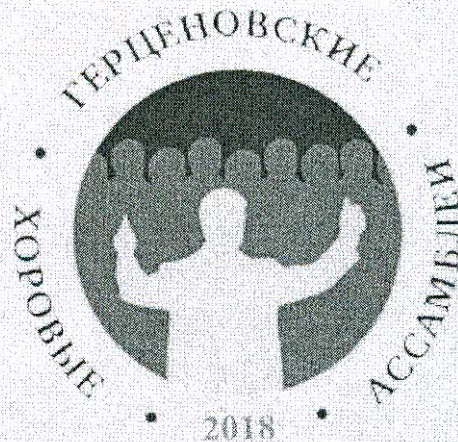


Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО
ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

Сборник статей

Выпуск 4

Санкт-Петербург
2018

являются внешним проявлением психических процессов для достижения желаемой творческой задачи.

Поскольку дирижер сам, посредством своих мануальных действий, является источником возникновения музыкального исполнения, он должен научиться дирижировать выразительно, точно, активно и «видеть в технике дирижирования средство общения, воздействия, передачи собственных музыкальных представлений, эмоционального отношения к произведению и процессу исполнения. Тогда его руки смогут «разговаривать» с исполнителями понятным им языком, способным передавать все тонкости развития музыкальной ткани, самую суть произведения» [3, 294].

Список литературы:

1. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. – СПб., 1993.
2. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М., 1967.
3. Мусин И. А. Техника дирижирования. – 2-е изд., доп. – СПб., 1994.
4. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.

Э. К. Мнацаканян

ВАЛЕРИЙ АРЗУМАНОВ. ПУТЬ К СЕБЕ

Валерий Арзуманов – известный российско-французский композитор, автор около трехсот опусов, большей частью неизданных. Творчество композитора представлено практически всеми известными музыкальными жанрами, значительное место в нем принадлежит хоровой музыке. В. Арзуманов – автор трех кантат, сочинений для хора с инструментальным сопровождением, опусов для смешанного хора a cappella, среди которых хоровые

концерты, несколько хоровых циклов и отдельные произведения для хора.

Сочинения композитора отличаются четкостью и ясностью формы, яркостью и насыщенностью драматургии, богатством образного содержания, эмоциональной выразительностью, логика развития которой детерминирована развертыванием музыкальной композиции. Интонационной основой его произведений являются русские и советские песни, фольклор; гармония выдержана в рамках тонального письма в русско-немецкой традиции с привнесением некоторого влияния французского компонента и восточных культур. Свобода метро-ритмической структуры (в чем композитор следует за О. Мессианом), выраженная отсутствием постоянного метра, его симметричности, создает впечатление свободной пульсации музыкальной ткани. Композиторская техника основана на продолжении традиций русской и европейской классической школы, а также серьезном изучении всех существующих стилей и технологий, от музыки «примитивов»¹ – до самой современной.

Композитор получил классическое музыкальное образование, он окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у В. Н. Салманова. В 23-хлетнем возрасте Валерий Арзуманов стал лауреатом конкурса Центрального телевидения, написав камерную оперу «Двое», а через год – членом Союза композиторов. К этому времени он уже являлся автором серьезных сочинений: струнного квартета (1966), скрипичного концерта (1967–1968), симфонии (1968–1969), балета «Икар» (1970), вокальных опусов, музыки к фильмам.

Продолжив обучение в аспирантуре у В. Н. Салманова, композитор одновременно начал преподавательскую деятельность в музыкальной школе-десятилетке и консерватории. В то время он увлекся сочинением атональной музыки, написав весьма сложное произведение – две пьесы «Памяти Берга» для большого симфонического оркестра (1970 г.).

¹ Фольклор Полинезии, Африки, американских индейцев.

Казалось бы, творческая судьба Валерия Арзуманова складывалась весьма удачно. Его яркое композиторское дарование получило признание, впереди ждал вполне успешный путь музыканта-академиста, но Арзуманов не покидало чувство неудовлетворенности собой и своей музыкой. Не принесло удовлетворения и изучение западного музыкального авангарда и композиторские опыты в этом направлении. Арзуманов оказался в тупике, постигший его кризис был сокрушительным, композитор даже перестал писать музыку, посвятив себя импровизации и преподавательской деятельности. Вместе со стремлением освободиться от академизма в своем творчестве к нему пришло осознание необходимости определения ориентиров в духовной сфере и формирования новой композиторской техники.

Процесс поиска оказался интенсивным и длительным, заняв около десяти лет, и осуществлялся Арзумановым в различных, весьма далеких друг от друга направлениях. Композитор увлекся рок-музыкой и много импровизировал в составе рок-группы, пытаясь обрести себя. Одновременно Арзуманов заинтересовался восточной философией и буддизмом, что заложило основы его мировоззрения и способствовало возникновению интереса к музыке Индии, в результате чего он освоил игру на индийских инструментах и овладел искусством импровизации на них.

Какую роль сыграли столь разновекторные культуры в жизни и творчестве композитора, каково их влияние на формирование его мировоззрения, кристаллизацию авторского стиля, что дало ему искусство импровизации, — эти и многие другие вопросы были заданы Валерию Грантовичу в нашей очередной беседе. В ответ был прислан текст, который и предлагается вниманию читателя.

«В самом начале 70-х годов, разочаровавшись в западном авангарде, я заинтересовался Востоком. Это уже было в моде: Битлз увлекались Рави Шанкаром, а Иегуди Менухин записал на пластинку свои импровизации с ним.

Я раздобыл несколько записей индийской музыки. Запечатлелись в памяти раги Шанкара и особенно пение братьев Дагар. Тогда же я начал читать книги по индийской философии

и буддизму. Эта литература вместе с древнекитайскими текстами легла в основу моего миропонимания.

В 1972 году певец из Северной Индии Р. Х. Гаутам приехал в Ленинград изучать постановку преподавания музыки в СССР (у себя в Бенаресе он был деканом музыкального факультета). Мы познакомились в музыкальной школе-десятилетке, где он присутствовал на моих уроках по композиции.

По моей просьбе Гаутам несколько раз пел в частных домах в Ленинграде, и я даже пытался ему аккомпанировать на фортепиано (по следам Менухина). Контакт был непродолжительным, но чрезвычайно интенсивным. Кроме музицирования, он объяснил мне основы релаксации, которую я практикую всю жизнь.

Через некоторое время по тому же каналу приехал танцор из Южной Индии, имени которого я, к сожалению, не помню. Он танцевал и аккомпанировал себе на мридангаме². Его искусство тоже поразило меня.

Оказавшись в Париже в 1974 году, я стал посещать концерты индийской музыки в музее Гиме. Особенно запомнилось выступление ситариста Нихила Банерджи.

Через друзей я познакомился со слепым ситаристом из Непала, живущим в Париже, Нарендрой Батажу, и даже пытался брать уроки пения у него. Это знакомство переросло в дружбу. Позднее моя жена Катрин неоднократно устраивала концерты Нарендры на своём фестивале в нашем нормандском городе Ё.

Мой младший сын Жан изучает индийскую культуру, и в 2013 году нам с Катрин довелось четыре недели путешествовать с ним по Южной Индии.

Чем же задела меня индийская музыка?

В первую очередь – голоса. И у братьев Дагар, и у Гаутама, и у Батажу в голосах не было никакого форсинга, усилия, столь неприятных в западных «поставленных голосах». Их негромкое, бедное тембром пение шло как будто бы из глубины души,

² Мридангам или мриданга – ударный инструмент (барабан), распространенный в Южной и Восточной Индии.

выражая какое-то последнее, сокровенное знание, конденсат прожитого, чем-то похожий на то, что я слышал у глубоких деревенских старух много лет раньше, в фольклорной экспедиции на Смоленщине. Звучание музыкальных инструментов индусов тоже оказались неброским, как бы конфиденциальным.

Уже в начале 70-х годов в Ленинграде я много играл с рок-музыкантами. В рок-музыке меня, прежде всего, привлекли независимость музыкальной материи от нотной записи, сила и живость ритмического импульса и сам принцип ансамблевой игры, где каждый музыкант свободно импровизирует в четко определенном пространстве.

Все эти компоненты, но только неизмеримо более развитые и сложные, я нашел в рагах. Кроме того, в них я обнаружил совершенно иную модальность и невероятно соблазнительную непредсказуемую орнаментику. Как и в романтической музыке, формообразование раги оказалось построенным на принципе катарсиса, введённом в ней в абсолютную систему, что тоже оказалось созвучным моему интуитивному глобальному ощущению музыкальной формы.

Я часами слушал раги, пытаюсь проникнуть в мельчайшие ритмические детали. Особенно важным мне показалось уложить мою музыкальную мысль на 5, 7, 11 и так далее, то есть освободиться от диктатуры ритмического квадрата.

Теория индийской музыки меня почти не заинтересовала. Это было чисто интуитивное познание, желание проникнуть в суть не разумом, а чувством. Оказалось, что мне, воспитанному европейской школой, практически невозможно полностью вжиться в индийскую музыку, достичь этой невероятной скорости проживания и интенсивности контакта с музыкальной материей, свойственной рядовому индусу. Уже будет хорошо, если я смогу освоить некоторые принципы построения этой музыки.

Импровизировать «в индийском стиле» на фортепиано я начал еще в Ленинграде, но быстро понял, что температура и механические аспекты этого инструмента являются непреодолимым препятствием.

В Париже, в 1975 году, я купил себе фолк-гитару, которая своим металлическим звучанием отчасти напоминала ситар, и оставил три струны: бас, квинту и верх. На этом доморощенном «ситаре» я стал играть нечто похожее на раги, одну из таких «раг» я однажды исполнил в консерватории Мессиану. Он сказал мне: «Это нужно петь». Я начал учиться петь, ориентируясь поначалу на пение братьев Дагар. Именно в голосе мне удалось постепенно освободиться от материи раги, от тональности, а впоследствии и от температуры.

Я старался полностью избавиться от каких бы то ни было ассоциаций с существующей музыкой, сосредотачиваясь лишь на самом голосе, его изначальном тембре и горизонтальном импульсе. Постепенно пришло ощущение, что я достиг дна, то есть той внутренней свободы, в которой, наконец, зазвучала моя подлинная сущность. В материи этих импровизаций уже не было ничего индийского. Это пение оказалось похожим на левитацию: взлёт, долгое парение и приземление.

Постепенно из глубины стали возникать ономотопические фонемы, слова, стихи, а потом и песни на собственные тексты. А в 1984 году вернулась снова ко мне музыка. Но она оказалась накрепко привязанной ко «дну», то есть к моей собственной личности. И уже оказалось неважно, из каких источников эта музыка приходит. Все услышанное и запомнившееся оказалось моим, но освещено оно было каким-то особенным дальним светом.

На этом ощущении я стою и по сей день. В конце концов, индийская музыка оказалось не целью, а средством. Средством, чтобы найти другие возможности самовыражения».

В. Арзуманов

Список литературы:

1. Бурлака А. П. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1965-2005. — СПб., 2007. т. 1.
2. Волков С. В. Познавая мир // Молодые композиторы Ленинграда. — Л.-М., 1972.

3. Дубинец Е. А. Отшельник советской музыки // Музыкальная Академия. – 2010. – №1.
4. Мнацаканян Э. К. Валерий Арзуманов. Русский композитор во Франции // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. В. 8, ч. 2. СПб., 2017.
5. Рахманова М. П. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру // Советская музыка, 1989. Апрель.