

Станислав Кучеренко

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ УКРАИНСКОЙ
СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ
НА ТВОРЧЕСТВО Р. ГЛИЭРА (НА ПРИМЕРЕ «СЕМИ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ИНСТРУКТИВНЫХ ПЬЕС»
ОП. 54 ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО)**

Кучеренко С. И. Специфика формирования украинской скрипичной школы и ее влияние на творчество Р. Глиэра (на примере «Семи художественно-инструктивных пьес» оп. 54 для скрипки и фортепиано). Рассматриваются предпосылки и условия формирования украинской скрипичной школы. Определяется роль в этом процессе ведущих достижений исполнительства, композиции, методики и педагогики, реализованных в Украине зарубежными музыкантами. Раскрывается многообразие преемственных связей с различными европейскими традициями, которые синтезировались в деятельности отечественных скрипачей. Характеризуется специфика украинского искусства, продиктованная историко-геополитической ситуацией. Ретроспективно выявляются возможности сочинений инструктивного характера, созданных в периоды эволюционных преобразований и выступающие их «хроникой». Анализируются «Семь художественно-инструктивных пьес» оп. 54 Р. Глиэра для скрипки и фортепиано в контексте существующего опыта скрипичного искусства. Осмысляются связи между данным сборником, творческой биографией Р. Глиэра и ходом становления украинской скрипичной школы как единым созидательным актом.

Ключевые слова: украинская скрипичная школа, процесс становления, европейское скрипичное искусство, зарубежные музыканты, «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра, прямые и обратные связи.

Кучеренко С. І. Специфіка формування української скрипкової школи та її вплив на творчість Р. Глієра (на прикладі «Семи художньо-інструктивних п'єс» оп. 54 для скрипки та фортепіано). Розглядаються передумови та обставини формування української скрипкової школи. Визначається роль у цьому процесі провідних досягнень виконавства, композиції, методики і педагогіки, реалізованих в Україні закордонними музикантами. Розкривається різноманіття спадкоємних зв'язків із різними європейськими традиціями, які синтезувалися в діяльності вітчизняних скрипалів. Характеризується специфіка українського мистецтва,

продиктована історико-геополітичною ситуацією. Ретроспективно виявляються можливості творів інструктивного характеру, створених в періоді еволюційних перетворень і виступаючі їх «хронікою». Аналізуються «Сім художньо-інструктивних п'єс» *op. 54* Р. Глієра для скрипки та фортепіано в контексті існуючого досвіду скрипкового мистецтва. Осмислюються зв'язки між даною збіркою, творчою біографією Р. Глієра та перебігом становлення української скрипкової школи як єдиним творчим актом.

Ключові слова: українська скрипкова школа, процес становлення, європейське скрипкове мистецтво, закордонні музиканти, «Сім художньо-інструктивних п'єс» Р. Глієра, прями та зворотні зв'язки.

Kucherenko S. I. Specificity of the formation of the Ukrainian violin school and its influence on the creation of R. Gliere (on the example of “Seven artistic-instructive pieces” *op. 54* for violin and piano).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the notion of the “school” in the musicology sphere. At the same time, the history of the formation of the Ukrainian violin school remains beyond research attention. The peculiarities of the geopolitical position and the known historical events “prepared” specific conditions for the emergence of various creative relationships in the country, the most active of which fell upon the end of the 19th – the beginning of the 20th century. They manifested themselves primarily through the activities of foreign musicians. Let us remind you that the violin art of Europe had a strong informational foundation at the turn of the 19th and 20th centuries. The performance was increasingly getting freer from technological limitations; the literature was enriched with instructive material. Owing to the “research” from teachers who sought to find the most rational setting, the necessary materials in large volumes were concentrated in the hands of a violinist-beginner. For example, the genre of the violin etude was presented in several variants, among which we can outline an instructive one and an artistic one, including that with the accompaniment. In addition to that, the methodology developed a steady tendency to a more detailed study of skills, on the one hand, and to the unification of technical and expressive tasks, on the other hand. Consequently, the exercise books by O. Szewczyk, H. Schradieck and the opuses of etudes, such as “L'École moderne” by H. Wieniawski, appeared, and they were distinguished by their unique combination of a brilliant instrumentalism, a refined figurativeness, and instructive goals. These data point to the dialectic nature of the art development – the efforts of musicians are concentrated on deepening into the specifics of the performance on the instrument, and, at the same time, on the artistic fullness of each extracted sound.

Besides the practical material, the outstanding musicians created an impressive theoretical base, where the two well-grounded works were greatly wide-spread – “Violin Playing as I Teach It” by L. Auer and “The Art of Violin Playing” by C. Flesch. Thus, by the time of the formation of the Ukrainian violin school, the multilevel information

transfer system, proven by experience, already existed. The uniqueness of the Ukrainian violin art lies in its synthesizing character of the experience appropriation from the multinational areas, which predetermined and ensured the emergence of its own tradition and school. The creative activity of famous artists of the past in Ukraine had a strong influence on the strengthening of the latter, however, the specific “prolixity” of its formation allows, on the one hand, to see the fruits of their work only after a while, on the other hand, to comprehend the dynamism of the phenomenon of the “school” itself.

Objectives. In retrospect, the results of the compositional practice, in particular, “Seven artistic-instructive pieces” for the violin and piano by R. Gliere, allow us to record the moment of the interaction of the multi-pole tendencies. The objectives of this study are to determine the specificity of the mentioned collection which is a certain “chronicle” of the national violin school formation from the position of the modern knowledge level.

Methods. The offered analysis of the musical opus as a historical “witness” makes it possible to assess the legacy of R. Gliere from a new perspective. So far, this method has been applied to the “schools of playing” or to etudes for recreating the anthology of the violin art in general and identifying the existing achievements in performing, in particular.

So, let us pay attention to the unusual name of the Gliere’s opus, as the instructional piece as a special educational material was not widespread, especially under the conditions of the development of the genre of the etude with the piano accompaniment. In its essence, “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere is a new look at the existing ideas about the relationship between expressive and technical components in the music for teaching. In the collection, the composer uses various artistic contexts, gradually complicating the performance of both playing techniques and the semantic qualities integrated into them. That is why, the first pieces allow one to solve the given tasks, on the basis of the violinist’s capabilities at the present moment, and the latter dictate more stringent and freedom-regulating conditions where in the foreground there are an integral coverage of the miniature and a focus not on details, but on the movement of a musical thought in general. For example, in “The Sketch” the homogeneity of the violin part provides a focus on the rhythm-intonation formula, and the similar uniformity of the violin voice in the piece called “By the Stream”, on the contrary, requires that the musician should have the maximum length of phrases with an unobtrusive change of positions, strings and the bow.

An important role in the dramaturgy of the opus belongs to the ensemble aspect. R. Gliere uses the piano as an inseparable participant of the embodiment of the sound image. For example, in “The Pastorale” the pianist paints the texture with stroked and intonation colours which are absent in the violin part; in “The Minuet” he forms a harmonic and rhythmic foundation, picking up the main theme in the trio; in “The Melody” he reveals a hidden two-voice singing in the shimmering triplet accompaniment. Using such decisions, the composer does not outshine the violin; on the contrary, by giving

small cadences to the part, he emphasizes its “main” role. The above reveals R. Gliere’s attitude to the violin as to his native instrument, which allows one to speak about the purposeful creation of the regarded opus. In this aspect, it is also not without interest to watch the process of R. Gliere’s becoming as an outstanding musician and violinist, which, in particular, found its reflection in the successive connections of “Seven pieces” with tradition.

Results. The results of the research support the idea that R. Gliere’s creative development and heritage are the links of the integral process of the Ukrainian violin school formation. The interconnections with other national traditions allowed the artist to accumulate the acquired knowledge and offer his own view on the existing tendencies. Emphasizing the duality of tasks in the title to the opus, the author stresses the need for a holistic mastering of technical and expressive skills.

Conclusions. We conclude that “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere reflect in full the complicated process of knowledge acquisition and synthesis which took place in the Ukrainian art at the turn of the 19th and 20th centuries and which provided the formation of the domestic violin “school”.

Key words: Ukrainian violin school, formation process, European violin art, foreign musicians, “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere, direct and feedback connections.

Цель статьи заключается в осмыслении прямых и обратных связей между всеми элементами становления отечественной скрипичной школы в условиях существующей традиции.

Скрипичное искусство Европы на рубеже XIX и XX веков обладало крепким информационным фундаментом. Исполнительство все более освобождалось от технологических ограничений, литература обогащалась, в частности, инструктивным материалом. Благодаря исследовательской практике педагогов, стремившихся осмыслить всю систему игры на скрипке и найти наиболее рациональную постановку, в руках у начинающего скрипача сосредотачивались необходимые развивающие материалы в большом объеме. Так, жанр скрипичного этюда был представлен в нескольких вариантах, среди которых назовем *инструктивный*, нацеленный на изучение и совершенствование технических навыков¹; *художественный*, направленный на работу над

¹ Например, Р. Крейцер (1766–1831) – «Этюды и каприсы» (1796); П. Роде (1774–1830) – «12 этюдов для скрипки»; П. Байо (1771–1842) – «12 каприсов для скрипки» *op. 2*.

образной палитрой конкретных игровых приемов¹; художественный с аккомпанементом, приближающий этюд к концертной миниатюре и, одновременно, к инструктивной пьесе². Кроме того, в методическом направлении складывалась устойчивая тенденция к детализации изучения навыков, с одной стороны, и объединению технических и выразительных задач, с другой. Следовательно, параллельно возникали тетради упражнений О. Шевчика (1881), Г. Шрадика (1899) и опусы этюдов, такие как *L'École moderne* («Современная школа») *op.* 10 (1854) Г. Венявского (1835–1880), отличающиеся уникальным сочетанием блестящего инструментализма, утонченной образности и инструктивных целей, или *6 mehrstimmige Etüden* («6 полифонических этюдов») (1862–64) Г. Эрнста (1814–1865), на наш взгляд, труднейших образцов жанра в скрипичной литературе (некоторые номера превосходят по сложности «Каприсы» Н. Паганини). Данные сведения указывают на диалектичность развития искусства – усилия музыкантов концентрируются как на углублении в специфику игры на инструменте, так и на художественной наполненности каждого извлекаемого звука. Не случайно возникновение в данных условиях так называемых инструктивных пьес.

Помимо практического материала, выдающимися музыкантами создавалась внушительная теоретическая база, где наибольшее распространение получили два основательных труда – «Моя школа игры на скрипке» (1921) Л. Ауэра (1845–1930) и «Искусство скрипичной игры» (1 том – 1923; 2 том – 1928) К. Флеша (1873–1944). В обоих «школах» авторы представляют собственный многолетний опыт, связанный не только с игровым процессом, постановкой, но и с теорией педагогического, исполнительского характера. Так, рекомендации Л. Ауэра несут более обобщенный характер, но с подкреплением «историй из жизни» прославленного скрипача. В силу этого книга

¹ П. Гавинье (1728–1800) – «24 этюда для скрипки» (1800); П. Роде – «24 каприса в форме этюдов» *op.* 22 (1822); Я. Донт (1815–1888) – «24 этюда и каприса» *op.* 35 (1849).

² Ш. Беррио (1802–1870) – «3 характеристических каприса» *op.* 37 (ок. 1840); Ф. Давид (1810–1873) – «6 каприсов» *op.* 20 (ок. 1845); Е. Хубаи (1858–1937) – «5 концертных этюдов» *op.* 115 (1923).

погружает читателя в «живое» прошлое, когда сам автор был свидетелем тех или иных новшеств в скрипичном искусстве. Вместе с тем, информация, касающаяся ключевых вещей (например, звукоизвлечения, штрихов, стиля и т. д.), описывается Л. Ауэром более подробно. К. Флеш, напротив, излагает свои методические воззрения детально. В частности, он выделяет отдельными подзаголовками вопросы, касающиеся инструмента и его настройки, интонации, движения рук, игры в высоких позициях, то есть тех моментов, которым ранее не уделялось столько внимания, в том числе Л. Ауэром. К слову, немец был знаком со взглядами старшего коллеги через его учащихся, которых слышал. Анализировал ли он труд Л. Ауэра, впервые изданный в Америке, достоверно неизвестно, поскольку в своей работе он его не упоминает. Последовательно К. Флеш рассматривает различные инструктивные сочинения Р. Крейцера, Я. Донта, О. Шевчика и др. Автор также задействует в «школе» дополнительные изображения для доступного объяснения сложных нюансов постановки (держание смычка, положение пальцев). Следует отметить авторское видение гамм и арпеджио (так называемая «Система гамм»), изложенных отдельным приложением к первому тому. Сегодня они продолжают сохранять востребованность и используются повсеместно в Украине. Существующие различия концепций выдающихся педагогов прошлого в то же время высветляют общее для них стремление, выражаясь словами К. Фортунатова, «к певучести, “плотности” тона, интенсивности и экспрессии звучания» [6, с. 9].

Таким образом, к моменту формирования украинской школы уже существовала многофункциональная, проверенная опытом многоуровневая система передачи информации. Вместе с тем, ее принятие отечественным скрипичным искусством происходило не одновременно по всей территории страны, а постепенно, беря свое начало в лоне культурных центров, – Киеве, Харькове, Одессе и Львове. Деятельность зарубежных музыкантов, среди которых были скрипачи с мировым именем, дала толчок к созданию профессиональных скрипичных «классов-школ». Первым из таких городов-ареалов, где стали возникать межнациональные творческие взаимосвязи, стал **Львов**, поскольку особенности его геополитического положения и известные

исторические события предопределили наиболее тесные отношения с Европой. Ведущее место в развитии искусства в западной «столице» занимали польские скрипачи. Так, виртуоза К. Липинского (1790–1861), друга и последователя Н. Паганини, с городом связывала исполнительская практика. Не исключено, что выдающийся музыкант давал частные уроки или консультации, учитывая его известность в мире музыки (Р. Шуман посвятил К. Липинскому свой «Карнавал» [4]). Не менее значимы достижения С. Сервачинского (1781–1859) – педагога Г. Венявского и Й. Иоахима; В. Коханьского (1878–1939) – воспитанника Л. Ауэра и О. Шевчика. Примечательна деятельность во Львове француза Ж.-Ф. Мазаса (1782–1849) – создателя ряда сочинений для скрипки инструктивного характера, использующихся в современной педагогике. Точных данных о длительности его пребывания в Украине не обнаружено, однако, его наследие, на наш взгляд, стало одним из «практико-теоретических» инструментов в становлении украинских скрипачей.

Помимо Львова, немаловажную роль польские музыканты сыграли в **Харькове**. Здесь концертировал (не исключено, что и консультативно преподавал) ученик Н. Паганини, виртуоз – Ап. Контский (1825–1879). Его подопечный К. Горский (1859–1924), обучавшийся в том числе у Л. Ауэра в Петербурге, на протяжении двадцати трех лет участвовал в жизни харьковского скрипичного искусства. В городе работали и скрипачи, представители других европейских традиций: голландец по происхождению, ученик Э. Вирта (1842–1923) и Л. Массара (1811–1892) – А. Шпор; воспитанник Лейпцигской консерватории – С. Дочевский; подопечный О. Шевчика в Праге – Ф. Смит¹. К слову, результаты творческой практики чешских музыкантов, повсеместно участвующих в формировании отечественной школы, существенное значение приобрели в **Одессе**. Фигуру Й. Карбульки (1866–1920) следует отметить отдельно. Будучи наставником прославленного П. Столярского (1871–1944), он сумел раскрыть в нем необычное умение точно и безошибочно определять качество музыкальных способностей учащегося, поскольку сам в свое время слыл таким «диагностом» [5].

¹ К сожалению, даты жизни А. Шпора, С. Дочевского и Ф. Смита установить не удалось, поскольку сведения об этих музыкантах сохранились фрагментарно.

Активное участие в развитии скрипичных классов в городе приняли также Й. Перман (1871–1934) и Ф. Ступка (1879–1965), воспитавшие будущее поколение преподавателей профессиональных учебных заведений. На этом фоне небезынтересна практика их соотечественника – О. Шевчика (1852–1934) – выдающегося педагога своего времени. В период 1875–1892 гг. он работал в училище при РМО в **Киеве**, где и создал первый опус упражнений¹. Кроме него свою лепту в становление школы в городе внесли М. Ерденко (1885–1940) – ученик Я. Гржимали (1844–1915) и, консультативно, Э. Изаи (1858–1931); И. Водольский² – один из организаторов открытия Киевского отделения РМО; и др.

Сказанное подчеркивает уникальность украинского скрипичного искусства, заключающегося в **синтезирующем характере присвоения** опыта из разнонациональных ареалов, предопределившем и обеспечившем возникновение собственной традиции, а позднее и школы. Подтверждением сказанному служат, как правило, преемственные связи между скрипачами, проявляющиеся через методические постулаты или педагогические подходы³. К примеру, в двух теоретических учебных пособиях⁴ В. Стеценко (1914–1984), продолжая наработки Л. Ауэра и К. Флеша, в то же время представляет существующие знания в новом качестве, объединяя лучшие взгляды мэтров прошлого. Схожим образом проявляется связь поколений на примере ранее описанных отношений Й. Карбульки и П. Столярского. Между тем, сведения такого рода вошли в орбиту общего знания значительно позднее,

¹ «Школа скрипичной техники» была опубликована в 1881 году. Примечательно, что именно с Украины О. Шевчик начал свою профессиональную карьеру как педагог (в 1870 году закончил обучение в Пражской консерватории). Справедливо утверждать, что украинский период деятельности чеха повлиял на его педагогическое будущее в Европе и Америке, поскольку наибольшую известность он приобрел именно в последующие годы.

² Годы жизни не обнаружены.

³ Исключение исполнительской манеры из этого перечисления не случайно, так как адекватно оценить связи в специфике игры на инструменте без собственного слухового анализа, на наш взгляд, невозможно.

⁴ «Методика навчання гри на скрипці» в двух частях (г. Киев, 1960 и 1982, соответственно).

ведь кристаллизация качественно нового, как известно, требует своего времени. Другими словами, творческая активность в Украине многих именитых художников прошлого оказала сильнейшее влияние на укрепление отечественной скрипичной школы. Вместе с тем, специфическая «растянутость» ее становления позволяет, с одной стороны, увидеть плоды их деятельности лишь спустя определенное время, с другой стороны, осмыслить динамичность самого явления «школы». Ретроспективно зафиксировать момент взаимодействия разнополюсных тенденций позволяют результаты композиторской практики, в частности, «Семь художественно-инструктивных пьес» для скрипки и фортепиано (1911) Р. Глиэра (1874–1956), которые с позиции современного уровня знания предстают своеобразной «хроникой» зарождения национальной скрипичной школы. С этой точки зрения рассмотрим данный сборник более подробно.

Если его соотнести с уже существующим опытом скрипичного искусства, то возникают очевидные параллели с «3 характеристическими каприсами» Ш. Берио и «Современной школой» Г. Венявского, в которых авторы задействовали определенные технические приемы для воплощения образности, разпланово раскрывая их выразительные свойства. К примеру, композиции «*Alla saltarella*» Г. Венявского и «*La sauterelle*» Ш. Берио воссоздают один и тот же танец различными средствами. Видение польского виртуоза характерно наличием прыгающих штрихов, коротких лиг и широких скачков в подвижном темпе, что придает музыке легкость и грациозность. Бельгиец достигает того же эффекта с помощью сопоставления аккорда и флажолетного «ответа»-рикошета (или летучего стаккато, в зависимости от трактовки), выпуклее оттеняя танцевальную основу каприса. В целом, авторы подходят к семантизации скрипичной техники с противоположных позиций. В частности, Г. Венявский исходит в названиях от конкретного штриха («*Le sautillé*», «*Le staccato*») или исполнительского навыка («*La vélocité*», «*La cadenza*»), поэтому в рамках одного номера создает разные варианты их претворения. Ш. Берио, напротив, идет от общего к частному, беря за основу образно-эмоциональное состояние («*Le tourbillon*», «*L'angelus*»), применяя несколько родственных по специфике игровых приемов. Глиэровский же опус обращает на себя

внимание необычностью своего названия, поскольку инструктивная пьеса как специальный учебный материал не имела распространения, тем более в условиях развития жанра этюда с фортепианным сопровождением. По сути, «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра – это новый взгляд на сложившиеся представления о взаимосвязи выразительного и технического в музыке обучающего плана. Так, подобно композициям Г. Венявского и Ш. Берио, Р. Глиэр конкретизирует содержание пьес в названии. Разноплановость образов свидетельствует о самодостаточности каждого номера. Однако, детальное знакомство с пьесами раскрывает многослойный драматургический замысел автора.

В сборнике¹ композитор представляет широкий спектр музыкальной образности, выражающийся через задействование различных художественных контекстов. Так, «Прелюд», «Пастораль», «Менуэт» образуют в опусе жанровый блок, а «Эскиз», «Мелодия», «У ручья», «Юмореска» – область зарисовок, картин-характеристик с диапазоном от абстрактного до конкретного. Иными словами, все пьесы здесь – программны². Такой подход Р. Глиэра к инструктивному материалу не случаен, ведь, как и его предшественники, он таким образом связывает сугубо технические средства с заложенными в них семантическими свойствами. По этой причине в последовательности сочинений скрыт педагогический замысел, проявляющийся в постепенном изменении приоритетов. Если, первые три пьесы опуса – «Прелюд», «Пастораль» и «Эскиз», позволяют решать игровые задачи, исходя из возможностей скрипача на данный момент, то последние – «У ручья» и «Юмореска», диктуют более жесткие, регламентирующие свободу условия. Речь идет не столько об ограничении творческой инициативы, сколько о достижении филигранного исполнения. Унифицированность мелкой

¹ В него входят: «Прелюд», «Пастораль», «Эскиз», «Менуэт», «Мелодия», «У ручья», «Юмореска».

² Обобщая существующие сведения об этом качестве сочинений, отметим универсальное значение, выдвинутое В. Конен [3]. Музыковед под программной подразумевает «всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания привлекает и внемузыкальные элементы, такие, как слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п., вплоть до литературного заголовка» [3, с. 21].

техники в пьесе «У ручья», комбинационная артикуляция в «Юмореске», помноженные на подвижный темп, колористические эффекты, требуют целостного охвата миниатюры, концентрации внимания не на деталях, а на движении музыкальной мысли при соблюдении непосредственности высказывания. Другими словами, от пьесы к пьесе художественная сторона начинает доминировать над технической, выявляя образно-смысловую наполненность избранных приемов. Таким образом, Р. Глиэр постепенно усложняет не только технику игры, но и средства выразительности. Например, в «Эскизе» триольная фактура придает музыке танцевальность и некоторую тарантелльность. Однородность партии скрипки обеспечивает сосредоточенность на ритмоинтонационной формуле. Более сложные задачи выдвигает аналогичная однотипность скрипичного голоса в пьесе «У ручья». Представленная «замедленной» трелью, «кочующей» по регистрам, она требует от музыканта максимальной длины фраз при незаметной смене позиций, струн и смычка. Своеобразную пару создают «Пастораль» и «Мелодия», где лирическое начало репрезентируется композитором по-разному. Форшлагги и морденты в контексте слигованных мотивов с бурдонизирующим тоном воссоздают специфическую атмосферу пастушьей жизни в «Пасторали». Второй гармонический голос заполняет музыкальную ткань, обеспечивая биение внутреннего пульса. К слову, небольшой эксперимент с ускорением темпа преобразит авторскую композицию в ирландский или шотландский народный танец. Пятая пьеса сборника – «Мелодия», напротив, представлена в основном четвертными в *Andante con moto*, что ставит перед играющим одну из сложнейших исполнительских задач – полнозвучное, тембровое и выразительное заполнение каждого мига исполняемой пьесы, не упуская из виду сопутствующие трудности. В целом, несмотря на авторскую «подсказку» («в пределах 1-3 позиций» [2, с. 1]), показывающую учебную направленность сочинений, сама композиция сборника позволяет осмыслить стратегию композитора. Ее уникальность предстает в незаметном усложнении пьес и соответствующей подготовке игрового аппарата. Например, работая над плавной сменой струн и позиций в «Прелюде», мелкой моторикой в «Менуэте», над длинными фразами и их динамическим развитием в «Мелодии», скрипач «экзаменуется»

на взаимодействие этих навыков в пьесе «У ручья». Таким образом, Р. Глиэр к концу опуса, с одной стороны, повышает уровень технических и исполнительских задач, а с другой, конкретизирует образную сферу, поэтому жанрово-ассоциативные названия «Пастораль» и «Эскиз» сменяются на живописно-характеристические – «У ручья», «Юмореска».

Немаловажную роль в драматургии опуса играет ансамблевый аспект. В отличие от подобных сочинений других композиторов¹, Р. Глиэр задействует фортепиано как неотъемлемого участника воплощения звукообраза. В «Пасторали» пианист расцветивает фактуру штриховыми и интонационными красками, отсутствующими у скрипача; в «Менуэте» формирует гармонический и ритмический фундамент, подхватывая главную тему в трио; в «Мелодии» выявляет скрытое двухголосие в переливающимся триольном аккомпанементе. Только в «Прелюде» рояль на протяжении всего сочинения не отпускает основной тематизм, звуча под мягкие скачки скрипичного сопровождения. Подобными ансамблевыми решениями композитор не затмевает скрипку, наоборот, наделяя партию небольшими каденционными высказываниями, подчеркивает ее «главную» роль. В некоторых образцах, к примеру, в «Пасторали», такие каденции находятся в предрепризной зоне, напоминая тем самым приемы, выработанные в концертном жанре. Сказанное, раскрывает отношение Р. Глиэра к скрипке как к родному, хорошо знакомому инструменту, ведь сам композитор прекрасно на ней играл, что позволяет говорить о сознательном формировании концепции художественно-инструктивного опуса. Небезынтересен в этом аспекте процесс становления Р. Глиэра как выдающегося музыканта и скрипача, в частности, нашедший отражение в преемственных связях «Семи пьес» с традицией. Напомним ключевые факты из его биографии.

Уроженцу Киева посчастливилось обучаться у ведущих педагогов того времени. В Киевском училище при РМО его наставником был О. Шевчик, а в Московской консерватории – Я. Гржимали. Оба этих музыканта представители чешской скрипичной школы, однако, Р. Глиэр впитал свойственные украинской культуре черты на начальном этапе

¹ Например, «6 каприсов» *op.* 20 Ф. Давида или «Шести блестящих этюдов» *op.* 17 (ок. 1830) Ш. Берио.

образования, которое протекало в домашних условиях. Немаловажны и контакты в пору его совершенствования как композитора: в Москве он учился у С. Танеева (1856–1915), А. Аренского (1861–1906), Г. Конюса (1862–1933), М. Ипполитова-Иванова (1859–1935) – выдающихся приверженцев русской традиции. К сказанному добавим дирижерские курсы у О. Фрида (1871–1941) в Германии. Формирование Р. Глиэра-музыканта постоянно сопровождалось тесными творческими узами, обогатившими его музыкальный язык и стиль, которые в дальнейшем позволили ему воспитать будущее поколение украинских композиторов, среди которых Л. Ревуцкий (1889–1977) и Б. Лятошинский (1894–1968).

Таким образом, очерченные в данной статье положения позволяют сделать следующие **выводы**. Творческий путь и наследие Р. Глиэра являются звеньями единого процесса формирования украинской скрипичной школы. Взаимодействие с другими национальными традициями на различных уровнях (исполнительство, методика, педагогика, композиция) позволили художнику аккумулировать присваиваемые знания и выработать собственный взгляд на существующие тенденции. При всей насыщенности скрипичного репертуара учебной направленности Р. Глиэр выдвинул новые композиционные формы для усиления внутренней связи между техникой и художественным содержанием в сознании скрипачей. Акцентируя внимание на двойственности задач в заглавии сборника, автор подчеркивает необходимость целостного усвоения технико-выразительных навыков, продиктованных жанром, формой и музыкальным языком в целом. Это позволяет говорить о том, что «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра в полной мере отражают сложный процесс приобретения и синтеза знаний, происходивший в украинском искусстве на рубеже XIX – XX веков, и обеспечивший становление отечественной скрипичной «школы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 274 с.
2. Глиэр Р. Семь художественно-инструктивных пьес [Ноты] : для скрипки в сопровождении фп. : Ор. 54 / Р. Глиэр. – М. : Гос. муз. изд., 1938. – 21 с.

3. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
4. Липинский, Кароль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Липинский, Кароль>. – Загл. с экрана.
5. Рыжиков В. А. Карбулька Иосиф Иосифович / В. А. Рыжиков // Николаевцы. 1789 – 1999 : энциклопедический словарь. – Николаев, 1999. – С. 160–161.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.

REFERENCES

1. Auer, L. S., 1965. *Moya shkola igry na skripke, interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [Violin Playing As I Teach It]*. Moscow: Muzyka, 274 p.
2. Gliere, R., 1938. Seven artistic-instructive pieces for violin and piano op. 54 [Score]. Moscow: Gos. muz. izd., 21 p.
3. Konen, V. D., 1974. *Teatr i simfoniya (rol opery v formirovanii klassicheskoy simfonii) [Theatre and Symphony (role opera in formation classical Symphony)]*, 2nd ed. Moscow: Muzyka, 376 p.
4. Wikipedia, 2017. Lipinskiy, Karol [Lipiński, Karol]. [online] Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> [Accessed 10 march 2017].
5. Ryzhikov, V. A., 1999. *Karbulka Iosif Iosifovich. Nikolaevtsy 1789 – 1999 [The Mykolayivtsy 1789 – 1999]*. Mykolayiv, pp. 160–161.
6. Flesch, C., 1964. *Iskusstvo skripichnoy igry [The Art of Violin Playing]*, vol. 1. Moscow: Muzyka, 272 p.

УДК 78.071.2:788.6“19”

Владимир Метлушко

*Краснодарский государственный институт культуры
(Краснодар)*

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА *SOLO* КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Метлушко В. А. Традиция и новаторство в пьесах для кларнета *solo* композиторов XX века. Рассмотрены пьесы для кларнета *solo* Э. Кшенека, Ф. Донатони, С. Шаррино – композиторов, творчество которых связано с развитием новейшей музыки прошлого столетия. Раскрываются используемые в пьесах со-