

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В КРЫМУ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

или совсем открыто, крикливо, грубо. При образовании звуков верхнего регистра образуется сильное подвязочное давление в гортани, и задача состоит в том, чтобы уменьшить нагрузку.

Происходит как бы смена регистрового механизма в работе гортани.

Смещение и прикрытие – приёмы, помогающие выработать красивый, профессиональный звук, ровный на всём диапазоне, на хорошо расширенной и свободной нижней части глотки.

В практической работе педагога этот вопрос решается очень индивидуально, с учётом анатомических особенностей каждого ученика. Педагогу необходимо понять и разгадать природу голоса своего ученика, не навязывая стандартных приёмов. Вокальный слух педагога здесь играет важнейшую корректировочную роль. Правильно сформированный звук на нижнем и среднем регистрах служит залогом успешного развития молодого певца.

Сглаженность регистров – это умение сохранить на всём диапазоне тембральную однородность. Для баритона очень характерно красивое грудное звучание, обогащающее тембр голоса. Самое главное, о чём должен помнить певец, – избегать форсировки голоса, так как именно это в первую очередь мешает выработке элемента «прикрытия» и не позволяет добиться смещения регистров.

Источники и литература

1. Лицвенко И.Г. Баритон / И.Г. Лицвенко, Л.Н. Раабен, Г.И. Благодатов // Музыкальная энциклопедия : в шести томах. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1982. – Т. 1.
2. Баритон // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 627 с.

Младенова Т.В.

УДК: 78.03 (477.75)

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В КРЫМУ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

«Точно чудесный сон припоминается южный берег Крыма — то грозный и недоступный, то нежный и приветливый, с роскошнейшими садами, прелестными постройками, одетыми сверху донизу во вьющиеся редкостные растения, легкие резные карнизы крыш с кружевными галереями и балконами, при всем этом ярко синее небо и зеленое, будто изумрудное море» — эти слова были сказаны М. П. Мусоргским, российским композитором, сумевшим с пушкинским размахом и глубиной перевести на музыкальный язык трагедию царя Бориса [4, с. 96].

Мусоргский находился в Крыму летом 1879 года. Актриса Дарья Леонова, исполнявшая роль хозяйки корчмы в опере «Борис Годунов» собиралась совершить концертное турне по югу России и пригласила композитора участвовать в поездке. Именно в этот период в Таврическую губернию России приезжали выдающиеся деятели театрального, литературного, музыкального мира. Целебный воздух полуострова, живописные горные ландшафты становятся вдохновением, музыкой, звучащей в душе художника, ступившего хоть раз на эту прекрасную землю.

Среди немногочисленных фортепианных сочинений Мусоргского наряду с циклом «Картинки с выставки» есть и пейзажные зарисовки Крыма — фортепианные миниатюры «Байдары» и «Гурзуф у Аюдага», эпиграфом к которым можно применить слова самого композитора: **«От Байдар и Черного моря чуть не спятил с ума»**.

В те времена творческой столицей Крыма была Ялта. В разгар курортного сезона, в гостинице «Россия» («Таврида») Мусоргский исполнял свои произведения, на концерте, организованном дочерью известного музыкального критика Владимира Стасова — Светланой Фортунато.

Не только красота природы крымской являлась источником вдохновения. **«Судьба Крыма в историко-культурном плане представляет пример того, как взаимодействие на его территории различных цивилизаций, народов, религий и укладов жизни привело к образованию оригинальной, синкретической культуры, значение которой для юга России, Северного Кавказа, нижней Волги, Причерноморья было столь же велико, как скажем, значение аль-Андалуса в Испании на Западе Европы»** [3, с.4].¹

Многовековые контакты Крыма со Средиземноморьем, Кавказом, Передней Азией привели к тому, что на полуострове сформировалась уникальная музыкальная культура, отразившая воздействие Ирана и Хорезма, арабского Востока и Турции. Однажды соприкоснувшись с колоритом, орнаментикой, изысканной ритмикой крымско-татарского фольклора, поэты, художники, музыканты пытаются по- своему отразить этот новый, экзотический для них мир.

Изучая биографические материалы композиторов «Новой русской школы», известной под названием «Могучая кучка» мы распознаем почвенность так называемого ориентализма М.И. Глинки, А. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, А. Глазунова.

Вот что пишет в своих автобиографических записках М.И. Глинка: «**Гайвазовский сообщил мне три татарских напева, впоследствии два из них я употребил для лезгинки, а третий для *a n d a n t e* сцена Ратмира в третьем акте оперы «Руслан и Людмила»»[2, с. 79]. Посещая Крым, М. Глинка гостил в Феодосии у известного художника-мариниста Айвазовского. Причем, художник знакомил композитора с крымскими мелодиями, наигрывал их, пользуясь собственными нотными записями. Интересно, что из всей оперы «Руслан и Людмила» именно лезгинка, привлекла внимание французского композитора Г. Берлиоза. Фортепианную транскрипцию лезгинки композитор неоднократно включал в программу своих концертных выступлений.**

Опера А. Бородина «Князь Игорь» получила мировое признание благодаря половецким сценам, основа которых — музыкальные мотивы, записанные во время рамазана в Симферополе, Бахчисарае, Евпатории.

Уполномоченным Ялтинского отделения Русского музыкального общества в Москве был Цезарь Антонович Кюи - музыкальный критик, активный пропагандист идей и творчества «Могучей кучки», крупный учёный в области фортификации. Во всех сферах своей деятельности достиг значительных успехов. Отдыхая в Ялте, Ц. Кюи познакомился с Мариной Станиславовной Поль – специалистом в области эстетического воспитания детей. Она предложила композитору написать детскую оперу. «Снежный богатырь» - такое название получило новое произведение Ц. Кюи, созданное на текст М. Поль. Премьера оперы состоялась в Ялте 15 мая 1906 года. По воспоминаниям автора «... успех был значительный, и публика просила, чтобы ещё раз повторили». Цезарь Антонович был чрезвычайно растроган необыкновенно тёплым и сердечным приёмом, оказанном ему в маленьком ялтинском зальчике, где после окончания спектакля его «засыпали розами», « первый и последний казус в моей жизни» (как говорил сам автор)[5, с.191].

Наряду с М. П. Мусоргским, А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи в число передовой группы музыкантов Новой русской школы вошел знаменитый российский композитор, педагог, фольклорист Н. А. Римский-Корсаков. «...Южный берег Крыма, несмотря на беглый и поверхностный его обзор, понравился нам чрезвычайно, а Бахчисарай со своей длинной улицей и лавками, кофейнями, выкриками продавцов, пением муэдзинов на минаретах, службою в мечетях и восточной музыкой произвел самое своеобразное впечатление. Слушая бахчисарайских цыган-музыкантов, я впервые познакомился с восточной музыкой, что называется в натуре и, полагая, что схватил главные черты ее характера. Меня поразили, между прочим, как бы случайные удары большого барабана не в такт, производившие удивительный эффект. В те времена на улицах Бахчисарая с утра до ночи гудела музыка, до которой восточные народы такие охотники; перед любой кофейней играли и пели...» — вспоминает Н. А. Римский-Корсаков в автобиографической работе «Летопись моей музыкальной жизни» [6, с. 115].

Пленительная, восточная по колориту симфоническая сюита «Шехерезада» была сочинена в 1888 г. До этого композитор уже дважды бывал в Крыму (1874 г., 1881 г.), и ориентальные, вдохновленные крымско-татарским музыкальным фольклором сцены украсили весеннюю славянскую оперу-сказку «Снегурочка», впоследствии оперу-былину «Садко».

Очень красива и трепетна сцена, связанная с появлением Весны (опера «Снегурочка»), прибывшей в заснеженное Морозом царство Берендеево. Птицы, дрожа от холода, прижимаются к Весне. Она согревает их теплой нежной арией, украшенной пластичными хроматизмами, подголосками кларнета, замысловатыми ритмическими оборотами. Все эти средства как бы материализуют текст арии:

**«Не то встречаю я в долинах южных стран:
Счастливые края за теплыми морями!
С лугов, цветущих там, из миртовых лесов,
С цветов акаций, роз несутся ароматы.
Несется теплый пар с возделанных садов...».**

Не возникает сомнения, что вся эта музыкально-поэтическая картина навеяна воспоминаниями Н. А. Римского-Корсакова о Ялте, Алушке, Байдарках, Бахчисарае. В произведениях композитора-фольклориста восточные образы, зазвучали более природно и органично.

Впоследствии, в творчестве своих учеников Н. А. Римский-Корсаков высоко ценил тяготение к национальному колориту. В связи с этим следует вспомнить, что множество ярких событий в творческой жизни нашего полуострова связано с одним из учеников Н.А. Римского-Корсакова — крымским армянским композитором Александром Афанасьевичем Спендиаровым.

Еще с детства (с 1880 г. Спендиаровы жили в Симферополе, Судак, Белогорске) Спендиаров, общаясь с народными музыкантами, старался зафиксировать песни пастухов, рыбаков, сборщиков винограда, слепцов-лирников, цыган и т.д. Об этом свидетельствует сохранившийся среди старых нот композитора фортепианный альбом переложений для фортепиано распространенных в то время в Крыму

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В КРЫМУ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

бытовых мелодий: армянский танец «Узундара», Крымско-татарские «Хайтарма» и «Пешрав», болгарский «Ойнава», а также русские, румынские, молдавские, греческие, турецкие мелодии.

С 1901 г., женившись на внучатой племяннице Айвазовского — Варваре Леонидовне Мазуровой, Спендиаров с семьей живет в Ялте по улице Екатерининской-Литкенса. В ялтинском особняке — палатцо царил творческая аура. Архитектура здания выдержана в греческом стиле. На балюстраде кровли расположены портреты деятелей античного мира, а над входом — две скульптуры грифонов. В этом храме искусства звучали голоса и лучшие творения А. Глазунова, Ц. Кюи, Н. Ами, А. Аренского, Ф. Шаляпина, А.П. Чехова, М. Горького. И вот результат сотворчества: на тексты М. Горького в 1902 г. Спендиаров сочинил балладу «Рыбак и фея» для голоса с оркестром; в 1911 г. — мелодекламацию в сопровождении фортепиано «Эдельвейс» на текст из драмы «Дачники»; на слова известного монолога Сони из пьесы А. Чехова «Дядя Ваня» Спендиаров написал мелодекламацию для голоса с оркестром. Из воспоминаний дочери Спендиарова: **«Отец нередко сживал с Антоном Павловичем на лавочке около книжного магазина Синани или около музыкального магазина Пфейера, гулял вместе с ним и М. Горьким по набережной, встречался в городском саду на концертах симфонического оркестра»** [7, с. 65].

В те годы Ялта была городом разительных контрастов. Очень современно, адаптируемо к сегодняшним реалиям высказывание А.П. Чехова: «...это поместье чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански ярмарочным..., рожи бездельников - богачей с жаждой грошевых приключений, парфюмерный запах вместо запаха кедров и моря, жалкая грязная пристань, грустные огни вдали на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают — всё это, в общем даёт дикое, унылое впечатление» [7, с.58].

Частым гостем в доме Спендиаровых был русский композитор, дирижер, педагог Александр Глазунов. Не без влияния Спендиарова Глазунов обратился к обработкам крымско-татарских песен и танцев, на основе которых сочинил оркестровый «Восточный танец». Впоследствии ориентальный, восточный колорит будет отмечен у Глазунова в первой части IV-ой симфонии, в третьей части струнного квартета ор. 35.

В 1908 г. Спендиаров был избран председателем правления «Общества любителей музыкального и драматического искусства» в Ялте, а в 1910 году — товарищем председателя Ялтинского отделения Русского музыкального общества. На этом посту во многом способствовал успешной работе музыкальных классов РМО, принимал участие в организации и работе симфонических оркестров Крыма; был талантливым дирижером.

Велика заслуга Спендиарова в деле ознакомления российской и мировой общественности с крымско-татарской национальной музыкой. В 1896 г. В Москве были исполнены «Хайтарма» для фортепиано, «Татарская песня» для скрипки, оркестровые «фантазии на крымские мотивы». Признание таланта Спендиарова особенно возросло после исполнения в Петербурге сюиты «Крымские эскизы», — посвящение Айвазовскому. Сюита неоднократно звучала на концертных сценах России, Германии, Италии, Франции, Дании, Америки [3, с.8].

По совету своего учителя Н. А. Римского-Корсакова Спендиаров начал работу над оперой «Бахчисарайский фонтан». Живой источник, памятник архитектуры позднего средневековья Крыма, воспетый А. С. Пушкиным, становится источником вдохновения для многих композиторов. С 1895 по 1934 гг. историю любви Крым-Гирая и Дилары Бикеч озвучили А. Федоров, А. Зубов, А. Ильинский, П. Крылов, А. Парусинов, И. Шапошников, А. Аренский, Б. Асафьев [3, с.8].

В начале 1900-х годов в Ялте и поблизости от нее жили А. Чехов, М. Горький, Л. Толстой, Д. Мамин-Сибиряк, А. Куприн, И. Бунин. В 1902 г. сюда приезжал Московский художественный театр во главе с В.И. Немировичем-Данченко. Вот что пишет об этих событиях российский режиссер, теоретик театра К. С. Станиславский: **«Из Севастополя мы переехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Кроме писателей в Крыму было много артистов, музыкантов и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов»** [1, с. 457].

С. В. Рахманинов находился в числе деятелей, принимавших активное участие в открытии в Крыму музыкальных учебных заведений. Рукой С. Рахманинова подписан декрет об учреждении музыкальных классов от Русского Музыкального Общества. С именем композитора связана история открытия Симферопольского музыкального училища, празднующего в 2010-м году, свой 100-летний юбилей.

После крымских (ялтинских) концертов Рахманинова, постоянными исполнителями его камерно-вокальных произведений становятся выдающиеся певцы — Л. Собинов и Ф. Шаляпин.

Фёдор Иванович Шаляпин в Ялте бывал частым гостем в доме Чеховых, где много играл на рояле и пел: «Получалось великолепно: то лирически задушевное, то задорно-залихватское, то шуточно-комическое. И было в его песнях столько обаяния и красоты, столько эмоционального воздействия. Что можно было слушать без конца» [7, с.59].

Не только музыканту, но и простому обывателю, проезжавшему с экскурсией мимо пионерского лагеря «Артек» известна история, связанная с выступлением Ф. Шаляпина на пикнике в имении «Суук-Су» (события 1916 года). С тех пор имя Шаляпина увековечено — скала напротив Одолларов названа в честь великого певца.

Мало кто знаком с не менее интересным фактом. В 1912 году Шаляпин проезжал мимо соборной мечети Карасубазара (Белогорск) и услышал «Эзан» (мусульманская молитва). Ее исполнял известный в то время в Крыму певец и музыкант — шейх Эмир-Джелал. Ф. Шаляпин ждал окончания совершения молитвы. После знакомства с шейхом, певец обратился к Эмиру: **«Я был во многих странах, городах, являюсь известным певцом, меня знают, хвалят, но Ваш голос — сильнее моего и своеобразней. Поедемте вместе в Петроград..., вместе выступим, станете очень известным»**. В ответ прозвучали слова, достойные суфия: **«Господин Шаляпин, я хорошо знаю, где и как пользоваться своим голосом. У меня своя стезя, а у Вас — своя»**. После этого Шаляпин, принимая восторженные отзывы поклонников, вспоминал: **«В Крыму я слышал голос, — это действительно голос!»** [3, с.35].

В первой половине XX столетия Крым посетили композиторы, продолжившие традиции XIX столетия в новом временном контексте: В. Калинин, В. Ребиков, Н. Аmani, А. Скрябин, братья Стравинские, С. Прокофьев, Д. Шостакович.

Значительная роль в изучении, популяризации крымско-татарского музыкального фольклора принадлежит российскому профессору — историку В. Смирнову, музыканту – этнографу А. Кончевскому, выдающемуся крымско-татарскому просветителю Исмаил беку Гаспринскому, в 20-30-е гг. крымским; крымско-татарским музыкантам-профессионалам поколения, прошедшего через депортацию: Асану Рефатову, Ягья Шерфетдинову, Варваре Ханджибековой, Ильясу Бахшишу.

Использованная литература:

1. Воспоминания о Рахманинове / составитель З. Апетян. – М.: Музыка, 1974. – т. 2 480с.
2. Глинка М.И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 221с.
3. Изидинова С.Р. О национальной музыке крымских татар. – Севастополь: Изд-во СО «ЭКОСИ – Гидрофизика» 1995. – 45с.
4. Модест Петрович Мусоргский /составитель Р.К. Ширинян. – М.: Музыка, 1989. – 192с.
5. Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. - М.: Музыка, 1989. - 224с.
6. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. – 440с.
7. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. – М.: Музыка, 1971. – 287 с.

Мормуль О.Г.

УДК 130.2:378

ЭТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ В. С. СОЛОВЬЕВА

В. С. Соловьев - личность достаточно многогранная: общественный деятель, педагог, религиозный философ, публицист, поэт, мыслитель, занимающийся проблемами религии, человека, а также нравственно-эстетическими аспектами. Необходимость акцентирования внимания на нравственные и духовные проблемы современной культуры и общества подтверждают актуальность не только идей В. С. Соловьева, но и их жизненность в настоящее время.

Цель статьи – рассмотреть этические взгляды В. С. Соловьева.

Задачи:

- раскрыть особенность этических взглядов В. С. Соловьева;
- показать актуальность этических категорий В. С. Соловьевым.

Этические взгляды Владимира Соловьева на рубеже XX - XXI столетий представляют научный интерес современных исследователей. Среди них В. А. Васильев, Л. А. Коган, В. А. Кувакин, В. Н. Поруч, В. В. Сербиненко [1], [2], [3], [4], [5]. Проводятся конференции, например, «Соловьевские чтения» [6]. Современный исследователь Л. А. Коган отмечает в этике В. С. Соловьева «раздвоение» человека на природного и божественного, показывая формальный характер самостоятельности личности [2, с. 389].

В. А. Кувакин в философском творчестве В. С. Соловьева отмечает «интеллектуальный подвиг» в «борьбе» за высокое призвание человека в мире, «единство должного и сущего в обществе», недопустимость разрыва «между идеалом и средствами его достижения, между словом и его воплощением». Необходимость этой идеи подтверждается наличием духовного потенциала человека, особенно, когда возникает «острый дефицит человечности в человеческих отношениях, определенный упадок нравов и нравственных стандартов». Как отмечает В. А. Кувакин, мыслитель выступает против социального отчуждения, хамства и настаивает на единстве нации и ее ответственности перед прошлыми и будущими поколениями, и за судьбы человечества в целом [3].