

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ» В РЕПЕРТУАРЕ КИТАЙСКИХ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ

Lyu Nanqiao

Yudin, Aleksey Petrovich

Abstract of the article. *In the article the problem of development of piano music by composers of the "Mighty handful" of Chinese students-pianists. The authors of the article showed that participants in the "Mighty handful" were not only united by a special collective style of creativity, but the General ideological and aesthetic platform, based on the traditions of progressive Russian art. Based on these traditions, the pedagogical model will help Chinese students to successfully master piano pieces by composers of "Mighty handful".*

Key words. *"New Russian music school", "the Mighty handful", "Kuchkism", Russian piano art, piano pedagogy.*

PIANO MUSIC BY COMPOSERS OF THE "MIGHTY HANDFUL" IN THE REPERTOIRE OF CHINESE STUDENTS-PIANISTS

Аннотация статьи. *В статье рассматривается проблема освоения фортепианной музыки композиторов «Могучей кучки» китайскими учащимися-пианистами. Авторами статьи показано, что участников «Могучей кучки» объединял не только особый коллективный стиль творчества, но общая идейно-эстетическая платформа, основанная на традициях прогрессивного русского искусства. Построенная на основе этих традиций педагогическая модель поможет китайским учащимся-пианистам успешно осваивать фортепианные произведения композиторов-кучкистов.*

Ключевые слова. *«Новая русская музыкальная школа», «Могучая кучка», «кучкизм», русское фортепианное искусство, фортепианная педагогика.*

Юдин Алексей Петрович, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ).

Люй Наньцяо, аспирантка кафедры музыкально–исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ)

Одной из характерных особенностей современного этапа развития мировой цивилизации является тенденция взаимовлияния и диалога локальных культур разных регионов мира. В области музыкальной культуры эта тенденция проявляется в таких её компонентах как композиторское творчество, исполнительское искусство и образование. В данном контексте наблюдается интенсивное развитие процесса сближения в области фортепианного искусства и педагогики между Китаем и Россией.

Однако если до настоящего времени упомянутое выше взаимодействие ограничивалось в основном совершенствованием исполнительского мастерства китайских пианистов в российских музыкальных вузах, то сейчас назрели условия для переноса российского опыта в области фортепианной педагогики в музыкальные учебные заведения Китайской Народной Республики.

Сказанное относится не только к вопросам методики обучения игре на фортепиано, но и к тому репертуару, на основе которого это обучение реализуется. Очевидно, что использование достижений российской теории и практики профессионального обучения пианистов станет более эффективным, если оно будет основываться на соответствующем учебно-художественном репертуаре, неразрывно связанным с русской музыкальной культурой.

Настоящим кладезем такого репертуара является творчество русских композиторов XIX века и, прежде всего, представителей Могучей кучки, в недрах которой рождались такие шедевры мирового репертуарного фонда, как «Картинки с выставки» Мусоргского или «Исламей» Балакирева.

Композиторское творчество членов Балакиревского кружка, в частности, М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова и Ц.А. Кюи изучено достаточно полно. Однако существующие разработки направлены прежде всего на исследование тех

сторон их творчества, в которых они с наибольшей силой воплотили идеи кучкизма и собственные творческие склонности и пристрастия.

Учитывая, что главными устремлениями членов балакиревского кружка было создание масштабных оркестровых и оперных полотен, отражающих героические страницы русской истории, национальную самобытность русского этноса, их интерес к сольной инструментальной, в частности, фортепианной музыке, выражен не столь ярко. Этим отчасти объясняется сравнительно небольшое количество научных исследований, посвященных фортепианному творчеству членов «Могучей кучки».

Вместе с тем, балакиревцы проложили одно из магистральных направлений русского пианизма, связавшее фортепианное творчество М. Глинки с могучим расцветом русского пианизма второй половины XIX – первой половины XX века. Поэтому обращение к фортепианному искусству кучкистов должно по-новому «осветить» эту страницу русской музыкальной истории.

При этом важно отметить, что произведения каждого из композиторов «Могучей кучки», обладая неповторимой индивидуальностью и самобытностью, в той или иной степени неизбежно отражали общую художественную направленность творчества балакиревцев, их единую эстетическую платформу. Поэтому идея более пристального рассмотрения фортепианного творчества композиторов «Могучей кучки» не в монографическом формате, а в качестве результата совместной деятельности «коллективного творца», одержимого общими художественными установками и представляющего собой исключительный и неповторимый феномен в истории русской музыкальной культуры, даёт возможность вскрыть глубинные основания, лежащие в основе «фортепианного кучкизма». Изучение фортепианного наследия членов балакиревского кружка с этих позиций позволит не только выявить диалектику общего и особенного в их творчестве, но и «подобрать ключи» к его освоению.

Исследованию феномена кучкизма посвящена книга Е.М. Гордеевой «Композиторы Могучей кучки» [1]. Но, во-первых, эта работа была впервые опубликована в шестидесятых годах XX столетия, то есть более полувека назад (последующие переиздания не содержали существенных изменений и дополнений), а во-вторых, предметом её исследования является не фортепианное искусство кучкистов как таковое, а музыкальное творчество этих композиторов в целом.

В связи с этим представляется необходимым проведение исследования, которое, с одной стороны, было бы направлено на восполнение некоторых пробелов в российском музыкознании, с другой – открывало новые пути модернизации китайской музыкальной педагогики в области освоения фортепианной музыки, созданной выдающимися русскими композиторами, вошедшими в состав «Могучей кучки».

Будучи объединёнными общей идеологической и эстетической платформой, композиторы «Могучей кучки» представляли содружество музыкантов, каждый из которых обладал яркой индивидуальностью, самобытным и неповторимым творческим почерком.

Так, Милий Алексеевич Балакирев был не только главой «Могучей кучки», её авторитетным наставником, но и выдающимся для своего времени пианистом-виртуозом, игра которого отличалась необыкновенной пальцевой техникой в сочетании с умением «вести за собой» слушателя, подчинять его своей творческой воле. Б.В. Асафьев, которому посчастливилось слышать игру пианиста в последние годы его жизни, проводил аналогию между исполнительской манерой Балакирева и игрой молодого Прокофьева, отличавшейся чёткостью, суховатостью звука в сочетании с ярко выраженным интеллектуальным началом [2]. Перу Балакирева принадлежит блестящая фортепианная пьеса «Исламей», завоевавшая восторженное признание не только большинства современников, но продолжившая свою концертную и конкурсную жизнь вплоть до наших дней.

При этом Милий Алексеевич был не только выдающимся композитором и исполнителем, но и незаурядным педагогом. При свойственной его характеру авторитарности и некоторому деспотизму, Балакирев был не просто руководителем композиторов возглавляемого им содружества, но их вдохновителем и авторитетным учителем. Его педагогическая деятельность распространялась также на руководимые им в разные годы Бесплатную музыкальную школу, Придворную певческую капеллу, Русское музыкальное общество. Будучи руководителем и дирижёром в этих структурах, Балакирев пропагандировал преимущественно русское музыкальное искусство, произведения своих товарищей по кружку, отстаивал принципы народности и национального своеобразия русского искусства, демократичности и доступности музыкального образования. В этой деятельности Балакирев проявил себя идеологом не только нового русского искусства, но и национального музыкального образования, оставаясь при этом на позициях музыканта-практика, отрицающего необходимость систематического музыкального образования.

По словам Асафьева, Балакирев был приверженцем «индуктивного метода» [3], выводя собственные правила из огромного количества изученных им произведений различных авторов. Применение же дедуктивного метода (выведение частных положений из общего правила) было чуждо композитору, поскольку подразумевало изучение этих правил и закономерностей, которые Балакирев считал схоластикой и догматизмом, чуждым истинному творчеству. Это убеждение, разделённое большинством кучкистов, послужило в дальнейшем не только тормозом собственного творчества Балакирева, но и причиной распада «Могучей кучки» в начале 70-х годов XIX века.

Парадоксальность и вместе с тем двойственность такой позиции сыграли, как ни удивительно, прогрессивную роль в развитии русского национального искусства, поскольку новое искусство действительно нуждалось в собственных законах и правилах, позволивших ему «оторваться»

от излишнего традиционализма и проевропейской ориентированности музыкальной педагогики консерваторского типа.

Продолжателем традиций М.И. Глинки и его современников был Модест Петрович Мусоргский, развивавший идеи интонационного реализма А.С. Даргомыжского прежде всего в жанре оперы («Борис Годунов», «Хованщина», «Женитьба», «Сорочинская ярмарка» и др.). В области фортепианного искусства композитор создал произведение, вошедшее в золотой фонд мирового исполнительского репертуара – «Картинки с выставки», – образец русской программной сюиты для фортепиано, в контент которой композитор внёс весомую лепту в виде монументальной эпической фактуры.

Мусоргский был незаурядным пианистом-исполнителем, аккомпаниатором и импровизатором. Он обладал хорошей техникой и умением передавать своей игрой самые разные образы и душевные состояния. Особенно славился Мусоргский-исполнитель умением создавать звуковые картины и искусством звукоподражания.

Мусоргским написано немного пьес для фортепиано, но большинству из них свойственны программность с элементами звукописи – в этом проявилось очевидное влияние метода интонационного реализма, провозглашённого и отчасти реализованного Даргомыжским в речитативной опере «Каменный гость». Среди фортепианных пьес Мусоргского преимущественно жанрового характера привлекают внимание «Воспоминания детства», «Детские игры-уголки», «Няня и я», «В деревне», «Дума», «Слеза», «Швея», «Страстный экспромт».

Замечательные образцы фортепианного творчества оставил непревзойдённый мастер русской сказочной оперы Николай Андреевич Римский-Корсаков. Его лирико-эпический фортепианный концерт до диез минор, соч. 30 и в наши дни привлекает исполнителей и слушателей своей красочностью и богатым образным содержанием. Интересны и некоторые другие фортепианные опусы композитора, к числу которых относится, в

частности, такое оригинальное сочинение как «Парафразы», которое можно назвать музыкальной шуткой, созданной группой композиторов, в числе которых был сам Римский-Корсаков, а также Бородин, Кюи и Лядов. Несмотря на то, что «Парафразы» представляли собой вариации на тему детского бесхитростного наигрыша на фортепиано, художественное значение этого произведения оказалось значительно более «взрослым», о чём свидетельствует высокая оценка Ф. Листа номеров, сочинённых Римским-Корсаковым.

Вместе с тем, Римский-Корсаков внёс значительный вклад в теорию и методологию русского музыкального образования. В своих статьях «О музыкальном образовании» [4] и других материалах он фактически предпринял успешную попытку научного обоснования базовых компонентов этой системы. Римский-Корсаков впервые дал научные определения таким понятиям как музыкальные способности, талант, гениальность; также впервые в российской музыкальной науке он разделил эти способности на «высшие» и «элементарные».

Согласно концепции Римского-Корсакова, которая в общих чертах сохранила своё значение вплоть до настоящего времени, система музыкального образования должна быть разделена на два основных направления: среднее и специальное. В соответствии с этим подразумевается подготовка двух категорий специалистов – «художники музыкального ремесла» и «художники музыкального искусства». Если первая группа должна проходить подготовку в средних музыкальных учебных заведениях с присвоением квалификации концертмейстера, оркестранта или ансамблиста, то представители второй группы после окончания консерватории могут стать концертными исполнителями и композиторами. При этом Римский-Корсаков считал необходимым широкое внедрение общего музыкального образования для всех желающих, имеющих элементарные музыкальные способности, в школах общего музыкального образования.

Важное место в «Могучей кучке» занимает творчество Александра Порфирьевича Бородина, создателя героико-эпической оперы «Князь Игорь» и «Маленькой сюиты» для фортепиано, которая завоевала прочное место в учебном репертуаре учащихся музыкальных школ, колледжей и педагогических университетов. В пьесах этого цикла просматриваются некоторые черты, свойственные не только «Новой русской музыкальной школе», но и предваряющие живописные эффекты импрессионистов. В этом плане значительный интерес представляет первая пьеса цикла «В монастыре», в крайних разделах которой композитор создаёт эффект «вибрации воздушного пространства», характерный для некоторых фортепианных произведений Дебюсси. Композитор также отдаёт дань восточным мотивам, органично вписывающимся в музыку русских композиторов.

Будучи учёным-химиком и доктором медицины, Бородин написал немного фортепианных пьес. Кроме «Маленькой сюиты» – «Патетическое адажио» и «Скерцо» ля бемоль мажор, а также несколько фортепианных ансамблей для фортепиано в четыре руки. Несмотря на это обстоятельство, фортепианное творчество Бородина явилось этапным явлением в русском фортепианном искусстве.

Свой вклад в коллективную деятельность кучкистов внёс Цезарь Антонович Кюи, тонкий музыкальный критик и автор новаторской по тем временам оперы «Вильям Ратклиф». Фортепианные произведения этого композитора неизменно привлекают внимание любителей музыки своей неброской красотой и выразительностью, несмотря на заметные влияния музыки европейских композиторов-романтиков, а также товарищей по содружеству. Перу Кюи принадлежит цикл из 25 прелюдий, 12 миниатюр для фортепиано, три вальса, а также сюита «В Аржанто» - наиболее яркое произведение композитора для фортепиано.

При таком, казалось бы, разноплановом характере творчества композиторов-кучкистов их объединяли общие взгляды на русское искусство и пути его развития, во многом выработанные под влиянием известного

художественного критика и литератора В. В. Стасова, которого называют идеологом «Новой русской музыкальной школы», назвавшего это творческое объединение композиторов «Могучей кучкой». Членам этого творческого содружества удалось поднять на недостижимую для того времени высоту идею народности русского искусства, связанную с общим направлением демократического движения в России 60-х годов XIX века. Отстаивая эту идею в своём творчестве, кучкисты обращались к подлинным образцам русского народного музыкального искусства, создавали сборники народных песен, многие из которых не только были использованы ими в собственных сочинениях, но и послужили исходным материалом для творчества композиторов последующих поколений.

Важно подчеркнуть, в связи со сказанным выше, что творчество кучкистов явилось одним из ярчайших феноменов в истории русской и мировой музыкальной культуры. Членов этого творческого содружества, именуемого «Новой русской музыкальной школой», «Балакиревским кружком», «Русской пятёркой» или «Могучей кучкой» объединяла не только общность взглядов на музыкальное творчество, но и особая атмосфера коллективного созидания, когда каждое новое произведение участников содружества подвергалось пристрастному обсуждению, а часто – критическому анализу со стороны коллег. Поэтому есть все основания рассматривать это явление как особый случай коллективного творчества в искусстве, результаты которого – музыкальные, в частности, фортепианные произведения – независимо от принадлежности перу того или иного участника объединения носят общие устойчивые признаки или основания, «просматриваемые» сквозь индивидуальный творческий почерк композитора.

Как было показано выше, таким основанием является прежде всего идея народности в профессиональном музыкальном искусстве. Вместе с тем, идея народности, впервые провозглашённая и практически реализованная в творчестве создателя русской классической музыки М.И. Глинки, являясь знаменем кучкистской художественной идеологии, не могла проявиться в

полной мере без таких её компонентов, как реализм и гуманистическая направленность искусства. Если гуманизм является сущностным свойством подлинно демократического искусства, способствующим утверждению идей о высоком достоинстве и ценности человека, независимо от его материального положения или общественного статуса, о его праве на свободное волеизъявление, то реализм выступает как творческий метод адекватного и правдивого отражения явлений действительности и внутреннего мира человека средствами искусства.

История русской художественной культуры убедительно показала, что идеи народности, гуманизма и содержательности искусства всегда проявлялись в лучших произведениях русских поэтов, писателей, художников и композиторов. В музыкальном творчестве эти идеи составили основу традиций, заложенных основателями русской музыкальной классики М.И. Глинкой и А.С. Даргомыжским. В творчестве кучкистов эти идеи и традиции проявились особенно рельефно, обогатив русскую музыкальную культуру непревзойдёнными шедеврами мирового художественного репертуара. Вместе с тем, эти идеи и традиции относятся не только к композиторскому творчеству, но и к двум другим составным частям формулы «композиция-исполнительство-педагогика», отражающей сущность музыкального искусства как синтетической деятельности профессиональных музыкантов, несмотря на преимущественный вид их творчества.

Говоря о педагогическом аспекте традиций русской музыкальной школы, нельзя не обратиться к исследованию Т.Г. Мариупольской «Проблема национальных традиций в преподавании музыки: теоретический и методический аспекты» [5], в котором наиболее полно изложена суть этих традиций, ставших методологической основой русской музыкальной педагогики. Формулируя содержание этих традиций автор исследования ставит акцент прежде всего на необходимости раскрытия образного содержания музыкального произведения, «закодированного» в нотном тексте. «Раскодирование» художественного «подтекста», семантики музыкального

языка композитора является главной задачей как исполнителя, так и педагога-наставника будущих профессиональных музыкантов.

Не менее важной традицией русского фортепианного искусства и педагогики является отрицание формального отношения к творческой работе музыканта, «технологизма» и «техницизма», погони за псевдоэффектами, ложного пафоса и «самолюбования», произвольных преувеличений и искажений в исполнении музыкального произведения. При этом приоритетной задачей как исполнителей, так и преподавателей исполнительских дисциплин является выявление авторского замысла композитора на основе освоения его стилистики, актуализации художественно-исторического контекста, манеры музыкального высказывания.

Традиционным для русской музыкальной педагогики является повышенное внимание к развитию музыкальных способностей учащегося, как общих, так и специальных, необходимых для профессиональной музыкальной деятельности. Подразумевается развитие не только элементарных способностей (слух, ритм, музыкальная память), но и высших способностей, необходимых музыканту-профессионалу («внутренний» слух, художественно-образное мышление, готовность к созданию и реализации творческих идей, нестандартных решений, эвристической деятельности). При этом особое место в традиционно сложившейся системе российского музыкального образования занимает забота о развитии духовной культуры и морально-нравственных качеств личности ученика, которая невозможна без пристального освоения художественных достижений русского и мирового искусства.

«Конвертация» этих традиций в принципы и установки музыкальной педагогики позволяют создать теоретико-методическую модель освоения фортепианной музыки композиторов «Могучей кучки» учащимися музыкальных и музыкально-педагогических заведений КНР. Использование этой модели в практике исполнительского обучения китайских учащихся-

пианистов позволит с успехом разрешить ряд противоречий, возникших на современном этапе развития китайского фортепианного искусства и педагогики. Прежде всего это противоречие между возрастающим интересом китайской общественности к русскому фортепианному искусству и недостаточно широкой презентацией этого искусства в концертном и педагогическом репертуаре современного Китая; противоречие между недостаточно глубоким уровнем интерпретаторского «погружения» китайских пианистов в мир образов фортепианных произведений русских композиторов и подлинной глубиной содержания этих произведений; противоречие между готовностью учащихся китайских музыкальных учебных заведений к полномасштабному и художественно-полноценному освоению произведений русских композиторов и недостаточно разработанным теоретико-методическим обеспечением процесса изучения русской музыки в музыкальных учебных заведениях КНР.

Данные противоречия составляют ядро проблемы, связанной с возможностью в обозримой перспективе обеспечить кардинальное повышение уровня музыкально-исполнительской подготовки китайских учащихся-пианистов в области освоения русской фортепианной музыки, в частности, произведений композиторов – членов творческого объединения «Могучая кучка» на основе ассимиляции русских национальных художественно-педагогических принципов.

Решение этой проблемы лежит, прежде всего, в обращении к традициям российского музыкального образования в области фортепианной педагогики, которые, в силу своей всеобщности и универсальности, могут быть с успехом использованы в национальной системе музыкального образования Китая. Это позволит обеспечить адекватное и художественно-полноценное освоение произведений композиторов Могучей кучки китайскими учащимися-пианистами.

Литература

1. Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». - М.: Музыка, 1985. - 447 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.4 – М., Изд-во АН СССР, 1955.
3. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.3 – М., Изд-во АН СССР, 1954.
4. Римский-Корсаков Н.А. и музыкальное образование. Статьи и материалы / Под ред. С.Л. Гинзбурга. – Л., Музгиз, 1959.
5. Мариупольская Т.Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки: теоретический и методический аспекты. – Дисс. на соиск. уч. степ. доктора педагогических наук. – М., 2002

Bibliography

1. Gordeeva E. M. Composytory "Moguchey Kuchki". - M.: Musica, 1985. - 447 s.
2. Asafiev B. V. Izbrannye Trudy. T.4 – M., AN SSSR, 1955.
3. Asafiev B. V. Izbrannye Trudy. T.3 – M., AN SSSR, 1954.
4. Rimsky-Korsakov N. A. i musicalnoye obrazovanie. Statie i materialy, 1959.
5. Mariupolskaya T.G., Problema nationalnyh tradiciy v prepodavanii musicy: theoreticheski i metodichecki aspecty. – Diss. na soiskanie uch. step. doc. pedagogicheskikh nauk. – M., 2002