания.

Как развить артистизм?

1. Играйте в игры — это прекрасная возможность для развития качеств артиста. Правда, это не значит, что нужно идти в казино и просаживать там всю зарплату. Лучше играть с друзьями на желания — это не только сохранит бюджет участников, но и сослужит хорошую службу. Ведь, исполняя желания, проигравший продолжает развивать артистизм — обычно друзья дают шуточные задания, связанные с посторонними людьми. Признайтесь в любви прохожему, сходите к соседям в полночь и попросите у них топор, прокричите в окно какую-нибудь глупость. Это сделает жизнь веселее, а вас — намного храбрее и увереннее в себе.

Кроме того, существует немало игр для взрослых и детей, которые помогут сделать человека более артистичным. Например, «Море волнуется раз» или «Царевна Несмеяна». Такие игры можно устраивать на праздники в большой компании или во время выездов на пикник.

2. Идите в ногу со временем. Вы знаете, что такое «сэлфи»? Конечно, знаете! Сейчас оно настолько модно, что даже бабушки выкладывают в интернет снимки, сделанные в зеркало или с вытянутой руки. Используйте это веяние современности для улучшения своих актерских навыков. Выпишите на лист бумаги все известные вам эмоции, и фотографируйте себя, пытаясь изобразить их. Посмотрите, что получается. Для большего эффекта можно выложить фото в социальную сеть, чтобы друзья и знакомые смогли выразить свое мнение по поводу ваших талантов.

Почти у всех есть видеокамеры, встроенные в фотоаппарат или телефон, можно делать видеозаписи с веб-камеры. Записывайте видеообращения, читайте стихи с выражением, рассказывайте на камеру свои соображения по каким-либо волнующим вас вопросам и, конечно, записывайте рабочие моменты своего исполнения. Это раскрепощает и дает возможность посмотреть на себя со стороны, понять, над чем нужно поработать. Может, хромает интонация, или вы все время трете нос рукой, а может, «бегают глазки». Разглядывая записи, вы сможете создать свой образ общения, более обаятельный и приятный, чем сейчас.

3. Научитесь испытывать нужные эмоции. В чем заключается успех самых лучших актеров? Им нельзя играть — наигранные чувства не вызывают доверия. Чтобы изобразить какую-то эмоцию, ее необходимо переживать. Для этого нужно вспомнить события, провоцировавшие чувства, которые собираетесь изобразить: для радостных переживаний подойдут счастливые моменты из детства, а чтобы вызвать у себя горе и тоску, вспомните о самой большой потере в жизни — смерть близкого человека, пожар в доме, болезнь. Вспомните и сосредоточьтесь на деталях и

зрительных образах, позвольте себе погрузиться в прошлое — и тогда нужные эмоции сами отразятся на лице.

4. Держите себя в руках. Развитие артистизма предполагает не только демонстрацию «правильных» эмоций, но и подавление тех, которые на данный момент не стоит показывать. Есть, например, такое выражение как «сбивать цену» — это прием из сферы актерской игры в повседневной жизни. Что предпринимает человек, чтобы сбить цену? Он делает вид, что вожаемое приобретение не так уж ему нужно — для этого приходится сдерживать в себе чувство желания, нетерпения, предвкушения близости желаемого объекта. Этот прием действует и в торгах, и в отношениях между людьми — когда человек видит, что его предложение мало интересует покупателя, он снижает цену. К данному методу, например, относится непреложное правило девушек: не брать трубку сразу, чтобы парень не подумал, что она ждала звонка.

Как научиться не выдавать своих истинных чувств на публике? О том, как управлять эмоциями, существует немало статей в интернете, поэтому остановимся лишь на одном, самом простом и действенном способе. Чтобы эмоция не контролировала вас, нужно поверить, что она является не душевным, а физиологическим проявлением. Это так и есть: эмоции — лишь химические реакции мозга на какие-то события. Если хорошенько проанализировать их, получится, что они выражаются в каких-то физических симптомах — начинает усиленно биться сердце, перехватывает дыхание, бросает в жар или в холод, «тянет» живот. Если относиться к этому как к физическому явлению, удастся воспринимать эмоцию как слабую боль, на которую можно не обращать внимания. Ведь порезавшись, вы не страдаете всю неделю над своей ранкой, пока та не затянется — вы стараетесь забыть о дискомфорте и работать так, как будто ничего не случилось. На эмоции можно точно так же не обращать внимания, делая то, что необходимо: когда страшно — абстрагироваться и призвать на помощь состояние спокойствия через воспоминания о чем-то, что приносило умиротворение в прошлом.

Хорошо развитая артистичность невозможна без умения управлять эмоциями, поэтому над этим придется поработать.

Как в любом явлении, в артистизме есть крайности. Бывают живые и артистичные, но чересчур искренние личности, способные показывать лишь настоящие эмоции, не вдумываясь в результаты своего поведения. Таких людей обычно считают глупыми, недалекими и примитивными: «Прямой, как стол!» или «Простой, как пять копеек!» — говорят о них. Вряд ли это похоже на комплимент. Противоположная крайность — патологическое лицемерие, при котором человек никогда не демонстрирует своих истинных намерений.

Две других крайности — это полное отсутствие артистизма и наоборот, претенциозность, слишком демонстративное поведение, привлекающее много внимания. Абсолютно не артистичный человек больше похож на робота, запрограммированного только на одну эмоцию — спокойствие, уныние или молчаливое недовольство; слишком артистичный — раздражает и утомляет своими бесконечными всплесками.

Конечно, любые крайности — это плохо, необходимо найти золотую середину, чтобы добиваться поставленных задач с помощью своих врожденных актерских способностей.

Без работы над собой артистизм напоминает грубый алмаз — его необходимо ограничить и довести до совершенства, и тогда он станет ярким украшением личности.

Глава 2.

Исторические традиции скрипичного артистизма и их современное развитие.

Скрипичное исполнительство в Узбекистане находится на очень высоком уровне. Можно даже сказать, что оно переживает один из кульминационных моментов своего исторического развития. Но этот путь к вершинам скрипичного искусства XXI века был связан с творчеством замечательных артистов, крупнейших педагогов, исследователей, композиторов и музыкальных критиков. Нитью Ариадны при этом служили передаваемые из поколения в поколение три рода традиций — устных, письменных и звучащих, простирающихся в областях исполнительства, педагогики и музыкальной науки.

Устные традиции нашли своё применение и развитие в педагогике, где передача опыта во многом опирается на слово как могучий источник знания, а также — в живом процессе обмена художественно-эстетическими взглядами и инструментальными установками, в беседах с мастерами скрипичной игры, что отражает и суть национальной системы «устоз-шогирд».

Письменные традиции воплотились в многочисленных нотных текстах сочинений различных стилей и эпох, содержащих почерки композиторов; в редакциях, отражающих подход к трактовке штрихов, аппликатуры, динамики, фразировки и других выразительных средств; в научных трудах — монографиях, статьях, методических разработках, диссертациях; в литературно-музыкальной критике, доносящей до нас культурно-исторический облик времен, зримые портреты исполнителей и характерные черты их художественного мастерства.

Звучащие традиции живут в исполнительских интерпретациях, в музыке, которую мы слышим в концертных залах, на конкурсах, фестивалях, в стенах учебных заведений, причем особая роль в их сохранении

принадлежит звукозаписям, реализующим уникальную возможность передачи образно-художественных смыслов.

«Традиции являются нашим ценнейшим духовным наследием, тем фундаментом, той кладовой педагогического и исполнительского опыта, которые помогают продвигаться дальше, питают новые теоретические и практические поиски, предохраняют от ухода с магистрального пути развития искусства. Именно лучшие, наиболее прогрессивные традиции являются той живой нитью, которая соединяет поколения, не дает прерваться «связи времен», способствует дальнейшему обогащению и умножению идей, педагогических и исполнительских достижений в новых исторических условиях, помогает решать иные задачи, встающие при подготовке нового поколения музыкантов. Тем самым традиции, отношение к ним, их использование или отрицание становится мировоззренческой проблемой. Ведь живые традиции это не только опора для настоящего, но и важнейшая связь с будущим, так как каждое поколение, производя выбор тех или иных традиций, определяет перспективу развития искусства, педагогики»¹¹

Инструментальное искусство начала XXI столетия требует от музыкантов решения глобальных проблем, связанных с глубоким и пристальным изучением достижений прошлого века. Вместе с тем накоплен обширный материал, обобщающий творческий опыт крупнейших исполнителей и педагогов, ведущие положения скрипичной теории и методики, проблемы интерпретации произведений национальной и зарубежной скрипичной классики, современного репертуара.

Научное исследование этих проблем может способствовать воссозданию целостной картины становления и развития отечественной скрипичной культуры, ее облика в период её становления и наивысшего расцвета, а «также определению дальнейших путей и перспектив. Само понятие традиции, столь часто используемое при характеристике, анализе

¹¹ Григорьев В. Ю. О взаимоотношении традиций и новаторства в скрипичной школе Московской консерватории. В сб.ст.: Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства. М, 1988. С. 3

различных явлений искусства, требует постоянного прояснения смысла, очищения от возможных наслоений. В словаре иностранных слов традиция трактуется как: 1) исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, порядки, правила поведения, 2) предание. В соответствии с толковым словарем В. Даля традиция (лат. преданье) — все, что устно перешло от одного поколения на другое. В музыкальных энциклопедиях и словарях понятия традиция и музыкальная традиция отсутствуют.

Можно полагать, что музыкальная традиция - это передаваемый из поколения в поколение творческий опыт, включающий художественно-эстетические установки, оценочные критерии, основы артистического и инструментального мастерства, особенности прочтения различных стилей и воплощения образно-драматургических концепций произведений, укоренившихся в концертном и педагогическом репертуаре. Способы его передачи заключаются в исполнительской практике, обучении игре на инструменте, а также в теоретическом анализе и систематизации.

Из всего нового, что появляется в культуре, лишь то, что поднимает ее на более высокую ступень, постепенно становится традиционным, суммируясь с существующим творческим опытом. Таким образом, если традиция — коренная основа развития, то новое — его жизненный импульс.

Множество интересных и разнообразных творческих определений традиции родилось в высказываниях крупнейших исполнителей, педагогов, музыкальных критиков. Приведем два из них, весьма характерные.

«Традиция — обезличенное арифметическое среднее из разнообразных исполнений данной вещи разными талантливыми артистами. Ее правда в том, что в ее создании участвовали выдающиеся таланты. Ее ложь в том, что она среднее пропорциональное, обескрашенное, обескровленное, обезличенное. Не забывая о ее правде, отвергните ее ложь, вдохните в традицию новые жизненные силы. Не порывая с тем, что в ней

есть от подлинной истины, представьте эту истину в новом свете, излучаемом огнем вашего дарования»¹².

«Традиции создаются не случайно и имеют глубокие корни. Они рождаются в процессе естественного художественного отбора, впитывая то лучшее, что накоплено исполнительским опытом. Традицию нельзя смешивать со штампом, рутинной. Конечно, у традиции свой круг жизни, как и у всего существующего. Она живет, стареет, лишается внутренней энергии, яркости, выразительности. Ее формы застывают, грубеют, я бы сказал — автоматизируются. Вот тут-то и должна проявляться сила дарования исполнителя, его смелость художника, его критическое чутье, чувство эстетического отбора»¹³

При всем различии стиля и эмоционального тонуса этих высказываний, в них ясно просматривается общность позиций: традиция — явление исторически закономерное, она олицетворяет лучшее из созданного, и главная роль в этом отборе принадлежит исполнителю, обладающему незаурядным талантом; она требует живого подхода и творческого развития.

Из множества произведений старых мастеров неотъемлемой частью педагогического репертуара стали концерты и сонаты Вивальди, сонаты Генделя, Корелли, Верачини, Тартини, Локателли, Джеминиани, Леклера и др. Особое место занимают сочинения Баха — его концерты a-moll и E-Dur, концерт для двух скрипок, уникальный цикл «Сонаты и партиты» для скрипки соло и другие.

Изучение старинной музыки, замечательного пласта скрипичной литературы, творчества композиторов эпохи, в основе эстетики которой лежит идея гуманизма, способствует воспитанию основополагающих скрипичных навыков качественного звукоизвлечения, совершенных штрихов и приемов артикуляции, овладению полифоническими приемами игры

¹² Каратыгин В. Г. Музыкальная драма (о постановке «Бориса Годунова») // Аполлон. 1913. № 8. С. 68.

¹³ Ямпольский И. М. Давид Ойстрах. М., 1964. С. 68.

Основу западноевропейской классической музыки в педагогическом репертуаре составляет творчество композиторов Венской классической школы — одна из вершин мирового музыкального искусства (концерты, сонаты, пьесы Гайдна, Моцарта, Бетховена). Владение этим стилем требует от скрипача ясного осмысления формы и структуры, мастерства и законченности фразировки, тонкой детализации, чувства меры, изысканных штрихов, упругого ритма, высокой культуры звука.

Музыка западноевропейского романтизма представлена как сочинениями крупной формы (концерты Шпора, Паганини, Вьетана, Венявского, Бруха, Мендельсона, Брамса, Сен-Санса, сонаты Брамса, Шуберта, Грига, Шумана, фантазии, вариации), так и миниатюрой (Паганини, Венявский, Сен-Сансе, Сарасате), а также множеством транскрипций и обработок. Особое место занимают 24 каприза Паганини, которые наряду с «Сонатами и партиями» Баха стали краеугольным камнем репертуарной основы скрипача. Музыка виртуозно-романтической эпохи вносит новые краски звучания, множество колористических приемов, связанных с ее программностью, яркой образностью, драматизмом, театральностью, психологическими оттенками.

Русская музыка представлена в основном концертами Чайковского, Глазунова, Конюса, Аренского, Ляпунова, Концертной сюитой Танеева, пьесам Чайковского, Глазунова, обработками. Широта ее дыхания, эпическое, жанровое начало, лиричность, эмоциональность, виртуозный характер, - все это способствует формированию у скрипача ярких исполнительских черт, пониманию национального исполнительского стиля.

Значительный и чрезвычайно ценный пласт скрипичной литературы — отечественная и зарубежная музыка XX века. Это сочинения для скрипки соло (Прокофьев, Иззи, Оннеггер, Хиндемит, Барток), сонаты для скрипки и фортепиано (Дебюсси, Оннеггер, Равель, Мийо, Хиндемит, Шимановский, Энеску, Яначек), миниатюра (Крейслер, Сук, Шимановский), многочисленные транскрипции и обработки.

Один из фундаментальных жанров XX века — скрипичный концерт, где нашли отражение множество стилистических направлений: позднеромантическое (Бузони, Сибелиус, Рeger, Элгар), импрессионистское (Шимановский), экспрессионистское (Берг, Шёнберг), неоклассицистское (Хиндемит), сочетание неоклассицистских и экспрессионистских тенденций (Барток). Особая область — концерты российских композиторов: Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Хачатуряна, Мясковского, Ракова, Хренникова, Кабалевского и другие.

В целом музыка XX века требует от исполнителя овладения современными средствами, которые постоянно обогащаются новыми элементами.

При соблюдении принципа последовательности в продвижении по репертуарной «лестнице» учитывается значение так называемого скачка, возможность которого обеспечивается фундаментальной подготовкой и выбором подходящего момента. Реализация такого скачка дает иногда прекрасные плоды и является мощным импульсом развития.

Формирование концертного и педагогического репертуара следует рассматривать как один из ведущих принципов нашей скрипичной школы, во многом обусловленный исторически сложившимися связями в системе: композитор — исполнитель — инструмент — произведение. Взаимодействие этих звеньев осуществляется на нескольких уровнях и в нескольких самостоятельных системах. Так, композитор может быть одновременно и исполнителем, а совершенствование и открытие новых выразительных возможностей инструмента зависит и от композитора, и от исполнителя. Произведение — итог творчества композитора, либо совместного творчества композитора и исполнителя и одновременно — двигатель в развитии инструментализма.

2.1 Краткий обзор истории скрипичного исполнительства.

Скрипичное искусство появилось несколько веков назад. Дадим краткий обзор основных скрипичных школ, композиторов и великих скрипачей-исполнителей в хронологическом порядке.

Болонская школа (Витали, Корелли). «Чакона» Витали. Крупнейший представитель итальянского скрипичного искусства XVII века Арканджело Корелли (1653 – 1713). Его инструментальное творчество: сонаты для скрипки с басом, трио-сонаты, «кончерти-гросси». «Фолия». Художественное и педагогическое значение произведений Корелли. Развитие скрипичной кантилены, выразительность тематизма.

Корелли – глава римской скрипичной школы. Виднейшие ученики Корелли: Франческо Джеминиани (1687 – 1762) и Пьетро Локателли (1695 – 1764). Скрипичное творчество Джеминиани. Локателли – предшественник Паганини в области скрипичной виртуозности. Его творческое наследие – сонаты, «каприччио». Новые аппликатурные приемы. Развитие пассажной техники, техники двойных нот, аккордов, арпеджио и т.д.

Формирование классического стиля в скрипичном искусстве XVIII века. Прогрессивная роль итальянской скрипичной школы в этом процессе. Антонио Вивальди (1678-1741). Педагогическая и дирижерская деятельность Вивальди в Венеции. Сочинения Вивальди – оперы, «симфонии», концерты, сонаты. Роль Вивальди в создании скрипичного концерта. Становление трехчастного концертного цикла. Развитие партии концертирующего солиста. Программность. «Времена года».

Джузеппе Тартини (1692 – 1770) – один из виднейших итальянских композиторов – скрипачей XVIII века. Роль Тартини в развитии классических жанров концерта и сонаты. Соната «Дьявольская трель» – одна из вершин скрипичной музыки XVIII века. Мелодическая выразительность. Виртуозность. Богатство штриховой техники. Характер использования украшений. Тартини – глава падуанской скрипичной школы. Его методические взгляды («Письмо к ученице» и «Правила движения смычка»).

«Искусство смычка» Тартини – энциклопедия штриховой техники XVIII века.

Особенности венской скрипичной культуры XIX века. Связь ее с народно-бытовой и танцевальной музыкой (И. Штраус). Скрипичные классы Венской консерватории; ее виднейшие воспитанники – Г. Эрнст, Й. Иоахим.

Французская скрипичная культура эпохи французской буржуазной революции 1789 года. Отражение героических идей в музыке скрипичных концертов Джованни Баттиста Виотти (1755 – 1824), его роль в развитии классического скрипичного концерта.

Школа Парижской консерватории в первой половине XIX века. Скрипичные классы П. Байо, П. Роде, Р. Крейцера. Продолжение развития скрипичного концерта в их творчестве. Педагогические сочинения Роде и Крейцера (школы, этюды, каприсы).

Н.Паганини – виднейший представитель виртуозно-романтического стиля. Жизненный и артистический путь Паганини. Новаторство Паганини. Преодоление ограничений, связанных с классицизмом. Новые принципы исполнительства Паганини. Значительное расширение круга выразительных средств скрипача.

Композиторское творчество Паганини. Фантазии и вариации на оперные и другие темы. Использование народного тематизма и народно-импровизационных приемов варьирования. Концерты Паганини, особенности их стиля и виртуозной техники. 24 каприза Паганини и их роль в развитии скрипичной виртуозности. Особенности аппликатурных принципов Паганини (растяжения, скачки). Богатство штриховой палитры. Двойные ноты, хроматизмы, пиццикато, двойные флажолеты. Использование элементов гитарной техники. Камерные, гитарные и другие инструментальные произведения Паганини. Соната для альта.

Роль Паганини в обогащении круга художественных образов, выразительных средств и технических приемов композиторов-романтиков.

Паганини и Шопен, Шуман, Лист, Берлиоз. Произведения Листа, Брамса, Рахманинова на темы Паганини.

Исполнение произведений Паганини выдающимися скрипачами – Л.Коганом, Р.Риччи, Н.Мильштейном, В.Пикайзенем, И.Перльманом и другими.

Скрипичное искусство в России. Формирование первых выдающихся русских музыкантов из крепостной среды. Плодотворное влияние русской народной песни на развитие скрипичного искусства. Импровизационные черты в русском скрипичном исполнительстве и скрипичных произведениях XVIII века.

Скрипка и альт в операх и камерных произведениях русских композиторов конца XVIII столетия (Е.Фомин, Д.Бортнянский и др.) Вариации на русские песни – основной жанр сольной скрипичной литературы в России XVIII и первой половины XIX веков.

Иван Хандошкин (1747-1804) – выдающийся русский скрипач и композитор, родоначальник русской скрипичной культуры. Жизненный и творческий путь И.Е.Хандошкина – от оркестранта до прославленного концертанта. Хандошкин как виртуоз-исполнитель, композитор, дирижер, педагог. Самобытная национальная сущность исполнительского и композиторского творчества Хандошкина. Использование приемов, связанных с народным музыкальным искусством: импровизационность, подражание гудку, балалайке, прием перестройки инструмента (скордатура).

«Русские песни с вариациями» для двух скрипок, скрипки с альтом и скрипки с басом. Сонаты для двух скрипок (1781). Сонаты для скрипки с басом. Жанр сольной скрипичной сонаты у Хандошкина. Гомофонный принцип изложения при широком использовании аккордов и двойных нот. Альт в творчестве Хандошкина.

Выдвижение русских исполнительских школ и их видная роль в развитии мировой исполнительской культуры. Творческие взаимосвязи русского и зарубежного смычкового искусства.

Расцвет русской музыкальной культуры. Творчество великих русских композиторов – «кучкистов» и П. И. Чайковского. Прогресс инструментального искусства, связанный с творчеством этих композиторов. Реализм в музыке, обусловленный богатыми народными традициями. Дальнейшее развитие культуры выразительного «пения» на скрипке, связанное с русской песенностью, с мелодическим богатством русской музыкальной классики. Подчинение совершенной техники задачам художественной выразительности.

Яркое развитие русской скрипичной школы, связанное с расширением деятельности Русского музыкального общества и созданием консерваторий (Петербург – 1862, Москва – 1866) и музыкальных училищ (например, создание в Москве музыкального училища сестрами Гнесиными в 1895 году). Петербургская скрипичная школа. Педагогическая деятельность в консерватории Г.Венявского.

Л.С.Ауэр (1845-1930) – крупнейший скрипач и преподаватель петербургской консерватории (1868-1916). Ауэр-исполнитель. Его творческое общение с Рубинштейном, Чайковским, Глазуновым (Ауэр – первый исполнитель скрипичного концерта Глазунова). Участие Ауэра в петербургском квартете РМО. Прогрессивные педагогические взгляды Ауэра, художественная основа его педагогики. Внимание культуре звука скрипача. Ученики Ауэра – Яша Хейфец, Мирон Полякин, Лев Цейтлин и другие.

Основание Московской консерватории в 1866 году. Профессор Фердинанд Лауб (1832-1875), выдающийся чешский скрипач, преподаватель московской консерватории (1866-1874). Его творческие связи с основоположниками чешской музыкальной классики Сметаной и Дворжаком. Исполнительская и педагогическая деятельность Лауба. Творческое общение Лауба с русскими музыкантами. Лауб – выдающийся квартетный исполнитель. Посвящение Чайковским Третьего квартета памяти Лауба.

Основные черты исполнительского стиля русской скрипичной школы – художественная выразительность, певучесть и техническое совершенство.

Русская скрипичная литература. Художественное значение скрипичного творчества русских композиторов – классиков. Расцвет русского скрипичного концерта. Концерты Чайковского, Глазунова, Аренского, Конюса и других.

Концерты П.И.Чайковского и А.К.Глазунова – выдающиеся произведения этого жанра в мировой скрипичной литературе.

Жанры концертной фантазии («Фантазия на русские темы» Н.А.Римского-Корсакова) и сюиты (Сюита Ц.А.Кюи, «Концертная сюита» С.И.Танеева) в русской скрипичной литературе.

Скрипичные пьесы Чайковского («Меланхолическая серенада», «Вальс-скерцо», «Размышление», «Скерцо», «Мелодия») и Глазунова («Размышление», «Мазурка-оберек»).

Скрипка и альт в оперно-балетном, симфоническом и камерном творчестве Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского, Глазунова, Танеева, Рахманинова, Скрябина и других русских композиторов. Мастерское использование солирующей скрипки.

Русская квартетная культура конца XIX – начала XX веков. Расцвет русского квартетного искусства. Художественное значение квартетного творчества Чайковского, Бородина, Глазунова, Танеева и других русских композиторов. Драматизация и симфонизация жанра. Мелодическое богатство и полифоническое мастерство. Значение квартетного творчества русских композиторов в развитии русской смычковой, в частности скрипичной, культуры.

Исполнительское искусство. Йозеф Иоахим (1831 – 1907) – крупный венгерский скрипач, композитор и педагог. Сочетание классических и романтических черт в его искусстве. Каденции Иоахима к скрипичным концертам. Педагогическая деятельность Иоахима, профессора Высшей музыкальной школы в Берлине. Его ученики (Хубай, Ауэр и другие).

Генрик Венявский (1835 – 1880) – выдающийся польский скрипач, ярчайший представитель виртуозно – романтического направления в скрипичном искусстве XIX века.

Искусство «пения на скрипке». Выразительность фразировки. Блестящая виртуозная техника смычка.

Венявский – первый профессор скрипки в Петербургской консерватории (1862 -1868). Сольная, оркестровая и камерная деятельность в России (1860 – 1872)

Венявский – композитор. Его концерты и фантазии. Польские народные влияния в полонезах, мазурках и других сочинениях Венявского. Этюды и каприсы.

Пабло Сарасате (1844-1908) – испанский скрипач и композитор, один из виднейших представителей виртуозного направления в зарубежном скрипичном искусстве. Характеристика исполнительского стиля Сарасате. Красота и кристальная чистота тона. Точность, легкость и грациозность техники. Связь с испанской народной музыкой.

Испанские танцы, «Цыганские напевы», фантазия на темы оперы «Кармен» Бизе и другие произведения.

Произведения для скрипки, посвященные Сарасате – Концерт №3, «Интродукция и рондо – каприччиозо» Сен-Санса, «Испанская симфония» Лало, «Шотландская фантазия» М.Бруха, Второй концерт Г.Венявского и другие.

Эжен Изаи (1858 – 1931) – выдающийся бельгийский скрипач и композитор, ученик Венявского и Вьетана. Особенности его творческого стиля – романтичность и импровизационность. Посвященные ему произведения – Соната Сезара Франка, «Поэма» Шоссона, Квартет Дебюсси.

Скрипичные произведения Изаи (сонаты для скрипки соло и др.). Новые скрипичные средства выразительности, влияние музыкального импрессионизма.

Фриц Крейслер (1875-1962) – выдающийся австрийский скрипач. Яркая артистическая индивидуальность Крейслера. Скрипичные сочинения, транскрипции и редакции Крейслера и их место в концертном репертуаре. Музыкальные миниатюры Крейслера; их мелодические достоинства и «скрипичность» техники. Пьесы в стиле композиторов XVII – XVIII веков. Каденции Крейслера к сонате «Дьявольская трель» Тартини и к концертам Моцарта, Бетховена, Брамса, Паганини. Транскрипции пьес русских композиторов. Популярность искусства Крейслера и его влияние на современных ему скрипачей. Совместные концерты и записи с Рахманиновым. Д.Ф.Ойстрах о Крейслере.

Крупнейший румынский скрипач, композитор, дирижер и пианист Джордже Энеску (1881-1955). Преломление особенностей румынской народной музыки в творчестве Энеску. Расширение выразительно-технических возможностей скрипки, использование приемов народного исполнительства. Энеску – интерпретатор сонат и партит Баха, произведений Моцарта, Бетховена, Брамса.

Выдающийся венгерский скрипач Йозеф Сигети (1892-1973). Сигети – реформатор скрипичного репертуара; усиление внимания к добетховенской классике, особенно к Баху - первый из скрипачей осуществил исполнение программ, целиком состоящих из произведений Баха. С другой стороны - стремление к обновлению репертуара за счет включения произведений современных Сигети композиторов. Сигети - страстный пропагандист музыки С.Прокофьева, А.Берга, Б.Бартока. Эстетические и методические взгляды Сигети, отразившиеся в его книгах.

Воспитанники петербургской консерватории, ученики Л.Ауэра - американские скрипачи Яша Хейфец, Ефрем Цимбалист, Миша Эльман, Натан Мильштейн. Общее и индивидуальное в их исполнительском искусстве. Их сочинения и транскрипции.

Американские скрипачи Иегуди Менухин, Исаак Стерн, Руджиеро Риччи.

Французский скрипач Зино Франческати, мексиканский скрипач польского происхождения Генрик Шеринг. Шеринг как интерпретатор скрипичного творчества Баха.

Зарубежные альтисты Анри Казадезюс, Пауль Хиндемит, Леонель Тертис, Уильям Примроуз.

М.Г.Эрденко (1886-1940) – крупный скрипач, воспитанник Московской консерватории. Просветительская направленность концертной и музыкально- общественной деятельности Эрденко. Педагогическая деятельность Эрденко в Киевской, а затем в Московской консерваториях. Пропаганда русской скрипичной музыки. Сочинения и обработки Эрденко.

М.Б.Полякин (1895-1941) – один из виднейших представителей петербургской школы. Высокая оценка его исполнительского мастерства А.К.Глазуновым. Трактовки Полякина классических скрипичных произведений (Бах, Бетховен, Брамс, Мендельсон и др.) и особенно произведений русских композиторов (Чайковский, Глазунов). Педагогическая деятельность Полякина в Ленинградской и Московской консерваториях.

Л.М.Цейтлин (1881 – 1952) – выдающийся исполнитель скрипичной классики (Бах, Бетховен). Глубина, благородство и чувство стиля в его исполнении, превосходное качество звука. Его многолетняя сольная, камерная, концертмейстерская и педагогическая деятельность на родине и за границей.

Цейтлин – один из первых исполнителей сонаты Бартока, концерта Сибелиуса, «Поэмы» Шоссона. Цейтлин как крупный музыкально- общественный деятель. Стремление к коллективным принципам творчества. Цейтлин – инициатор и один из создателей «Персимфанса» (симфонического оркестра без дирижера), один из основателей советской скрипичной школы, профессор Московской консерватории. Редакции скрипичных произведений.

Выдающиеся отечественные исполнители XX века Д.Ф.Ойстрах и Л.Б.Коган. Давид Федорович Ойстрах (1908-1974) – выдающийся художник-

исполнитель; широкий размах его концертной деятельности на родине и за рубежом. Ойстрах – ансамблист. Особенности его исполнительского стиля. Исключительное виртуозное мастерство. Разносторонность репертуара Ойстраха. Серия концертов «Развитие скрипичного концерта». Творческое содружество Ойстраха и отечественных композиторов этого времени, его роль в развитии скрипичной литературы. Ойстрах – первый исполнитель посвященных ему скрипичных концертов Мясковского, Хачатуряна, Шостаковича, Ракова, первой сонаты Прокофьева, сонаты Шостаковича и других произведений. Дирижерская деятельность Ойстраха. Записи Ойстраха. Педагогическая деятельность.

Леонид Борисович Коган (1924 – 1982). Его выдающееся скрипичное мастерство. Яркий артистизм и блестящая виртуозность. Широкая концертная деятельность на родине и за рубежом. Коган – первый исполнитель многих посвященных ему произведений Хренникова, Бабаджаняна, Хачатуряна и других композиторов. Концертные циклы Когана. Записи Когана. Его педагогическая деятельность.

Представители следующих поколений отечественных музыкантов-скрипачей: И.Безродный, М.Вайман, И.Ойстрах, В.Климов, Б.Гутников, В.Третьяков, В.Спиваков, Г.Кремер, В.Муллова, С.Стадлер, В.Репин, М.Венгеров и другие. Выдающийся альтист Юрий Башмет.

2.2 Персоналии наиболее ярких представителей скрипичного искусства как образцов исполнительского артистизма.

Антонио Вивальди (1678-1741 гг.)

Учился игре на скрипке у своего отца Джованни Баттиста Вивальди, скрипача собора св. Марка; возможно, композиции -- у Джованни Легренци, возможно, также обучался у Арканджело Корелли в Риме.

18 сентября 1693 пострижение Вивальди в монахи. 18 сентября 1700 возведен в сан дьякона. 23 марта 1703 Вивальди рукоположен в сан священника. На следующий день отслужил первую самостоятельную мессу в

церкви Сан-Джованни ин Олео. За непривычный для венецианцев цвет волос его прозвали рыжим священником. 1 сентября 1703 г. принят в приют Пьета как маэстро по классу скрипки. Заказ от графини Лукреции Тревизан отслужить 90 обетных заутреней в церкви Сан-Джованни ин Олео. 17 августа 1704 получает дополнительное вознаграждение за преподавание игры на *viola d'amore*. Отслужив половину обетных заутреней, Вивальди отказывается по состоянию здоровья от заказа Лукреции Тревизан. 1706 первое публичное выступление во дворце французского посольства. Издание «Путеводителя по Венеции», подготовленного картографом Коронелли, в котором упоминаются как скрипачи-виртуозы отец и сын Вивальди. Переезд с площади Брагора в новый более просторный дом в соседнем приходе Сан-Проволо.

В 1723 первая поездка в Рим. 1724 -- вторая поездка в Рим на премьеру оперы «Джустино». Аудиенция у папы Бенедикта XIII. 1725 в Амстердаме издан ор. VIII «*Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*». В этот цикл «Искус гармонии и инвенции», который уже тогда произвел неизгладимое впечатление на слушателей своей неистовой страстностью и новаторством, вошли ныне четыре всемирно известных концерта «Времена года». Работавший в то время во французском посольстве в Венеции Жан Жак Руссо высоко ценил музыку Вивальди и любил сам исполнять кое-что из этого цикла на любимой им флейте. Также широко известны концерты Вивальди – «*La notte*» (ночь), «*Il cardellino*» (щегленок), для флейты с оркестром, концерт для двух мандолин RV532, отличающиеся художественной изобразительностью и гармонической щедростью, свойственной его произведениям, а также духовные сочинения: «*Gloria*», «*Magnificat*», «*Stabat Mater*», «*Dixit Dominus*».

В 1703--25 -- педагог, затем дирижёр оркестра и руководитель концертов, а также с 1713 -- руководитель оркестра и хора в «делла Пьета» в Венеции, доме призрения сирот, который славился как одна из лучших музыкальных школ для девочек. В 1735 вновь недолго был капельмейстером.

Вивальди -- крупнейший представитель итальянского скрипичного искусства XVIII века, утвердивший новую драматизированную, так называемую «ломбардскую» манеру исполнения. Создал жанр сольного инструментального концерта, оказал влияние на развитие виртуозной скрипичной техники. Мастер ансамблево-оркестрового концерта -- кончерто грассо (concerto grosso). Вивальди установил для concerto grosso 3-частную циклическую форму, выделил виртуозную партию солиста.

Еще при жизни стал известен как композитор, способный за пять дней создать трёхактную оперу и сочинить множество вариаций на одну тему. Прославился на всю Европу в качестве скрипача-виртуоза. Хотя обласканный Вивальди Гольдони, после смерти рыжего священника высказался о нем в мемуарах как о довольно посредственном композиторе. Долгое время о Вивальди помнили только потому, что И. С. Бах сделал ряд транскрипций сочинений своего предшественника, и только в XX веке было предпринято издание полного собрания инструментальных опусов Вивальди. Инструментальные концерты Вивальди являлись этапом на пути формирования классической симфонии. В Сиене создан Итальянский институт имени Вивальди (возглавлял Ф. Малипьери).

В середине мая 1740 музыкант окончательно оставляет Венецию. Он прибыл в Вену в неудачное время, только что скончался император Карл VI и началась война за австрийское наследство. Вене было не до Вивальди. Всеми забытый, больной и без средств к существованию скончался в Вене 28 июля 1741 года. Квартальный врач зафиксировал смерть «преподобного дона Антонио Вивальди от внутреннего воспаления». Похоронен на кладбище для бедняков за скромную плату 19 флоринов 45 крейцеров. Месяц спустя сестры Маргарита и Дзанетта получили извещение о кончине Антонио. 26 августа судебный пристав описал его имущество в счет погашения долгов.

Современники нередко критиковали его за чрезмерное увлечение оперной сценой и проявленные при этом поспешность и неразборчивость. Любопытно, что после постановки его оперы «Неистовый Роланд», друзья

звали Вивальди, не иначе как Дирус (лат. Неистовый). Оперное наследие композитора (примерно 90 опер) в настоящее время еще не стало достоянием мировой оперной сцены. Лишь в 1990-е годы в Сан-Франциско успешно поставлен «Неистовый Роланд».

Творчество Вивальди оказало огромное влияние не только на современных ему итальянских композиторов, но и на музыкантов других национальностей, прежде всего немецких. Здесь особенно интересно проследить влияние музыки Вивальди на И. С. Баха, величайшего немецкого композитора 1-й половины XVIII века. В первой биографии Баха, опубликованной в 1802 году, ее автор, Иоганн Николаус Форкель, выделил имя Вивальди среди мастеров, ставших предметом изучения для молодого Иоганна Себастьяна. Усиление инструментально-виртуозного характера тематизма Баха в кётенский период его творчества (1717-1723) непосредственно связано с изучением музыки Вивальди. Но его воздействие проявилось не только в усвоении и переработке отдельных выразительных приемов, - оно было значительно шире и глубже. Бах настолько органично воспринял стиль Вивальди, что он стал его собственным музыкальным языком. Внутренняя близость с музыкой Вивальди ощутима в самых различных произведениях Баха вплоть до его знаменитой «Высокой» мессы си минор. Влияние, оказанное музыкой Вивальди на немецкого композитора, несомненно, было огромным. По словам А. Казеллы, «Бах - его величайший почитатель и вероятно единственный, кто в то время смог понять все величие гения этого музыканта»

Джузеппе Тартини (1692—1770)

во многом завершает развитие итальянской скрипичной школы XVI—XVIII веков, являясь одной из вершин классического искусства XVIII столетия. Последователь и продолжатель школы Корелли, он внес в скрипичную культуру много нового и оказал значительное влияние на ее развитие. Сонаты и концерты Тартини находят все более широкое применение в репертуаре современных исполнителей.

Выдающийся итальянский композитор, педагог, скрипач-виртуоз и музыкальный теоретик Дж. Тартини занимал одно из важнейших мест в скрипичной культуре Италии первой половины XVIII в. В его искусстве слились традиции, идущие от А. Корелли, А. Вивальди, Ф. Верачини и других великих предшественников и современников.

Тартини родился в семье, принадлежавшей к благородному сословию. Родители предназначали сына к карьере священнослужителя. Поэтому сначала он учился в приходской школе в Пирано, а затем в Капо д'Истрии. Там же Тартини начал играть на скрипке.

Жизнь музыканта делится на 2 резко противоположных друг другу периода. Ветреный, невожатанный по характеру, ищущий опасностей - таков он в юношеские годы. Своеволие Тартини заставило его родителей отказаться от мысли отправить сына по духовной стезе. Он едет в Падую изучать юридические науки. Но и им Тартини предпочитает фехтование, мечтая о деятельности фехмейстера. Параллельно с фехтованием он продолжает все более целеустремленно заниматься музыкой.

Тайная женитьба на своей ученице, племяннице крупного священнослужителя, резко изменила все планы Тартини. Брак вызвал негодование аристократической родни жены, Тартини подвергся преследованию кардинала Корнаро и вынужден был скрываться. Его пристанищем стал миноритский монастырь в Ассизи.

С этого момента начался второй период жизни Тартини. Монастырь не только укрыл юного повесу и стал его пристанищем в годы изгнания. Здесь произошло нравственное и духовное перерождение Тартини, здесь же началось его подлинное становление как композитора. В монастыре он изучал теорию музыки и композицию под руководством чешского композитора и теоретика Б. Черногорского; самостоятельно занимался на скрипке, достигнув подлинного совершенства в овладении инструментом, которое, по отзывам современников, даже превосходило игру знаменитого Корелли.

В монастыре Тартини пробыл 2 года, затем еще 2 года он играл в оперном театре в Анконе. Там музыкант встречался с Верачини, оказавшим заметное влияние на его творчество.

Изгнание Тартини кончилось в 1716 г. С этого времени и до конца жизни, за исключением небольших перерывов, он жил в Падуе, возглавляя оркестр капеллы в базилике Св. Антонио и выступая как скрипач-солист в различных городах Италии. В 1723 г. Тартини получил приглашение посетить Прагу для участия в музыкальных торжествах по случаю коронации Карла VI. Этот визит, однако, продлился до 1726 г.: Тартини принял предложение занять должность камер-музыканта в пражской капелле графа Ф. Кинского.

Вернувшись в Падую (1727), композитор организовал там музыкальную академию, отдавая много сил преподавательской деятельности. Современники называли его "учителем наций". Среди учеников Тартини такие выдающиеся скрипачи XVIII в., как П. Нардини, Г. Пуньяни, Д. Феррари, И. Науман, П. Лауссе, Ф. Руст и др.

Велик вклад музыканта в дальнейшее развитие искусства игры на скрипке. Он изменил конструкцию смычка, удлинив его. Мастерство ведения смычка самого Тартини, его необыкновенное пение на скрипке стало считаться образцовым. Композитор создал огромное количество произведений. В их числе многочисленные трио-сонаты, около 125 концертов, 175 сонат для скрипки и чембало. Последние именно в творчестве Тартини получили дальнейшее жанрово-стилистическое развитие.

Яркая образность музыкального мышления композитора проявилась в стремлении дать своим произведениям программные подзаголовки. Особую известность приобрели сонаты "Покинутая Дидона" и "Дьявольская трель". Последнюю замечательный русский музыкальный критик В. Одоевский считал началом новой эпохи в скрипичном искусстве. Наряду с этими сочинениями велико значение монументального цикла "Искусство смычка". Состоящий из 50 вариаций на тему гавота Корелли он является своеобразным

сводом технических приемов, имеющим не только педагогическое значение, но и высокую художественную ценность. Тартини был одним из пытливых музыкантов-мыслителей XVIII в., его теоретические воззрения нашли выражение не только в различных трактатах о музыке, но и в переписке с крупными музыкальными учеными того времени, являясь ценнейшими документами своей эпохи.

Тартини воспитал более семидесяти учеников, которые образуют его школу, получившую название падуанской. Среди них первое место занимает Пьетро Нардини (1722—1793), который с двенадцати лет учился у Тартини в Падуе. Работал на родине в Ливорно, позднее (по рекомендации Н. Йомелли) — концертмейстер Штутгартской капеллы, затем в Падуе и Флоренции. Славился особой выразительностью игры, изяществом виртуозной техники. Автор скрипичных сонат и концертов, а также сольных каприччо и ранних квартетов. Были известны как прекрасные исполнители и педагоги Д. Далольо, М. Ломбардини, Ф. Манфреди, Д. Феррари, П. Лахуссе, А. Пажен, И. Граун, Ф. В. Руст и другие. На сочинениях падуанского маэстро воспитывались многие поколения скрипачей.

Завершая разделы, посвященные итальянскому скрипичному искусству, можно отметить его раннее развитие и прогрессивную роль в формировании классического стиля XVIII века. Особое значение имела итальянская скрипичная школа в процессе развития основных инструментальных жанров — сонаты и концерта. Сочинения выдающихся итальянских скрипачей не утратили своей художественной ценности и входят в современный концертный и педагогический репертуар. Этому способствуют их выразительные достоинства, мелодические и технические качества, соответствующие природе скрипки, классическое совершенство формы

Николо Паганини (1782 – 1840)

В Италии, в муниципалитете Генуи хранится скрипка гениального Паганини, которую он завещал своему родному городу. На ней раз в год, по

установленной традиции, играют самые известные скрипачи мира. Паганини называл скрипку "моя пушка" - так музыкант выражал свое участие в национально-освободительном движении Италии, развернувшемся в первой трети XIX в. Неистовое, бунтарское искусство скрипача поднимало патриотические настроения итальянцев, призывало их к борьбе против социального бесправия. За сочувствие движению карбонариев и антиклерикальные высказывания Паганини был прозван "генуэзским якобинцем" и преследовался католическим духовенством. Его концерты нередко запрещались полицией, под надзором которой он находился.

Паганини родился в семье мелкого торговца. С четырех лет мандолина, скрипка и гитара стали спутниками жизни музыканта. Учителями будущего композитора сначала был отец - большой любитель музыки, а затем Дж. Коста - скрипач собора Сан-Лоренцо. Первый концерт Паганини состоялся, когда ему было 11 лет. Среди исполняемых сочинений в нем прозвучали и собственные вариации юного музыканта на тему французской революционной песни "Карманьола".

Очень скоро имя приобрело широкую известность. Он концертировал по Северной Италии, с 1801 по 1804 г. жил в Тоскане. Именно к этому периоду относится создание знаменитых каприсов для скрипки solo. В расцвете своей исполнительской славы Паганини на несколько лет сменил концертную деятельность на придворную службу в Лукке (1805-08), после которой вновь и окончательно вернулся к концертированию. Постепенно слава о Паганини вышла за пределы Италии. Многие европейские скрипачи приезжали померяться с ним силами, но никто из них не мог стать его достойным конкурентом.

Виртуозность Паганини была фантастической, воздействие ее на слушателей невероятно и необъяснимо. Для современников он казался загадкой, феноменом. Одни считали его гением, другие - шарлатаном; имя его еще при жизни начало обрастать различными фантастическими легендами. Тому, впрочем, немало способствовало своеобразие его

"демонической" внешности и романтические, связанные с именами многих знатных женщин, эпизоды биографии.

В возрасте 46 лет, на вершине славы, Паганини впервые выезжает за пределы Италии. Его концерты в Европе вызвали восторженную оценку передовых деятелей искусства. Ф. Шуберт и Г. Гейне, И. В. Гете и О. Бальзак, Э. Делакруа и Т. А. Гофман, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Дж. Россини, Дж. Мейербер и многие другие находились под гипнотическим влиянием скрипки Паганини. Ее звуки возвестили о новой эре в исполнительском искусстве. Феномен Паганини оказал сильнейшее воздействие на творчество Ф. Листа, называвшего игру итальянского маэстро "сверхъестественным чудом".

Европейское турне Паганини продолжалось 10 лет. На родину он вернулся уже тяжело больным человеком. После смерти Паганини папская курия долго не давала разрешения на его погребение в Италии. Лишь много лет спустя прах музыканта был перевезен в Парму и захоронен там.

Ярчайший представитель романтизма в музыке Паганини был в то же время глубоко национальным художником. Его творчество во многом исходит из художественных традиций итальянского народного и профессионального музыкального искусства.

Произведения композитора и сегодня широко звучат на концертной эстраде, продолжая пленять слушателей нескончаемой кантиленой, виртуозной стихией, страстностью, беспредельной фантазией в раскрытии инструментальных возможностей скрипки. К наиболее часто исполняемым сочинениям Паганини относятся "Кампанелла" ("Колокольчик") - рондо из Второго скрипичного концерта и Первый скрипичный концерт.

Венцом виртуозного мастерства скрипачей до сих пор считаются знаменитые "24 каприччи" для скрипки solo. Остаются в репертуаре исполнителей и некоторые вариации Паганини - на темы опер "Золушка", "Танкред", "Моисей" Дж. Россини, на тему балета "Свадьба Беневенто" Ф.

Зюсмайера (композитор назвал это сочинение "Ведьмы"), а также виртуозные сочинения "Венецианский карнавал" и "Вечное движение".

Паганини превосходно владел не только скрипкой, но и гитарой. Многие его сочинения, написанные для скрипки и гитары, до сих пор входят в репертуар исполнителей.

Музыка Паганини вдохновляла многих композиторов. Некоторые его произведения обработаны для фортепиано Листом, Шуманом, К. Римановским. Мелодии же "Кампанеллы" и Двадцать четвертого каприса легли в основу обработок и вариаций композиторов различных поколений и школ: Листа, Шопена, И. Брамса, С. Рахманинова, В. Лютославского. Сам же романтический образ музыканта запечатлен Г. Гейне в его повести "Флорентийские ночи".

Известный польский критик М. Мохнацкий писал, что оценивать Паганини только как инструменталиста - это не охватывать необыкновенное явление в целом: "Скрипка в руках Паганини - орудие психики, инструмент души". Это - его индивидуальность, его своеобразие, открытие нового пути в инструментальном искусстве.

В небогатом квартале Генуи, в узком переулочке с символическим названием Черная кошка, 27 октября 1782 года у Антонио Паганини и его жены Терезы Боччардо появился на свет сын Никколо. Он был вторым ребёнком в семье. Мальчик родился тщедушным, болезненным. Хрупкость и чувствительность унаследовал от матери - экзальтированной и сентиментальной. Настойчивость, темперамент, бурную энергию - от отца, предприимчивого и практичного торгового агента.

Как-то во сне мать увидела ангела, который предрёк её любимому сыну карьеру великого музыканта. Отец также уверовал в это. Разочарованный тем, что его первый сын, Карло, не радовал успехами на скрипке, он заставлял заниматься второго. Поэтому у Никколо почти не было детства, оно прошло в истощающих занятиях на скрипке. Природа наделила

Никколо необыкновенным даром - тончайшим, до предела чувствительным слухом. Даже удары колокола в соседнем соборе били по нервам.

Мальчик открывал для себя этот особый, звенящий необыкновенным богатством красок мир. Он пытался воспроизвести, воссоздать эти краски. На мандолине, гитаре, на своей маленькой скрипочке - любимой игрушке и мучительнице, которой суждено было стать частью его души.

Зоркие, цепкие глаза отца рано подметили одарённость Никколо. С радостью он всё больше убеждался: у Никколо редкий дар. Антонио уверился в мысли, что сон жены вещий, сын сможет завоевать славу, а значит - и заработать деньги, много денег. Но для этого надо нанять учителей. Никколо следует заниматься упорно, не щадя себя. И маленького скрипача запирали для занятий в тёмный чулан, а отец бдительно следил, чтобы тот играл непрерывно. Карой за непослушание было лишение еды.

Усиленные занятия на инструменте, как признавал сам Паганини, во многом подорвали его и без того хрупкое здоровье. На протяжении всей жизни он часто и тяжело болел.

Первым более или менее серьезным педагогом Паганини стал генуэзский поэт, скрипач и композитор Франческо Ньекко. Паганини рано стал сочинять - уже в восьмилетнем возрасте написал скрипичную сонату и ряд трудных вариаций.

Постепенно слава о юном виртуозе распространилась по всему городу, и на Паганини обратил внимание первый скрипач капеллы собора Сан-Лоренцо Джакомо Коста. Уроки проходили раз в неделю, более полугодом Коста, наблюдая за развитием Паганини, передавал ему профессиональные навыки.

После занятий с Костой Паганини смог, наконец, впервые выйти на эстраду. В 1794 году началась его концертная деятельность. Он познакомился с людьми, во многом определившими дальнейшую его судьбу и характер творчества. Польский виртуоз Август Дурановский, концертировавший тогда в Генуе, потряс Паганини своим искусством.

Маркиз Джанкарло ди Негро, богатый генуэзский аристократ и меломан, стал не только его другом, но и взял на себя заботу о будущем Никколо.

С его помощью Никколо смог продолжить образование. Новый учитель Паганини - виолончелист, прекрасный полифонист Гаспаро Гиретти - привил юноше отличную композиторскую технику. Он заставлял его сочинять без инструмента, развивая способность слышать внутренним слухом. За несколько месяцев Никколо сочинил 24 фуги для фортепиано в четыре руки. Им были также написаны два скрипичных концерта и различные пьесы, которые до нашего времени не дошли.

Два выступления Паганини в Парме прошли с огромным успехом, и молодого виртуоза пожелали послушать при дворе герцога Фердинанда Бурбонского. Отец Никколо понял, что настала пора эксплуатировать талант сына. Взяв на себя роль импресарио, он предпринял турне по Северной Италии. Юный музыкант выступал во Флоренции, а также в Пизе, Ливорно, Болонье и наиболее крупном центре Северной Италии - Милане. И всюду был огромный успех. Никколо жадно впитывал новые впечатления и под жёсткой опекой отца продолжал много заниматься, совершенствуя свое искусство.

В этот период родились многие из его прославленных каприсов, в которых легко прослеживается творческое преломление принципов и технических приёмов, впервые введённых Локателли. Однако если у Локателли это были скорее технические упражнения, у Паганини - оригинальные, блестящие миниатюры. Рука гения коснулась сухих формул, и они преобразились, возникли причудливые картины, засверкали характерные, гротесковые образы и везде - предельная насыщенность и динамичность, ошеломляющая виртуозность. Ничего подобного не создавала художественная фантазия до Паганини, не смогла создать и после. 24 каприса остаются уникальным явлением музыкального искусства.

Уже Первый каприс покоряет импровизационной свободой, красочным использованием возможностей скрипки. Мелодия Четвёртого

отмечена суровой красотой и величием. В Девятом блистательно воссоздана картина охоты - здесь и имитация охотничьих рогов, и скачки лошадей, выстрелов охотников, порхание взлетающих птиц, здесь и азарт погони, гулкое пространство леса. Тринадцатый каприс воплощает различные оттенки человеческого смеха - кокетливого женского, безудержные раскаты мужского. Завершает цикл знаменитый Двадцать четвёртый каприс - ля-минор - цикл миниатюрных вариаций на тему, близкую стремительной тарантелле, в которой явственно проступают народные интонации.

Каприсы Паганини совершили переворот в скрипичном языке, скрипичной выразительности. Он добился предельной концентрации выразительности в сжатых построениях, спрессовывая художественный смысл в тугую пружину, что стало характерным для всего его творчества, в том числе и исполнительского стиля. Контрасты тембров, регистров, звучаний, образных сопоставлений, ошеломляющее разнообразие эффектов свидетельствовали о нахождении Паганини своего собственного языка.

Окрепший характер, бурный итальянский темперамент Никколо приводили к конфликтам в семье. Зависимость от отца становилась всё более трудной. Никколо жаждал свободы. И воспользовался первым же предложением, чтобы уйти от жестокой родительской опеки.

Когда Паганини было предложено занять место первого скрипача в Лукке, он его с радостью принял. С энтузиазмом Паганини отдался работе. Ему было поручено руководство городским оркестром и разрешено концерттировать. С небывалым успехом он выступает в Пизе, Милане, Ливорно. Восторг слушателей кружит голову, пьянит ощущение свободы. Увлечениям иного порядка он отдается так же пылко и страстно.

Приходит и первая любовь, и почти на три года имя Паганини исчезает с концертных афиш. Об этом периоде он позднее не говорил. В "Автобиографии" сообщил лишь, что в ту пору занимался "сельским хозяйством" и "с удовольствием щипал струны гитары". Возможно, некоторый свет на тайну проливают надписи, сделанные Паганини на

рукописях гитарных сочинений, многие из которых посвящены некой "синьоре Диде".

В эти годы были созданы многие гитарные сочинения Паганини, в том числе двенадцать сонат для скрипки и гитары.

В конце 1804 года скрипач возвращается на родину, в Геную, и несколько месяцев занимается лишь сочинением. А затем снова едет в Лукку - в герцогство, которым правил Феличе Бачокки, женатый на сестре Наполеона Элизе. Три года служил Паганини в Лукке камерным пианистом и дирижёром оркестра.

Отношения с княгиней Элизой постепенно приобрели не только официальный характер. Паганини создаёт и посвящает ей "Любовную сцену", специально написанную для двух струн ("Ми" и "Ля"). Другие струны во время игры со скрипки снимались. Сочинение произвело фурор. Затем княгиня потребовала произведение только для одной струны. "Я принял вызов, - рассказывал Паганини, - и спустя несколько недель написал военную сонату "Наполеон" для струны "Соль", которую исполнил на придворном концерте 25 августа". Успех превзошёл самые смелые ожидания.

В это время Паганини завершает и свой "Большой скрипичный концерт" ми-минор, рукописную копию которого обнаружили в Лондоне лишь в 1972 году. Хотя в этом сочинении ещё улавливаются традиции французского скрипичного концерта, однако здесь уже ясно ощущается мощный творческий импульс нового романтического мышления.

Прошло почти три года службы, и Паганини начали тяготить отношения с Элизой, двором, ему вновь захотелось артистической и личной свободы. Воспользовавшись разрешением уезжать на концерты, он не спешил вернуться в Лукку. Однако Элиза не выпускала Паганини из поля своего зрения. В 1808 году она получила во владение Тосканское герцогство со столицей Флоренцией. Праздник следовал за праздником. Снова нужен был Паганини. И он был вынужден вернуться. Во Флоренции прошло ещё четыре года его придворной службы.

Поражение Наполеона в России резко осложнило обстановку во Флоренции, сделало пребывание там Паганини уже невыносимым. Он вновь жаждал освободиться от зависимости. Нужен был повод. И он его нашёл, явившись в мундире капитана на придворный концерт. Элиза приказала ему немедленно переодеться. Паганини демонстративно отказался. Ему пришлось бежать с бала и ночью уехать из Флоренции во избежание ареста.

Покинув Флоренцию, Паганини переезжает в Милан, славящийся знаменитым на весь мир оперным театром "Ла Скала". Именно здесь Паганини летом 1813 года увидел первый балет Ф. Зюсмайера "Свадьба Беневенто". Воображение Паганини было особенно захвачено эффектным танцем ведьм. В один вечер он написал на тему этого танца Вариации для скрипки с оркестром и 29 октября сыграл их в том же театре "Ла Скала". Сочинение имело ошеломляющий успех благодаря применённым композитором совершенно новым выразительным скрипичным средствам.

В конце 1814 года Паганини приезжает с концертами в родной город. Пять его выступлений проходят с триумфом. Газеты называют его гением "независимо от того, ангел он или демон".

Вскоре Паганини обретает ещё одного друга - Джоаккино Россини. Увлечённый музыкой Россини, он сочиняет на темы его опер свои замечательные произведения: Интродукцию и вариации на молитву из оперы "Моисей" для четвёртой струны, Интродукцию и вариации на арию "Сердечный трепет" из оперы "Танкред", Интродукцию и вариации на тему "У очага уж не грущу я боле" из оперы "Золушка".

В конце 1818 года скрипач впервые приезжает в древнюю "столицу мира" - Рим. Он посещает музеи, театры, сочиняет. Для концертов в Неаполе он создает уникальное сочинение для скрипки соло - Интродукцию и вариации на тему арии "Как сердце замирает" из популярной оперы Дж. Паизиелло "Прекрасная мельничиха".

Возможно, на жанр этих вариаций повлияло то, что Паганини только что собрал и записал по памяти для издания свои 24 каприса. Во всяком

случае, Интродукция обозначена как "каприччо". Написанная с огромным динамическим размахом, она поражает контрастами, демонической устремлённостью, полнозвучным, поистине симфоническим изложением. Тема играется смычком, в то время как левая рука пиццикато исполняет аккомпанемент, причем Паганини здесь впервые применяет труднейший, на грани технических возможностей человека, приём - стремительный пассаж вверх и трель пиццикато левой рукой!

11 октября 1821 года состоялось его последнее выступление в Неаполе, и на два с половиной года Паганини оставляет концертную деятельность. Состояние его здоровья так плохо, что он вызывает к себе мать, перебирается в Павию к известному врачу Сиро Борда. Туберкулез, лихорадка, кишечные боли, кашель, ревматизм и другие заболевания терзают Паганини. Тают силы. Он испытывает отчаяние. Мучительные втирания ртутной мази, строгая диета, кровопускания не помогают. Разносятся даже слухи, что Паганини скончался.

Но даже выйдя из кризиса, Паганини почти не брал скрипку - боялся своих слабых рук, неконцентрированных мыслей. В эти трудные для скрипача годы единственной отдушиной были занятия с маленьким Камилло Сивори, сыном генуэзского купца.

Для своего юного ученика Паганини создает много произведений: шесть кантабиле, вальс, менуэты, концертино - "самые сложные и самые полезные и поучительные как с точки зрения овладения инструментом, так и для формирования души", - сообщает он Джерми.

В апреле 1824 года Паганини неожиданно появляется в Милане и объявляет о концерте. Окрепнув, он даёт концерты в Павии, где лечился, затем в родной Генуе. Он почти здоров; остался - теперь уже на всю жизнь - "невыносимый кашель".

Неожиданно он вновь сближается с Антонией Бьянки. Они вместе выступают. Бьянки стала прекрасной певицей, имела успех в "Ла Скала". Их связь приносит Паганини сына - Ахилла.

Преодолевая болезненное состояние и мучительный кашель, Паганини интенсивно сочиняет для своих будущих выступлений новые произведения - "Военную сонату" для скрипки с оркестром, исполняемую на струне "Соль" на тему из оперы Моцарта "Свадьба Фигаро", - в расчете на венскую публику, "Польские вариации" для исполнения в Варшаве и три скрипичных концерта, из которых наибольшую известность приобрёл Второй концерт со знаменитой "Кампанеллой", ставшей своеобразным музыкальным символом артиста.

Второй концерт - си-минор - во многом отличен от Первого. Здесь нет той открытой театрализованности героического пафоса, романтической "демоничности". В музыке господствуют углубленно-лирические и радостно-ликующие чувства. Пожалуй, это одно из наиболее светлых и праздничных сочинений артиста, отражающее его настроение того периода. Во многом это новаторское произведение. Не случайно Берлиоз говорил о Втором концерте, что "пришлось бы написать целую книгу, если бы я захотел рассказать обо всех тех новых эффектах, остроумных приёмах, о благородной и величественной структуре и оркестровых комбинациях, о которых и не подозревали до Паганини".

Пожалуй, это кульминация и творчества Паганини. После он не создал ничего равного по удивительной легкости воплощения захватывающих, радостных образов. Блеск, огненная динамика, полнозвучность, многоцветность выражения сближают её с каприсом № 24, но "Кампанелла" превосходит его и красочностью, и цельностью образа, и симфоническим размахом мышления. Два других концерта менее самобытны, во многом повторяют находки Первого и Второго.

В начале марта 1828 года Паганини с Бьянки и Ахиллом отправляются в далекий путь в Вену. Почти на семь лет покидает Паганини Италию. Начинается последний период его концертной деятельности.

В Вене Паганини много сочиняет. Здесь рождается сложнейшее произведение - "Вариации на австрийский гимн" и задумывается знаменитый "Венецианский карнавал" - венец его виртуозного искусства.

С августа 1829 года, когда Паганини приехал во Франкфурт, по начало февраля 1831 года продолжалось турне по Германии. За 18 месяцев скрипач играл в более чем 30 городах, выступил в концертах, при различных дворах и в салонах почти 100 раз. Это была небывалая по тем временам активность исполнителя. Паганини чувствовал себя на взлёте, выступления проходили с огромным успехом, он почти не болел.

Весной 1830 года Паганини концертировал в городах Вестфалии. И здесь наконец исполняется его давнее желание - Вестфальский двор жалует ему титул барона, разумеется, за деньги. Титул передаётся по наследству, а именно это и надо было Паганини: он думает о будущем Ахилла. Во Франкфурте он затем полгода отдыхает и сочиняет, заканчивает отделку Четвёртого концерта и в основном завершает Пятый, "который будет моим любимым", как он пишет Джерми. Здесь же написана и "Любовная галантная соната" для скрипки с оркестром в четырёх частях.

В январе 1831 года Паганини даёт последний концерт в Германии - в Карлсруэ, и в феврале он уже во Франции. Два концерта в Страсбурге вызвали такой восторг, который напомнил итальянский и венский приёмы.

Паганини продолжает сочинять. Своему другу Джерми посвящает шестьдесят вариаций на тему генуэзской народной песни "Барукаба" для скрипки и гитары, которые содержат три части по 20 вариаций. Дочери своего покровителя ди Негро он посвящает сонату для скрипки и гитары, а сестре Доменике - серенаду для скрипки, виолончели и гитары. Гитара в последний период жизни Паганини играет вновь особую роль, он часто выступает в ансамбле с гитаристами.

В конце декабря 1836 года Паганини выступает в Ницце с тремя концертами. Он уже не в слишком хорошей форме.

В октябре 1839 года Паганини последний раз навещает родной город Геную. Он в чрезвычайно нервном состоянии, еле держится на ногах.

Последние пять месяцев Паганини не мог выходить из помещения, у него опухли ноги, и он оказался настолько истощён, что не мог взять в руку смычок, скрипка лежала рядом, и он перебирал её струны пальцами.

Давид Ойстрах (1908-1974)

Давид Ойстрах родился в Одессе 17 (30) сентября 1908 в семье купца второй гильдии Фишеля Давидовича Ойстраха и его жены Бейлы.

С пяти лет обучался игре на скрипке и альте у Петра Столярского, сначала частным образом, а с 1923 года – в Одесском музыкально-драматическом институте (консерватории), который окончил в 1926 году. В консерватории Д. Ойстрах изучал специальную гармонию и полифонию под руководством композитора Н. Н. Вилинского. Ещё будучи студентом, Ойстрах выступал с Одесским симфоническим оркестром как солист и как дирижёр. В 1927 году исполнил в Киеве Концерт для скрипки с оркестром Александра Глазунова под управлением автора.

В 1928 году состоялся дебют Ойстраха в Ленинграде, год спустя он впервые выступил в Москве и вскоре перебрался туда на постоянное место жительства. В 1935 году скрипач побеждает на первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей и в том же году получает вторую премию на Международном конкурсе имени Венявского (победительницей стала Жинетт Невё). Два года спустя Ойстрах выигрывает Конкурс имени Эжена Изаи в Брюсселе и получает мировую известность.

В годы войны музыкант активно участвовал в военно-шефской работе, выступал как солист на мобилизационных пунктах, в госпиталях, в блокадном Ленинграде, перед моряками Северного флота. С 1943 года играл в ансамбле с пианистом Львом Обориным и виолончелистом Святославом Кнушевицким. Этот ансамбль просуществовал до кончины Кнушевицкого в 1963 году.

После войны Ойстрах начал активную концертную деятельность. В 1945 году большой интерес публики вызвало его исполнение в Москве двойного концерта Баха совместно с Иегуди Менухиным (первым зарубежным исполнителем, приехавшим в СССР после войны). В 1946--1947 годах Ойстрах организовал цикл «Развитие скрипичного концерта», в котором исполнил концерты Сибелиуса, Элгара, Уолтона и написанный специально для него концерт Арама Хачатуряна. Ойстраху же посвящён Первый концерт для скрипки с оркестром Дмитрия Шостаковича, исполненный на его первых гастролях в Нью-Йорке в 1955 году.

С 1934 года Ойстрах преподавал в Московской консерватории (с 1939 -- профессор), где среди его учеников были его сын Игорь, победитель Первого конкурса имени Чайковского Валерий Климов, Виктор Пикайзен, Семён Снитковский, Олег Каган, Михаил Готсдинер, Леонарда Бруштейн и другие выдающиеся скрипачи. Ойстрах был бессменным председателем жюри в номинации «скрипка» на первых пяти (с 1958 по 1974 годы) конкурсах имени П. И. Чайковского.

Ойстрах -- один из наиболее выдающихся представителей отечественной скрипичной школы. Его исполнение отличало виртуозное владение инструментом, техническое мастерство, яркое и тёплое звучание инструмента. Неоднократно Ойстрах выступал в качестве дирижёра. В его репертуар входили классические и романтические сочинения (исполнение Ойстрахом скрипичных сонат Бетховена совместно со Львом Обориним до сих пор считается одной из лучших интерпретаций этого цикла), но он также с большим энтузиазмом играл и произведения современных авторов, например, редко исполняемый Скрипичный концерт Хиндемита. Ойстраху посвящён ряд сочинений Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Вайнберга. Многочисленные записи музыканта доступны на компакт-дисках.

Музыкант умер от сердечного приступа 24 октября 1974 в Амстердаме через несколько часов после очередного концерта. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

В эстонском городе Пярну регулярно проводятся музыкальные фестивали памяти Ойстраха.

Владимир Теодорович Спиваков

Владимир Спиваков родился в еврейской семье в городе Черниковск Башкирской АССР (ныне в черте города Уфа), где его родители находились в эвакуации в годы войны.

Отец – Теодор Владимирович Спиваков (1919--1977) – инженер-технолог, был призван перед войной из Одессы, демобилизован после тяжёлого ранения и работал старшим мастером на Уфимском авиационном заводе.

Мать – выпускница Ленинградской консерватории, пианистка Екатерина Осиповна Вайнтрауб (1913-2002) – родилась в Кишинёве, выросла в Одессе, пережила блокаду Ленинграда, откуда и эвакуировалась в Башкирию; работала концертмейстером уфимского клуба «Ударник». Многие оставшиеся в Одессе родственники (в том числе бабушка и дедушка музыканта) погибли в гетто во время оккупации города.

После окончания войны семья Спиваковых вернулась в Ленинград: мать преподавала в музыкальной школе, отец работал врачом-диетологом.

В 1955 году Владимир Спиваков был зачислен в специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории, где занимался у Л. М. Сигал и В. И. Шера. По словам музыканта, «в детстве я занимался боксом, а толчком к этому послужило желание постоять за себя: когда мы учились в ленинградской школе-десятилетке, нас, еврейских мальчишек, постоянно лупила компания хулиганов, собиравшаяся обычно на углу возле школы. Скрипки разбивались в щепки. Естественно, в один прекрасный день мне это надоело – так я попал в секцию бокса. Через три месяца, когда мы снова лицом к лицу столкнулись с вражеской компанией, я аккуратно положил свою скрипочку на землю и первый раз в жизни ответил, наконец, так, как следовало. Это умение в дальнейшем не раз мне помогло».

В 1962-1967 годах учился в Московской консерватории в классе Юрия Янкелевича. Лауреат международных конкурсов: имени Лонг и Тибо (1965), имени Паганини (1967), конкурса в Монреале (1969, первая премия) и Конкурса имени Чайковского (1970, вторая премия).

В 1979 году основал камерный оркестр Virtuozы Москвы, которым руководит по сей день. Дебютировал как симфонический дирижёр в 1979 году с Чикагским симфоническим оркестром. В 1984 году получил знаменательный подарок от Леонарда Бернстайна – его дирижёрскую палочку.

В 1999-2003 возглавлял Российский национальный оркестр. В настоящее время руководит Национальным филармоническим оркестром России. Народный артист СССР (1991).

Основатель (1989) и художественный руководитель Музыкального фестиваля в Кольмаре; за музыкальную деятельность во Франции удостоен Ордена Почётного легиона (2000). Основатель (2004) и художественный руководитель Московского международного Дома музыки.

В 1994 году учредил Международный благотворительный фонд Владимира Спивакова, стипендиатами которого стали многие одарённые юные музыканты.

С 1989 года проживает, в основном, в Испании и Франции.

Вадим Репин

Начал играть на скрипке в пятилетнем возрасте у Натальи Гатиатулиной. Вскоре по её инициативе перешел учиться к профессору новосибирской консерватории Захару Брону. В 1982 году З. Брон ввел в репертуар Вадима концерт для скрипки с оркестром Тихона Хренникова, с помощью которого Вадим вскоре выиграл юношеский конкурс Венявского (Люблин).

В 1989 году В. Репин выиграл самый престижный скрипичный турнир в мире – Конкурс имени королевы Елизаветы (Брюссель). В третьем, финальном туре этого конкурса В. Репин играл концерт для скрипки с

оркестром П. И. Чайковского и 3-ю сонату И. Брамса. Об уровне исполнения свидетельствует овация, которой разразился зал в паузе между 1-й и 2-й частями концерта Чайковского.

В том же 1989 году Вадим Репин вместе с семьей Захара Брона и другими его учениками – Николаем Мадоевым, Максимом Венгеровым и Натальей Прищепенко переехал в Любек (Германия).

В настоящее время живет в Швейцарии и Италии.

Максим Венгеров

Максим Венгеров родился в 1974 году в Новосибирске в семье музыкантов. С 5 лет учился у заслуженного деятеля искусств Галины Турчаниновой сначала в Новосибирске, затем в ЦМШ при Московской консерватории. В 10 лет продолжил обучение в Средней специальной музыкальной школе при Новосибирской консерватории у выдающегося педагога, профессора Захара Брона, вместе с которым в 1989 переехал в Любек (Германия). Спустя год, в 1990, выиграл Конкурс скрипачей имени Флеша в Лондоне. В 1995 году был удостоен итальянской Премии Академии Киджи как выдающийся молодой музыкант.

Максим Венгеров — один из наиболее динамичных и разносторонних артистов современности. Скрипач неоднократно выступал на легендарных сценах мира с лучшими оркестрами под управлением прославленных дирижеров (К. Аббадо, Д. Баренбойма, В. Гергиева, К. Дэвиса, Ш. Дютуа, Н. Заваллиша, Л. Маазеля, К. Мазура, З. Меты, Р. Мути, М. Плетнева, А. Паппано, Ю. Темирканова, В. Федосеева, Ю. Симонова, Мюнг-Вун Чунга, М. Янсонса и других). Он также сотрудничал с великими музыкантами прошлых лет — М. Ростроповичем, Дж. Шолти, И. Менухиным, К. Джуллини. Победив в нескольких престижных скрипичных конкурсах, Венгеров записал обширнейший скрипичный репертуар, и получил целый ряд наград в области звукозаписи, включая две Grammy, четыре Gramophone Award UK, четыре Edison Award; два Echo Klassik Award; Amadeus Prize Best Recording; Brit Award, Prix de la Nouvelle; Academie du Disque Victoires de la Musique; Siena

Prize of the Accademia Musicale; два Diapason d'Or; RTL d'OR; Grand Prix Des Discophiles; Ritmo и другие. За достижения в исполнительском искусстве Венгеров был удостоен Премии GLORIA, учрежденной Мстиславом Ростроповичем, и Премии им. Д.Д. Шостаковича, вручаемой Благотворительным фондом Юрия Башмета.

О Максиме Венгерове создан ряд музыкальных фильмов. Первый проект *Playing by heart*, созданный в 1998 году по заказу телеканала BBC, сразу привлек широкую аудиторию: удостоенный нескольких наград и премий, он был показан многими телеканалами и на Каннском фестивале. Затем известным продюсером и режиссером Кеном Ховардом было осуществлено два телепроекта. *Live in Moscow*, снятый во время концерта Максима Венгерова с пианистом Иеном Брауном в Большом зале консерватории, неоднократно был показан музыкальным телеканалом MEZZO, а также рядом других телеканалов. В рамках проекта британского телевидения *South Bank Show* Кеном Ховардом был создан фильм *Living The Dream*. Сопровождая 30-летнего музыканта в его гастрольных поездках, а также во время каникул (в Москву и зимний Новосибирск, Париж, Вену, Стамбул), авторы фильма показывают его на концертах и на репетициях, во время ностальгических встреч в родном городе и общения с новыми друзьями в разных городах и странах. Особо памятными стали кадры репетиций Скрипичного концерта Л. ван Бетховена М. Венгерова с Маэстро Ростроповичем, которого Максим всегда считал своим Наставником. Кульминацией фильма стала состоявшаяся в мае 2005 г. в Ганновере мировая премьера Концерта, написанного композитором Беньямином Юсуповым специально для М. Венгерова. В масштабном произведении, названном *Viola, Rock, Tango Concerto*, скрипач «изменил» своему любимому инструменту, исполнив солирующие партии на альте и электро-скрипке, и неожиданно для всех в коде выступил партнером в танго с бразильской танцовщицей Кристиане Палья. Фильм был показан телеканалами многих стран, включая

Россию. Этому проекту был присужден Gramophone Award UK, как лучшему музыкальному фильму.

М. Венгеров широко известен своей благотворительной деятельностью. В 1997 г. он стал первым среди представителей классической музыки Послом Доброй Воли UNICEF. С этим почетным титулом Венгеров выступал с серией благотворительных концертов в Уганде, Косово, Таиланде. Музыкант помогает обездоленным детям Гарлема, принимает участие в программах, поддерживающих детей, ставших жертвами военных конфликтов, по борьбе с детской наркоманией. В Южной Африке под патронатом М. Венгерова был основан проект МИАГИ, объединяющий детей различных рас и вероисповеданий в общем учебном процессе, первый камень школы был заложен в г. Соуэто.

Максим Венгеров — профессор Высшей школы Саарбрюкена и профессор Лондонской Королевской Академии Музыки, а также дает многочисленные мастер-классы, в частности, ежегодно проводит оркестровые мастер-классы на фестивале в Брюсселе (июль) и скрипичные — в Гданьске (август). В Мигдале (Израиль) под патронатом Венгерова создана профильная музыкальная школа «Музыканты будущего», учащиеся которой уже несколько лет успешно обучаются по специальной программе. Совмещая столь разные виды профессиональной и общественной деятельности, несколько лет назад М. Венгеров, по примеру своего Наставника Мстислава Ростроповича, начал осваивать новую специальность — дирижирование. С 26 лет, два с половиной года, Венгеров брал уроки у ученика Ильи Мусина — Вага Папяна. Консультировался с такими прославленными дирижерами, как Валерий Гергиев и Владимир Федосеев. А с 2009 занимается под руководством выдающегося дирижера, профессора Юрия Симонова.

Первыми весьма успешными опытами М. Венгерова как дирижера были его контакты с камерными коллективами, в том числе и с Фестивальным оркестром Вербье, с которым он выступал в городах Европы

и Японии, а также совершил турне по Северной Америке. Во время этого тура состоялся концерт в Карнеги-холл, отмеченный газетой «Нью-Йорк Таймс»: «Музыканты были полностью подчинены его магнетизму и безоговорочно следовали его жестам». А затем началось сотрудничество маэстро Венгерова с симфоническими оркестрами.

В 2007 г., с легкой руки Владимира Федосеева, Венгеров дебютировал с Большим симфоническим оркестром им. П.И. Чайковского в концерте на Красной площади. По приглашению Валерия Гергиева М. Венгеров принял участие в фестивале «Звезды белых ночей», где дирижировал оркестром Мариинского театра. В Москве и Петербурге дирижировал юбилейными концертами расширенного состава оркестра «Виртуозы Москвы», успешно сотрудничал с Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии, с которым выступал в Москве и ряде городов России. В сентябре 2009 года дирижировал Симфоническим оркестром Московской консерватории на концерте открытия сезона в Большом зале консерватории.

На сегодняшний день Максим Венгеров является одним из самых востребованных молодых дирижеров — скрипачей мира. Постоянным стало его сотрудничество с симфоническими оркестрами Торонто, Монреаля, Осло, Тампере, Саарбрюкена, Гданьска, Баку (в качестве главного приглашенного дирижера), Кракова, Бухареста, Белграда, Бергена, Стамбула, Иерусалима. В 2010 г. с успехом прошли выступления в Париже, Брюсселе, Монако. М. Венгеров возглавил новый фестивальный симфонический оркестр им. Менухина в Гштааде (Швейцария), с которым запланированы гастрольные турне по городам мира. Также в планах М. Венгерова выступления с оркестрами Канады, Китая, Японии, Латинской Америки, ряда европейских коллективов.

В 2011 г. М. Венгеров, после некоторого перерыва, возобновил концертную деятельность как скрипач. В ближайшее время ему предстоят многочисленные гастрольные турне в качестве дирижера и скрипача в сотрудничестве с оркестрами России, Украины, Израиля, Франции, Польши,

Германии, Великобритании, Канады, Кореи, Китая и других стран, а также концертные туры с сольными программами.

М. Венгеров постоянно участвует в работе жюри престижных международных конкурсов скрипачей и дирижеров. Он был членом жюри конкурса им. И. Менухина в Лондоне и Кардиффе, двух конкурсов дирижеров в Лондоне, Международного конкурса скрипачей им. И. Менухина в Осло в апреле 2010 г. В октябре 2011 г. М. Венгеров возглавил авторитетное жюри (в состав которого вошли Ю. Симонов, З. Брон, Э. Грач и другие известные музыканты) Международного конкурса скрипачей им. Г. Венявского в Познани. При подготовке М. Венгеров принимал участие в предварительных прослушиваниях конкурса — в Москве, Лондоне, Познани, Монреале, Сеуле, Токио, Бергамо, Баку, Брюсселе.

В октябре 2011 г. артист подписал трехлетний контракт в качестве профессора Академии им. Менухина в Швейцарии.

2.3 Узбекское скрипичное исполнительство

Узбекская скрипичная школа ещё молода по сравнению с европейскими, но уже имеет немало высоких художественных достижений. Особенно отраден тот факт, что за последние несколько лет выдвинулся целый ряд ярких индивидуальностей. Отраден тот факт, что эстафету таких мастеров, как М. Рейсон, Н. Повер, И. Рейдер, М. Юнусханов, И. Никотина сейчас подхватили молодые исполнители. Особенно нужно выделить фигуру Владимира Юденича, ставшего лидером национального скрипичного исполнительства уже с середины 1980-х годов и удерживающего эти позиции до нынешнего времени. Его яркая, подчеркнута эмоциональная манера интерпретации любого произведения, привнесение в каждый опус индивидуального прочтения, приподнятая, романтическая трактовка сделала скрипача своего рода образцов, на который ориентировались и продолжают ориентироваться молодые исполнители. Не случайно одним из любимых композиторов его стал Н. Паганини, ведь по своим артистическим

установкам они очень близки. Да и техническое мастерство позволяет преодолевать предельные, трансцендентные сложности, выдвигаемые итальянским мастером смычка. Среди новых имен, не так давно ещё студентов, а ныне уже соперничающих с признанными мастерами отечественного скрипичного исполнительства выделяются Елена Матвеева, Сардор Джумаев, Зульфия Баширова, София Левченко, Бабур Мухаммеджанов, Лилия Шайбакова, Динара Сабитова. Остановимся на творческой манере некоторых из них.

Очень динамично развивается артистическое мастерство З. Башировой. Как отмечала Р. Расмус в одной из статей, посвященных исполнению вариаций Паганини «Барукаба» 24 октября 2016 года, «...год назад лауреат международных конкурсов Зульфия Баширова - впервые в Центральной Азии(!) - исполнила 24 каприса Паганини в одном концертном выступлении. Невозможно переоценить значимость и масштабность этого события, сопоставимого разве что с одиночным покорением высочайших горных вершин планеты. К концерту Зульфия готовилась под руководством авторитетнейшего специалиста – Владимира Юденича, «посвятившего свою творческую жизнь служению виртуозно-романтическому направлению скрипичного исполнительства». Интерес ученицы Владимира Георгиевича к сочинениям легендарного итальянского скрипача вполне объясним – ведь до сих пор В. Юденич являлся «единственным в Узбекистане исполнителем, солировавшим в монографических концертах, посвящённых творчеству Паганини». Владимир Георгиевич воспитал не одно поколение скрипачей-виртуозов в Узбекистане, но впервые в его педагогической биографии появилась ученица, способная осуществить столь грандиозный концертный проект. В репертуаре Зульфии постепенно формируется коллекция сочинений итальянского скрипача и композитора, в их числе - Концерт для скрипки с оркестром ре мажор, опус 6 (свободная обработка А.Вильгельми, Каденция Э.Соре), Интродукция и вариации на струне соль на тему из оперы

Россини «Моисей в Египте», опус 24. И вот новая творческая цель – «Барукаба»»

Покоряет своей творческой индивидуальностью и другой молодой исполнитель – Бабур Мухамеджанов, один из самых востребованных, динамичных, виртуозных скрипачей Узбекистана. Он Лауреат пяти международных конкурсов мира. А также лауреат многих престижных конкурсов проведённых здесь, в Узбекистане. Является скрипачом, который ни в одном из конкурсов не занимал 2 место, а всегда только 1-ое, либо Гран При. В одном из интервью он говорил: «Только победа, на меньше я не согласен». В 2002 году родители, осознавая его музыкальную одарённость, отдали в Республиканскую Специализированную Музыкальную школу Узбекистана имени Р.Глиэра в класс скрипки. Но настоящие достижения начались когда Бабур в 2004 году перешёл в класс Константина Белякова.

Беляков уже к тому времени был очень опытным, строгим, довольно требовательным педагогом и быстро находил общий язык с учениками.

После того как начал учиться у Белякова, полгода спустя - в конце 2004 года Бабур участвовал в школьном конкурсе и получил первое место. Все его достижения и успехи начались с тех пор, благодаря судьбе, которая направила Бабура в хорошие руки, можно сказать, даже золотые. В 2005 году он с педагогом отправился на международный конкурс музыкантов-струнников – «Alexandre Glazunov», который раз в два года проводился в Париже и в том году приезжали туда с более чем 15-ти стран мира. Несмотря на то, что участники конкурса тоже были очень одарёнными и способными, Бабур был признан лучшим участником и занял 1-ое место.

В 2008 году участвовал на международном конкурсе юных музыкантов «Giovani talenti», ежегодно проводимом в Сан Бартоломео Ал-Маре (Италия) из группы самых престижных международных конкурсов музыкантов «Rovered'Oro», и там тоже Бабуру удалось занять первое место.

А в 2009 году принял участие в конкурсе скрипачей под названием «The muse junior», ежегодно проводимый на острове Санторини (Греция). И в этом конкурсе был признан лучшим исполнителем и получил 1-ое место.

После этого четырёх лет непрерывных занятий он хотел испытать себя на более сложном конкурсе и в 2013 году поехал в Алматы (Казахстан) на 3-х-турный международный конкурс имени Жубанова. Как всегда, Бабур выступил успешно и получил 1-ое место.

В 2014 году второй раз поучаствовал на конкурсе «Alexandre Glazunov», участником которого был ещё в 2005 году. К этому времени престиж и уровень сложности конкурса стало намного выше. Бабур занял здесь не первое место, а завоевал Гран При.

В том же году поступил на Государственную Консерваторию Узбекистана на основе гранта. В данное время учиться в бакалаврите.

Планы Бабура в будущем – принять участие на конкурсах П. И. Чайковского, Королевы Елизаветы, Н. Паганини; мечтает дать сольный концерт в концертном зале Карнеги Холл.

Заключение

За годы Независимости были созданы необходимые условия для возрождения богатого культурного наследия народа, всемерного развития имеющей многовековые истоки высокой духовности, национальной самобытности и народных традиций. Особое внимание должно уделяться наиболее полному удовлетворению культурных и эстетических потребностей населения, развитию театрального, музыкального и других видов искусства, оказанию всемерного содействия творческим коллективам в создании и исполнении произведений, отражающих наиболее яркие страницы истории и современной жизни народа, свободного демократического развития страны.

Президент Республики Узбекистан Ш. Мирзиёев в принятом Указе «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы управления в области культуры и спорта» еще раз отметил, что важнейшей задачей современной просветительской работы по дальнейшему глубокому укоренению в национальном самосознании идей Независимости, верности традициям высокой духовности и гуманизма, укреплению иммунитета к чуждым идеям радикализма и экстремизма, является весь комплекс мероприятий и в целом деятельности учреждений культуры, связанных с организацией и проведением культурно-массовых мероприятий, направленных на удовлетворение возрастающих интеллектуальных, эстетических и культурных потребностей общества среди широких слоев населения, особенно молодежи.

В свете таких требований к исполнительскому искусству возрастает роль артистизма и высокого профессионализма в концертной деятельности музыкантов. Таким образом, рассмотренные пути повышения артистического мастерства способны увеличивать слушательскую аудиторию академической музыки, способствовать воспитанию подлинно высокого и развитого в духовном отношении молодого поколения, формировать эстетические вкусы общества на основе принципов гуманизма, общемировых достижений в

сфере искусства, тем самым способствую осуществлению становлению гармонично развитого нового поколения.

Резюмируя сказанное выше, можно отметить, что понятна огромная роль исполнителя в музыке, которого можно назвать соавтором произведения. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе.

Суть артистизма заключается в умении воздействовать на публику, «захватывать» ее своим исполнением, будь то интерпретация, атрибуция или инвенция. Здесь на первый план выходит способность не только глубокого психологического проникновения в музыкальное произведение, но также и способность подчинить аудиторию своей творческой воле - «артистический магнетизм». Артистическое исполнение предполагает умение вовлечь в музыкальное переживание слушателя.

Исполнительское мастерство корифеев скрипичного искусства прошлых эпох и настоящего времени, которых мы рассмотрели во второй главе нашего исследования, показывает важность такого явления, как исполнительская школа, творческие традиции во всех аспектах как сольной концертной деятельности, так и музыкальной педагогики. Развитие артистических навыков в процессе обучения музыке способствует повышению увлеченности и заинтересованности, помогает в преодолении трудностей технического характера и в конечном итоге способствует повышению уровня исполнения.

Предпринятое нами рассмотрение проблем артистического мастерства как в теоретическом ключе (с точки зрения психологии исполнительства и педагогики, в её ценностном, коммуникационном, общественном и

воспитательном аспектах) так и в историческом ракурсе, подтверждает важность этого компонента в деятельности музыканта-исполнителя на современном этапе, необходимость научного подхода в анализе возникающих проблем, связанных с ним. Не претендуя на решение всех подобных проблем, в нашей работе мы постарались очертить основной круг этих проблем и наметили пути их решения. Это обширная и пока ещё мало разработанная сфера требует дальнейшего изучения.

Литература:

1. Мирзиёев Ш. Критический анализ, жёсткая дисциплина и персональная ответственность должны стать повседневной нормой в деятельности каждого руководителя. Т., 2017
2. Мирзиёев Ш. Мы все построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан. Т., 2016.
3. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. М., 1991.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа. Л., 1986.
6. Выготский Л. Педагогическая психология. М., 2008.
7. Выготский Л. Психология искусства. М., 1988.
8. Гинзбург Л. О музыкальном исполнительстве. М., 1972.
9. Глиэр Р. О профессии композитора и воспитании молодежи. СМ., 1954, № 8.
10. Григорьев В. Г. Венявский. М., 1966.
11. Григорьев В. Г. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., 1987.
12. Кадыров Р. Музыкальная педагогика. Т., 2009.
13. Кадыров Р. Музыкальная психология. Т., 2014.
14. Кондрашин К. О дирижёрском искусстве. Л.-М., 1970.
15. Корредор К. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960.
16. Курбанов Б. Кузница кадров. (от истории к будущему). В сб. Вопросы музыкального искусства и педагогики. Т., 2010.
17. Ландовска В. О музыке. М., 1991.
18. Мильштейн Я. Ф. Лист. Том 1. М., 1071.
19. Мухтаров И. Узбекский театр. Страницы истории и современности. Т., 2014.
20. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
21. Пави П. Словарь театра. М., 1991.
22. Раабен Л. Жизнь выдающихся скрипачей и виолончелистов. Л., 1969.
23. «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». М., 1961.
24. Рубинштейн А. Литературное наследие. Том 2. М., 1987.

25. Серов Избранные статьи. Том 1. М., 1956; Т.2. М., 1957.
26. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1968.
27. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки. М., 1990.
28. Станиславский К. Работа актёра над собой творческом процессе переживания. СПб., 2012.
29. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947.
30. Флеш К. Воспоминания скрипача. М., 1977.
31. Флеш. К. Искусство скрипичной игры. М., 1964.
32. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Том XVI. Литературные сочинения и переписка. М., 1953.
33. Ямпольский И Никколо Паганини Жизнь и творчество. М., 1968.

Интернет источники:

1. <http://www.belcanto.ru>
2. <http://blagaya.ru/skripka/history-books>
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki>
4. <http://vmiremusiki.ru/>
5. <http://classic-music.ru>
6. <http://intoclassics.net/>
7. <http://vladimirgrigorev.ru/>
8. <http://www.mosconsv.ru/ru>
9. <https://eomi.ru/bowed/violin/>
10. <http://orpheusmusic.ru>
11. <http://www.classical-music.com/>
12. <http://www.classicalmusicnews.ru>
13. <https://chambermusic.ru/>
14. <https://ziyonet.uz/>
15. <http://www.kultura.uz/>
16. <http://www.konservatoriya.uz/>