

Раздел II

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В.В. Максимов,

*заслуженный артист РФ, профессор кафедры
инструментального исполнительства ИИК ТГУ*

СОВЕТЫ МОЛОДЫМ МУЗЫКАНТАМ

В серии коротких статей известный томский музыкант-исполнитель и педагог Виталий Максимов делится опытом с молодыми музыкантами. Автор рассказывает о роли аутотренинга в работе музыканта, о прочтении нотного текста. Опираясь на сороколетний опыт, рассказывает о методике работы с самодеятельным ансамблем скрипачей и о специфике деятельности оркестрового дирижера. В последней статье этого цикла автор кратко описывает «доглинkinский» период в истории отечественной музыки и его роль в формировании творчества основоположника русской музыки М. И. Глинки.

Ключевые слова: аутотренинг, нотный текст, ансамбль скрипачей, оркестровый дирижер, камерный ансамбль, «доглинkinский» период в истории русской музыки

Роль аутотренинга в деятельности музыканта-исполнителя

С проблемами психологического характера сталкиваются практически все люди, независимо от профессии. Одним из самых мощных средств, способных разрешить проблемы, связанные с проявлениями нерешительности, скепсисом, неверием в свои силы и возможности, является аутотренинг (саморегуляция).

В наши дни аутотренинг популярен, как никогда прежде. Он широко используется в медицине, космонавтике, в спорте и во многих других областях человеческой деятельности.

К сожалению, в кругу людей искусства аутотренинг не очень популярен. Вместе с тем именно творческая работа требует внутренней лёгкости, раскованности, свободы, «окрылённости», уверенности в себе...

Именно аутотренинг помогает достичь всего этого. Музыканты-исполнители – это особая категория творческих людей. Музыканты чаще всех сталкиваются с серьёзными психологическими проблемами и в период работы над произведением, и, в особенности, перед концертными выступлениями.

Аутотренинг является прекрасным средством, решающим эти проблемы.

Аутотренинг складывается из трёх основных компонентов: нормализации дыхания (или «освобождения дыхания»), релаксации (расслабления мышц) и словесно-образных самовнушений.

Ещё мудрецы Древнего Востока учили, что следует дышать плавно, спокойно, размеренно ровно, получая удовольствие от самого процесса. Такое дыхание буквально за несколько минут поможет уменьшить излишнее беспокойство, отделаться от навязчивых тревожных мыслей, убрать душевную тревогу, страх и т.д.

Когда мы видим, что кто-нибудь, прикрыв глаза, сосредоточенно, самоуглублённо и ритмично дышит, заполняя всю грудную клетку, слегка задерживаясь на пике вдоха и делая небольшую паузу после выдоха, можно быть уверенным, что этот человек приводит себя «в норму», снимает избыток нервного напряжения.

Таким видом аутотренинга пользуются многие музыканты-исполнители, особенно перед выходом на сцену.

Не менее важны в аутотренинге приёмы, связанные со снятием мышечных напряжений, «зажимов»...

Известно, что между физическим и психическим в природе человека существует глубоко заложенная связь. Освобождаясь от мышечных напряжений, мы тем самым освобождаем-

ся и от напряжений нервно-психологических. Об этом знают опытные актёры, музыканты-исполнители. К.С. Станиславский писал: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого человека являются мышечная судорога и телесные зажимы... Мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию» [2. С. 149].

Мы часто замечаем, как тот или иной музыкант, выйдя на сцену, не сразу начинает играть, а делает какие-то движения, расслабляющие мускулы. И это не случайно. Аутотренинг помогает исполнителю обрести спокойствие, лёгкость, вдохновение.

Выдающийся пианист К. Игумнов отмечал: «Я сейчас меньше волнуюсь, чем раньше. Нужно большое освобождение всего тела, меньшая стянутость – это помогает. Движения должны стать уверенными, свободными» [6. С. 66].

Уже доказано, что свобода от мускульных напряжений напрямую сказывается на качестве духовной работы. Должно стать хорошей привычкой мгновенное и возможно более полное расслабление мышц. Из всех привычек эта, наверное, – одна из самых полезных [1. С. 323]. Наконец, словесные и словесно-образные самовнушения. Кто из музыкантов-исполнителей не мечтает об упоительном ощущении лёгкости, свободы, уверенности в себе! Что может быть желаннее, чем ясность мысли, радостная приподнятость, увлечённость творческой работой?! Всё это может быть достигнуто, внушено. И прежде всего через слово, оказывающее самое мощное воздействие на психику человека. Если, конечно, это – «то самое слово», сказанное вовремя.

Здесь надо отметить некоторые особенности, тонкости. Слова, обращённые к себе, должны быть краткими, ясными... Например: «Я всё могу... Сделаю очень хорошо... Мне дано Природой, Богом... У меня всё получится...» и т.п. Не следует использовать слишком длинные фразы. Избегайте употребления самовнушений с частицей «не». Наша психика не любит частицу «не». На наш мозг действуют слова позитивно-утвердительного значения («Могу», «Уверен», «Здоров», «Всё будет хорошо» и т.д.). Имеет значение и сам тон, которым мы разговариваем с собой.

Большинство психологов рекомендуют говорить с собой мягко, спокойно, без нажима, как бы ласково самоуглаживая себя. Внушать себе что-либо следует как бы между прочим, почти безучастно. Чтобы добиться нужного результата, необходимо отсутствие усилий [1. С. 318].

Необходимо понять, что в аутотренинге носит сугубо творческий характер. Наиболее важное, оптимальное открывается в личном опыте, в поиске.

Психолог В. Леви пишет: «Испытайте себя, аутотренинг – такое же творческое дело, как поэзия или изобретательство» [3. С. 117].

Заметим, что практически всё в нашем деле можно перевести в живописно-образный план. Слово, имеющее живописно-образное воплощение, утраивает силу своего воздействия.

Другой психолог, Э. Боно, отмечает: «Один из способов избежать жёсткости слов заключается в том, чтобы мыслить на основе наглядных образов» [5. С. 69].

Крайне желательно, особенно музыкантам, представлять, воображать, видеть «в образе» те состояния, которые мы хотим внушить себе.

Психологи советуют тем, кому требуется владеть собой в экстремальных ситуациях, создавать мысленно образ спокойного, уравновешенного, уверенного в себе человека и вживаться, воплощаться в этот образ [1. С. 321].

И ещё несколько соображений... Не следует ждать успехов от аутотренинга после одной-двух попыток. Надо настроить себя на длительный планомерный процесс.

В искусстве саморегуляции всё делается в медленном, спокойном движении, постепенно и заблаговременно.

Ещё несколько слов о приёме «отвлечения».

Мудрый музыкант Н. Метнер писал, что «при расстройстве не следует созерцать своё расстройство... Полезнее всего выкинуть из головы всё, что расстроило, и заставлять себя думать, говорить или читать о постороннем» [7. С. 66].

Отвлечение приносит свои плоды, когда человек обращается мыслями и чувствами к чему-то светлому, приятному для него; к тому, что доставляет удовольствие. Требуется создать конкурентное переживание с положительным знаком. Это повышает шансы на успех.

Очень важно научиться снижать уровень значимости происходящего с нами и вокруг нас (например, предстоящего концертного выступления).

Необходимо уметь корректировать этот уровень, если он непомерно высок, а у большинства из нас именно так обычно и бывает [1. С. 323].

Умение приподнимать или приспускать планку уровня значимости – это и есть искусство саморегуляции, а оно приходит от планомерных занятий аутотренингом.

Литература

1. Цытин Г. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
2. Станиславский К.С. Работа актёра над собой // Собр. соч.: в 8 т. М., 1954. Т. 8.
3. Леви В. Искусство быть собой. М., 1973.
4. Бурно М. Самовнушение и аутогенная тренировка. М., 1975.
5. Де Боно Эдвард. Рождение новой идеи. М., 1976.
6. Изумнов К.Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста // Пианисты рассказывают. М., 1984.
7. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1972.

Методика руководства самодеятельным ансамблем скрипачей

Мой 35-летний опыт руководства ансамблем скрипачей Томского государственного университета рождает необходимость поделиться им с теми, кто хочет создать ансамбль скрипачей и руководить им. Что может служить предпосылкой организации ансамбля в университетской среде? Нужна инициативная группа из нескольких студентов и преподавателей, учившихся в своё время играть на скрипке в музыкальной школе, или в музыкальном училище. На консерваторские кадры, по понятным причинам, рассчитывать не приходится.

Далее делается объявление. Желание коллективного музицирования, любовь к музыке приведут желающих. Для начала их может быть 10–12 человек. Впоследствии число желающих играть в ансамбле обязательно увеличится.

Руководитель должен быть профессиональным музыкантом, желательно с консерваторским образованием. Обязательно владение каким-либо смычковым инструментом. Желательно, чтобы инструментарий участников ансамбля был не самого низкого качества.

Репетиции должны быть регулярными – несколько раз в неделю, лучше в фиксированное постоянное время. Перерывы между репетициями не должны быть длительными.

Руководитель должен быть готов столкнуться с разными уровнями профессиональной подготовки ансамблистов. Поэтому начинать надо с простых произведений, чтобы уже на них добиваться базовых требований к звучанию ансамбля. Можно рекомендовать, например, в качестве начальных сочинений: «Баркаролу Ж.» Оффенбаха, «Ноктюрн» М. Таривердиева, «Цыганскую песню» А. Дворжака.

Вся трудность исполнения этих сочинений заключается в достижении приемлемого звучания, кантилены, выразительности фразировки. Здесь нет ритмических «загвоздок», нет интонационной сложности. Музыка предельно понятна, интонационно близка как неискушённой аудитории, так и изысканному слушателю.

На первых же занятиях, на самом простом материале руководитель должен ставить, пусть пока трудновыполнимые, профессиональные высокохудожественные задачи. Они общеизвестны.

Это чистота интонирования, одинаковость штрихов, минимум «белых» звуков, вибрация протяжённых нот, художественно осмысленное распределение смычка, выразительность фразировки.

Следует постоянно акцентировать внимание на том, что скрипка – это, прежде всего, певучий инструмент (и виртуозный тоже). О пении на скрипке всегда надо помнить. Вкус к певучему звучанию надо прививать настойчиво и постоянно.

Так, в «Баркароле» Ж.Оффенбаха необходимо в ритме «четверть – восьмая» пропеть четверть, не укорачивая её.

Приём вибрации, к сожалению, у многих неквалифицированных скрипачей случается утраченным. Поэтому настойчиво, неустанно руководитель должен требовать вибрировать, особенно протяжённые звуки.

Руководителю надо продумать и выстроить репертуарную политику. Разумно сочетание в репертуаре разностильных, разнообразных по движению и характеру пьес. (Так, ансамбль скрипачей ТГУ исполняет музыку, начиная с Д. Каччини, Д. Фрескобальди, И.С. Баха и заканчивая рок-музыкой Э.Л. Уэббера).

В университетском ансамбле почти всегда преобладает студенческая молодёжь со своими музыкальными пристрастиями. Следовательно, в репертуаре ансамбля должна быть и классика, и современная ритмизованная танцевальная музыка с элементами рока и джаза.

Необходимо «подогревать» интерес молодёжи к исполняемой музыке.

Давно замечено, что с сопровождением скрипичного ансамбля очень хорошо слушается вокал. Это необходимо использовать.

Авторитет руководителя чрезвычайно важен для плодотворной работы. Авторитет должен вырастать из профессионализма руководителя, его преданности музыке, коллективу. Точно так же должен вырабатываться авторитет у концертмейстеров первых и вторых скрипок, у пианиста.

Независимо от исполнительского уровня участников ансамбль должен иметь в репертуаре хотя бы несколько виртуозных пьес. При разучивании, например, «Мартовского хорова» Динику следует максимально сократить количество смычка (играть на одном месте). Надо добиться абсолютного совпадения первых нот каждой кварты, делая небольшие акценты. Разучивать надо медленно, увеличивая скорость в следующие подходы.

Руководитель должен заранее проанализировать и выставить обозначения движений смычка «вниз» – «вверх». Выполнение этих, а также динамических указаний обязательно для всех ансамблистов. Движения смычков должны быть синхронными, одинаковыми. В этом один из основных принципов ансамблевой игры. Вопрос дисциплины вообще важен для успешной работы. Посещение регулярных репетиций должно быть обязательным для всех. Недопустимы опоздания, которые ведут к потере репетиционного времени и нарушают ритм репетиции.

На репетициях должны соблюдаться тишина и концентрация внимания.

Коллектив обязательно должен регулярно выступать в концертах. Это стимулирует, вдохновляет коллектив.

Вообще сам жанр ансамбля скрипачей близок и доступен любой аудитории – как не подготовленной, так и искушённой в музыке.

Одной из главных забот руководителя является создание и поддержка в коллективе благоприятного психологического климата. Здесь на первый план выходят человеческие качества, манера общения, общая культура руководителя. То же самое относится и к концертмейстерам, которые вместе с пианистом и художественным руководителем образуют руководящий центр, ядро коллектива.

С течением времени делающие большие успехи скрипачи из группы вторых скрипок могут переводиться в качестве поощрения в группу первых скрипок. Это вдохновляет морально, позволяет скрипачу ощутимо расти в профессиональном отношении.

В заключение подчеркну – даже если разучивается очень простое произведение, руководитель должен исходить из самых высоких исполнительских требований. Тогда успех придёт обязательно.

Нотный текст и его прочтение

Композиторы в итоге своей деятельности оставляют нам, музыкантам-исполнителям, свои произведения, записанные нотами.

Нотный текст – это зашифрованные эмоции и мысли автора. Задача исполнителя – как можно исчерпывающе расшифровать всё, что закодировал композитор в нотной записи.

Неопытный музыкант замечает в нотном тексте лишь то, что лежит на поверхности (высота ноты, её длительность и т.д.). Между тем нотный текст, несмотря на относительно точный характер, несёт в себе огромный объём информации, гораздо больший, чем это кажется на первый взгляд.

Известный российский пианист, профессор В. Мержанов говорил, что своих учеников он учит прежде всего «читать ноты» [1. С. 85].

На первом этапе знакомства с текстом надо вглядываться, вслушиваться в него, пока не «забрезжит общий смысл» [2. С. 374, 375].

В этот период важна интуиция, которая будит фантазию, воображение, вдохновение...

Но одной интуиции мало. Поэтому на втором этапе работы над текстом необходимо чтение музыковедческой исторической литературы, всесторонний анализ, т.е. более рациональное осмысление нотного текста.

На третьем этапе снова работа интуиции, которая стала уже «поумневшей».

И, наконец, отбросив, забыв всю формальную, сухую, рассудочную информацию, надо отдать себя вдохновению, озарению...

«Озарение – это решающий прыжок с горы приобретённого опыта в царство истины». Так считает известный учёный-психолог А. Спиркин [3. С. 201].

В работе над нотным текстом сочетаются интуиция и «рацио», ибо, по выражению В. Брюсова, «культура ума даёт культуру чувств» [4. С. 33].

В работе над произведением музыкант-исполнитель должен исходить из нотного текста (лучше из уртекста), а не идти от слушания записей, что влечёт за собой потерю индивидуальности, «заштампованность» трактовки и другие негативные последствия.

Литература

1. Цытин Г.М. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
2. Бунин И.А. Как я пишу. М., 1967.
3. Спиркин А. Сознание и самосознание. М., 1972.
4. Русские писатели о литературном труде. Л., 1953.

Начинающему оркестровому дирижёру

Итак, вы за дирижёрским пультом перед несколькими десятками музыкантов... Взгляды всех устремлены на дирижёра. Взгляды эти оценивающие. Опытному оркестранту очень многое становится ясным уже по тому, как вышел за пульт дирижёр, как он одет, как поздоровался с коллективом и т.д. Перед вами на пульте лежит партитура. Открывайте её уверенным жестом как хорошо знакомую, много раз читаную книгу. Конечно, выходить перед оркестром репетировать надо, хорошо зная партитуру. Если этого нет – оркестр быстро поймёт ваше незнание. Ханс фон Бюлов сказал: «Лучше партитура в голове, чем голова в партитуре».

Изучение партитуры начинается с определения стиля, эпохи, в которой жил автор. Известно, что для каждого стиля существуют определённые исторически сложившиеся нормы исполнения. В венской классике – точность, ясность, стройность формы, штриховые особенности... В романтике важно проникнуться образами, преодолеть рыхлость, «лоскутность» формы, выстроить «на одном дыхании» единую драматургическую линию произведения... В музыке Шуберта чувствовать песенность, в Малере – трагический надлом уходящего романтизма и т. д.

Дирижёру необходимо отметить самые трудные для ансамбля моменты и уделить им больше внимания, не откладывая на потом. Не стоит быть излишне многословным. Избегайте высокопарной риторики. Оркестранты любят конкретные просьбы. (Вспоминается случай из многолетней оркестровой практики. Дирижёр-гастролёр, желая услышать выразительное соло флейтиста, стал ему долго объяснять, рисовать картины природы, прочёл даже стихи

Пушкина. После тихой паузы флейтист спросил: «Мне надо сыграть это ещё тише?» «Да, да, да, именно тише!» – обрадовался дирижёр. Между тем время репетиции таяло.)

Но, конечно, должно быть место шутке, юмору. Это оживляет атмосферу, сокращает дистанцию между дирижёром и оркестром. И тогда работа лучше идёт. Ни в коем случае не высказывайте чувства превосходства над оркестрантами. Ведь среди них наверняка есть прекрасные музыканты, видевшие на своём веку множество дирижёров.

Уважайте оркестрантов, любите их – помните, что они – ваши коллеги и единомышленники в переживании музыки. В своих требованиях не ссылайтесь на великих (... Тосканини это брал ещё быстрее...). Оркестр ждёт от вас ваших собственных проявлений Личности.

Кстати, вопрос выбора темпа – один из самых важных. Шарль Мюнш сказал: «Если вы не знаете, какой надо взять темп – не берите лучше никакого». С темпом тесно связана проблема ауфтакта. Не забудьте – ауфтакт у духовых отличается от ауфтакта у струнных.

Используйте реальные возможности оркестра. Не форсируйте *ff*, не «обескровливайте» *pp*. Учитывайте особенности дыхания у духовых и струнных. Не забывайте о балансе звучания в оркестре. После удачного исполненного соло поблагодарите солиста взглядом, улыбкой, поощрите струнных за их старание. При неудачах (киксы духовых, нарушение совместности игры) не теряйте самообладания, соберите на себя внимание и музицируйте дальше.

Музыка – искусство, живущее во времени. Хорошо чувствуйте драматургию развития материала, формы. Даже в самой медленной музыке есть внутреннее движение во времени, по горизонтали.

Дирижирование – это не только механическое «отбивание» сетки, но и наполнение долей. Профессия дирижёра очень сложная и ответственная. Дирижёр – это образованный музыкант, чуткий психолог и педагог.

Формирование дирижёрской личности происходит непрерывно, в течение всей жизни. (Не случайно почти все маститые дирижёры были солидного возраста.)

Итак, вы перед оркестром! Счастливого пути! Удачи вам и творческого счастья!

В классе камерного ансамбля

Камерный ансамбль в музыкальном вузе всегда недооценивался как предмет.

Считалось, и зачастую считается сейчас, что студент приобретает все необходимые для профессионала навыки и знания на уроках по специальности.

Отдавая должное занятиям по специальности, отметим, что игра в ансамбле для музыканта любой специальности является незаменимой школой созревания музыканта-профессионала, источником вдохновения, чувства партнерства в переживании музыки. Недаром великие пианисты, такие как А. Шнабель, А. Корто, Э. Гилельс, С. Рихтер и др., отдавали камерному музицированию часть своей жизни, находя в этом важный смысл для реализации своих творческих устремлений.

Занятия по камерному ансамблю целесообразно начинать с произведений барокко, где можно воспитывать у студентов чувство стиля, культуру штриха, владение полифонией...

Затем естествен переход к венской классике, где требования грамотного озвучивания текста также очень высоки.

Миновав венскую классику и получив ценнейший опыт, студент «переключается» на романтический репертуар. Здесь важно научить студента «собирать» рыхлую зачастую форму, избегать чрезмерных эмоций, соблюдать культуру и глубину чувств. Большие трудности возникают здесь в отношении разнообразия красок в звуке. Это даётся не сразу, с большим трудом. Тем более педагог должен быть опытным и настойчивым наставником.

Важна роль иллюстраторов. Иллюстратор должен быть опытным, грамотным инструменталистом. Самому педагогу не следует выступать в роли иллюстратора. Гораздо лучше, если педагог слышит ансамбль со стороны. Тогда работа будет более эффективной.

В классе ансамбля необходимо поработать над признанными шедеврами (фортепианное трио №7 Бетховена, трио Шуберта, фортепианные трио С. Рахманинова, Чайковского, Шостаковича). Соприкосновение с такой музыкой воспитывает подлинного Музыканта, обогащает его духовный мир, приносит незаменяемые ощущения от прикосновения к Прекрасному, развивает любовь к ансамблевой игре.

Начиная работать над произведением, иногда достаточно дать правильную общую установку на произведение. Остальное получится само. Нельзя «засушивать» атмосферу на занятиях, непрерывно, с чувством превосходства останавливая и изрекая замечания. Нужны только мудрые, квалифицированные советы по делу. Необходимо пристальное внимание к единству характера штрихов в ансамбле. Динамический баланс тоже не должен ускользать от внимания играющих и педагога.

Могут возникнуть проблемы темпов, драматургии развития материала – всему надо уделить много внимания.

Психологический климат в классе должен благоприятствовать увлеченности, заинтересованности музыкантов. Педагог должен уважительно, как к коллегам по музыке, относиться к ансамблистам.

Они должны чувствовать, что способны на многое. Не надо только мешать им, а тактично помогать, используя свой опыт и знания.

«Доглинкинский» период в истории русской музыки

Оценка музыковедами «доглинкинского» периода в русской музыке никогда не была единодушной и, чаще всего, несправедливо приниженной (например у В.В. Стасова).

Широко распространенная точка зрения, что русская классическая композиторская школа начинается с творчества М. Глинки, долгое время доминировала (таково было убеждение, например, В.В. Стасова).

История формирования любой национальной профессиональной композиторской школы – это сложный исторический процесс, развернутый на протяженный временной период.

Как полноводная река берет своё начало с ручейков и родников, так и русская профессиональная композиторская школа возникла в результате подготовленной за несколько веков почвы усилиями выдающихся талантливых музыкантов. Были заложены не только основы отечественной композиторской школы, но и дан мощный импульс для возникновения и развития жанровых направлений, настроений, идеологических особенностей.

Отметим также, что этот импульс подействовал на всё дальнейшее развитие русской музыки, вплоть до XX века! Так духовно наполненное, целомудренное знаменное пение определило во многом гуманистический характер русской музыки надолго вперед (вспомним шедевр С. Рахманинова «Всенощная», созданный в начале XX века). Сатирические настроения в творчестве Даргомыжского, Мусоргского возвращают нас к операм Матинского и Пашкевича. Насыщенные народными песнями, куплетами оперы Пашкевича, Соколовского – не они ли вдохновили композитора XX века Р. Щедрина на создание оперы «Не только любовь»?

Мастера лирической песни Дубянский, Козловский, Г. Теплов дали начало романсовому творчеству А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева. Те же, в свою очередь, по выражению академика Б. Асафьева, «создали интонационный словарь эпохи русской музыки XIX века». Симфонические и камерные произведения Глинки берут свое начало в увертюрах Фомина, Бортнянского, Пашкевича, вариациях Хандошкина, Трутовского. Знаменитое «Славься» Глинки – это, несомненно, перенесенный в XIX век жанр петровского торжественного канта.

Всемирное признание русской музыки в XIX веке было подготовлено в течение нескольких веков усилиями, русских и европейских музыкантов.

Немалую роль в формировании русской композиторской школы сыграла европейская музыкальная культура.

Роль эта двояка. С одной стороны, работа в России крупных музыкантов-профессионалов, таких как Сарти, Чимароза, Паизиелло, Галуппи, Кавос, Арайа, – несомненно способствовала повышению профессионализма русских композиторов. С другой стороны, пренебрежительное отношение аристократии и власти к своим, доморощенным талантам серьезно тормозило процесс созревания русской композиторской школы. Вплоть до XIX века (и позднее) музыка в России преобладала в любительской бытовой сфере. (Автор этих строк сам участвовал в середине XX века в любительском квартете). Отметим, что целый ряд великолепных русских композиторов имели прекрасное европейское музыкальное образование. Е. Фомин, М. Березовский, Д. Бортнянский повышали свое мастерство в знаменитой Болонской академии (где учился юный Моцарт).

Без влияния европейской культуры невозможно представить себе подлинную картину музыкальной жизни России XVII–XVIII веков. Влияние это долгосрочное. Вспомним итальянские, испанские моменты у Глинки, итальянские, французские веяния у Чайковского, немецких романтиков у А. Рубинштейна.

Ясно, что русская профессиональная композиторская школа не возникла вдруг, на пустом месте. Этому предшествовали несколько столетий, наполненных кипучей деятельностью музыкантов, внесших свой вклад в становление русской национальной композиторской школы.

Безусловно, нельзя недооценивать, смотреть снисходительно, как на любительскую, – на эпоху, предшествующую Глинке. Здесь кроется серьезная ошибка и несправедливость.

Vitaly V. Maksimov. Tomsk State University

e-mail: : mv1941@sibmail.com

ADVICE TO YOUNG MUSICIANS

Keywords: auto-training, music text, ensemble of violinists, orchestral conductor, chamber ensemble, "Doglinsky" period in the history of Russian music

In a series of short articles the known Tomsk musician-performer and teacher Vitaly Maximov shares his experience with young musicians. The author tells about the role of auto-training in the work of a musician, about reading a music text. Drawing on the fortieth experience, he talks about the method of working with an amateur ensemble of violinists and about the specifics of the activities of an orchestra conductor. In the last article of this series, the author briefly describes the "Doglinsky" period in the history of Russian music and its role in the formation of the creativity of the founder of Russian music, M.I. Glinka.

References

1. Tsypin G. Psychology of musical activity. M., 1994.
2. Stanislavsky K.S. The work of the actor above himself // Collected. Works of 8 vols. M., 1954.
3. Levi V. The art of being yourself. M., 1973.
4. Burno M. Autosuggestion and autogenic training. M., 1975.
5. De Bono Edward. The birth of a new idea. M., 1976.
6. Igumnov K.N. On the creative path and performing art of the pianist-one // Pianists tell. M., 1984.
7. Metner N.K. Everyday work of a pianist and composer. M., 1972.