

На правах рукописи

БЕЛЯЕВА АНАСТАСИЯ НИКОЛАЕВНА

**СЕМЁН АБРАМОВИЧ КАЗАЧКОВ
И КАЗАНСКАЯ ШКОЛА ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

Специальность 17. 00. 02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент
Тарасевич Николай Иванович

Официальные оппоненты: **Ромащук Инна Михайловна**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова», профессор кафедры музыковедения и композиции, проректор по научной работе
Рыжинский Александр Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», доцент кафедры хорового дирижирования

Ведущая организация: ГБОУ ВО города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Защита состоится 18 февраля 2016 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210. 009. 01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « » декабря 2015 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Разработка вопросов музыкального исполнительства — одно из важнейших направлений отечественного музыкознания. Среди многочисленных областей, посвященных различным исполнительским техникам и педагогическим системам, проблемы хоровой педагогики и обучения технике хорового дирижирования еще недостаточно изучены. А ведь теоретическое осмысление опыта уже сложившихся и заявивших о себе школ хорового дирижирования позволяет достичь наилучшего результата в воспитании молодых специалистов, развивает и обогащает хоровое искусство.

На протяжении не одного столетия в России сложились прочные традиции хорового пения. До революции центрами обучения профессиональных певцов хора и хоровых дирижеров-регентов были Синодальное училище в Москве и Придворная певческая капелла в Петербурге. Таким образом, сформировались две различные школы хорового исполнительства. Во главе хора Синодального училища стоял В. С. Орлов, позже Н. М. Данилин, а хором Придворной певческой капеллы в разное время руководили Д. С. Бортнянский, А. Ф. Львов, Г. Я. Ломакин.

После революции 1917 года профессиональное обучение хоровых дирижеров получило новый виток развития в связи с открытием соответствующих отделений в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях, которые переняли творческий опыт Синодального училища и Придворной певческой капеллы. Ведущие деятели, такие как Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. Д. Кастальский, М. Г. Климов, вынужденные работать в условиях нового политического строя, сумели сохранить исполнительские традиции и способствовали созданию прочной профессиональной базы для подготовки молодых дирижеров. С 30-х годов XX века география высших музыкальных учебных заведений страны расширяется: открываются консерватории в Екатеринбурге, Казани, Нижнем Новгороде, Новосибирске и других городах, куда приглашаются для работы талантливые преподаватели и дирижеры из Москвы и Ленинграда.

Постепенно формируются новые исполнительские школы, и в каждом учебном заведении закладываются собственные принципы воспитания молодых специалистов. Примером одной из таких школ может служить Казанская школа хорового дирижирования, основателем которой является Семён Абрамович Казачков.

Дирижер-практик и теоретик С. А. Казачков — преемник двух дирижерских школ. Его учителями были выдающиеся мастера — И. А. Мусин (профессор Ленинградской консерватории) и В. П. Степанов (профессор Московской консерватории, воспитанник Синодального училища). Творческая деятельность Семёна Абрамовича была теснейшим образом связана с Казанской государственной консерваторией им. Н. Г. Жиганова на протяжении более полувека, где он долгие годы заведовал кафедрой хорового дирижирования, руководил хором студентов консерватории. При нем студенческий хор стал высокопрофессиональным концертным коллективом, успешно гастролирующим в Москве, Ленинграде и городах Поволжья.

С. А. Казачков воспитал много дирижеров-хормейстеров, в настоящее время работающих в средних и высших учебных заведениях различных городов России. Неоценим его вклад и в разработку вопросов техники дирижирования и дирижерской педагогики, а его книги («Дирижерский аппарат и его постановка», «От урока к концерту» и «Дирижер хора — артист и педагог») значительно обогатили отечественные исследования в области дирижерской техники и хороведения¹. Все это со временем позволило выделить Казанскую хоровую школу как самостоятельное направление в отечественном хоровом искусстве. В свете изложенных выше сведений, а также учитывая фактор значительного обновления хорового исполнительства, теоретические обобщения, фундаментальные идеи и понятия, отражающие методологию в данной области, приобретают особую важность. Этим объясняется **актуальность** работы.

¹ Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 110 с.; *Его же*. От урока к концерту. Казань: Изд.-во Казан. ун-та, 1990. 343 с.; *Его же*. Дирижер хора — артист и педагог. Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998. 308 с.

Разработанность темы в научной литературе. К сожалению, деятельность С. А. Казачкова мало известна за пределами Казани. Его приезды в Москву и Ленинград были хотя и запоминающимися, но не частыми, а его книги², изданные в Казани, малодоступны и практически не известны широкой аудитории. Да и в самой Казани до сих пор почти нет публикаций, посвященных деятельности Семёна Абрамовича. Лишь в последнее время ситуация начинает меняться. Так, в 2009 году вышел первый сборник статей о нем³, в том же году состоялась научно-практическая конференция «Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы», посвященная 100-летию со дня рождения музыканта. Однако изучение как теоретического наследия этого хорового мастера XX века, так и практическое освоение его метода дирижирования еще далеки от завершения.

Между тем о состоятельности его научных трудов и их методической значимости высказываются многие представители отечественной хоровой культуры. «Казанская школа ждет своих исследователей, глубоких разработок и анализа всех ее составляющих», — пишет профессор кафедры хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной консерватории И. И. Гулеско⁴. «Казанский феномен должен подлежать серьезному, всестороннему и заинтересованному рассмотрению, — отмечает Л. Н. Беседина⁵, — результатом которого должно стать признание того, что вне осознания этого опыта и практического использования его в дирижерско-хоровой педагогике невозможно совершенствование современной дирижерско-хоровой школы»⁶.

Цель исследования. В данной диссертации ставится цель теоретически раскрыть основные положения и принципы казанской школы хорового дирижирования, обосновать ее жизнеспособность и преемственность, дать целостный и всесторонний анализ методики работы с хором и педагогической системы воспита-

² За исключением первой — «Дирижерский аппарат и его постановка».

³ Семён Казачков. Хоровой век / Статьи. Письма. Воспоминания. Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2009. 426 с.

⁴ Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: Казан. гос. консерватория, 2011. С. 22.

⁵ Беседина Л. Н. — преподаватель Таганрогского гос. пед. ин-та.

⁶ Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы. С. 29–30.

ния хоровых дирижеров, созданной С. А. Казачковым. Из конкретных **задач** исследования назовем следующие:

- поиск и сбор материалов для биографии С. А. Казачкова;
- выявление форм сотрудничества С. А. Казачкова с татарскими композиторами, оценка его вклада в развитие татарской хоровой музыки;
- анализ записей хора Казанской консерватории под управлением С. А. Казачкова;
- анализ нотного материала, который составил базу для анализа исполнительской интерпретации С. А. Казачкова;
- анализ основных положений дирижерской техники, разработанной С. А. Казачковым, и его вокальной методики работы с хором — того, что послужило основой формирования казанской школы хорового дирижирования;
- обоснование жизнеспособности и реального применения методики С. А. Казачкова.

Методология исследования. Работа находится на стыке различных сфер исторического и теоретического музыкознания, источниковедения, музыкальной журналистики, хороведения, вокальной методики и педагогики. В разработке темы автор руководствовался *комплексным* подходом, складывающимся из необходимости рассмотрения творческой деятельности дирижера в контексте хоровой культуры XX века; сбора документальных источников, интерпретации биографических данных, архивных документов, научных трудов С. А. Казачкова с педагогической точки зрения; сравнения научных и педагогических взглядов С. А. Казачкова с воззрениями ведущих отечественных дирижеров.

Для этого были предприняты следующие шаги:

- изучена литература по теме исследования; произведен анализ научного наследия С. А. Казачкова, а также методической и научной литературы, созданной в XIX–XX веке ведущими специалистами в области хорового пения и дирижирования;

- в поле нашего зрения также находились исследования, посвященные жизни и деятельности знаменитых отечественных дирижеров;
- основой для научных выводов, касающихся непосредственно хорового исполнительства, послужил анализ литературы, связанной с проблемами музыкального исполнительства;
- кроме того, в процессе работы над диссертацией изучались труды по эстетике, педагогике, психологии, методике музыкального воспитания и методов работы с хором;
- проанализирован нотный материал, благодаря чему были сделаны основополагающие выводы по вопросам исполнительства и работы над произведением в соответствии с методикой С. А. Казачкова;
- прослушаны и просмотрены многочисленные аудио- и видеозаписи концертов разных лет; на их основе сделан исполнительский анализ произведений, получена более полная картина дирижерского и личностного дарования С. А. Казачкова;
- автором диссертации были взяты интервью у педагогов кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, его бывших учеников, что дало возможность более полно оценить педагогическую и творческую деятельности С. А. Казачкова; также были значительно пополнены биографические сведения о дирижере.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

- 1) впервые объектом исследования стала школа хорового дирижирования, сформировавшаяся в конкретном учебном заведении в самостоятельное исполнительское направление;
- 2) впервые был обобщен опыт С. А. Казачкова в преподавании дирижирования и работы с хором;
- 3) на основе материалов о жизни и творчестве С. А. Казачкова вкупе с теоретическим анализом его исполнительских интерпретаций и научного наследия по-

лучено многомерное представление об изучаемом объекте, углубляющее научную разработку вопросов хороведения.

Особую ценность представляют до сих пор не опубликованные материалы, собранные в приложении:

- 1) интервью, взятые у учеников Казачкова, нынешних педагогов кафедры хорового дирижирования Казанской государственной им. Н. Г. Жиганова — В. Г. Лукьянова, В. К. Макарова, Л. А. Дразниной, А. В. Булдаковой, А. И. Заппаровой;
- 2) материалы личного архива Е. М. Беляевой в виде расшифровок автобиографии С. А. Казачкова; интервью с его современниками В. Г. Соколовым, Н. В. Романовским, И. А. Мусиным, В. А. Чернушенко и другими;
- 3) фрагменты переписки С. А. Казачкова и Г. М. Когана;
- 4) фотографии С. А. Казачкова;
- 5) вырезки из газет с рецензиями на концерты хора Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, тексты самого С. А. Казачкова;
- 6) программы различных концертов из личного архива О. Б. Майоровой.

Данные материалы могут послужить основой для написания книги о С. А. Казачкове.

Практическая ценность исследования. Работа может быть использована в рамках учебного курса хороведения, а также рассматриваться как пособие по хоровому дирижированию. Кроме того, нотные образцы татарской хоровой музыки, собранные в приложении, большинство из которых не издано и малодоступно широкой аудитории, могут быть использованы хормейстерами в работе с хоровыми коллективами, что значительно расширит и обновит репертуар.

Апробация исследования. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватории имени П. И. Чайковского», обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 14 июня 2013 года. Основное содержание исследования освещено в публикациях, в том числе в рекомендованных ВАК изданиях. Автор диссертации выступал с докладом на тему «Казанская школа хорового дирижирования: из опы-

та работы С. А. Казачкова» на Московской межвузовской научной конференции «Хоровая музыка сегодня: диалог науки и практики», которая проводилась в Российской академии музыки имени Гнесиных в 2010 году.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

- деятельность С. А. Казачкова, основателя казанской школы хорового дирижирования, оказала большое значение на развитие отечественного хорового искусства;
- сотрудничество С. А. Казачкова как руководителя хора студентов Казанской консерватории с татарскими композиторами способствовало становлению нового жанра в республике — хорового концерта;
- универсальный характер дирижерской техники С. А. Казачкова (взаимосвязь слуха, жеста и реального звучания музыки, ее содержания) способствуют становлению профессионального мастерства;
- понимание С. А. Казачковым специфики вокально-хорового исполнительства призвано помочь хормейстерам успешно исполнять музыку различных стилей и эпох.

Структура исследования. Диссертация (ее объем составляет 301 страницу) включает введение, три главы, заключение, список литературы (136 наименований) и шесть приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы, раскрывается степень ее изученности, определяются цели и задача исследования, а также характеризуется его методологическая база.

Первая глава — «С. А. Казачков и отечественная хоровая культура» — состоит из четырех разделов. В первом — «Биография. Творческий путь» — систематизируются и обобщаются собранные материалы о жизни и деятельности дирижера. Основными источниками для написания биографии послужили

его собственная книга «Расскажу о времени и о себе»⁷, а также многочисленные интервью с учениками и коллегами, воспоминания современников.

Детство С. А. Казачкова прошло в городе Новозыбков Черниговской губернии. Уже в школьные годы он проявил себя как разносторонне одаренная личность: участвовал в спектаклях школьного театра, являлся редактором школьного журнала, занимался спортом. Но основными увлечениями были музыка, литература и живопись. С детства Казачков любил хоровое пение, а в школьном оркестре обучился нотной грамоте и игре на мандолине. По окончании школы уехал в Ленинград. С. А. Казачков не имел материальной поддержки и должен был много работать, но все свободное время отдавал любимому увлечению — слушал музыку по радиоприемнику, который собрал самостоятельно. Особенно полюбился ему Бетховен, ставший на долгие годы одним из любимых композиторов.

В 1929 году Казачков поступил в Музыкальный техникум им. М. П. Мусоргского (класс скрипки). Через год обучения его случайно заметил молодой преподаватель, в будущем известный дирижер И. А. Мусин, предложивший ему заниматься дирижированием. В 1935 году, блестяще окончив училище по классу дирижирования, С. А. Казачков поступает в Ленинградскую консерваторию на дирижерско-хоровой факультет. Здесь большое влияние на развитие его личности оказал профессор В. П. Степанов, выпускник Синодального училища, ученик легендарного В. С. Орлова.

На дипломном экзамене Семён Абрамович дирижировал хоровые сцены из оратории «Самсон» Генделя и «Рассвет» Чайковского в собственном переложении для смешанного хора. Председателем экзаменационной комиссии был П. Г. Чесноков, назвавший Казачкова «законченным дирижером».

По окончании консерватории в 1940 году, получив назначение на должность руководителя Чувашского государственного хора, Семён Абрамович уезжает в Чебоксары. Проработав там два года, был мобилизован и отправлен на фронт. После войны С. А. Казачков возвращается в Ленинград, где работает

⁷ Казачков С. А. Расскажу о времени и о себе. Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2004.

руководителем и главным дирижером Ансамбля Краснознаменного Балтийского флота. В 1947 году получает приглашение от М. А. Юдина работать в недавно открывшейся Казанской консерватории и переезжает в Казань. Здесь ему поручают организацию Хоровой Капеллы на базе консерватории, которая впоследствии переросла в хор студентов дирижерско-хорового отделения. С 1948 года он становится заведующим кафедрой хорового дирижирования. За многие годы работы на этом посту ему удалось сформировать прочный коллектив единомышленников, а хор студентов под его руководством добился выдающихся результатов. Скончался Семён Абрамович 2 мая 2005 года.

Для того чтобы дать полноценную характеристику творческой личности Казачкова и оценить его вклад в отечественную хоровую культуру, в последующих разделах главы дается характеристика различных аспектов деятельности С. А. Казачкова: хормейстерской, дирижерской и научно-педагогической.

Второй раздел первой главы — «Казачков — руководитель хора студентов Казанской консерватории». С. А. Казачков полагал хоровой класс центром всего обучения. Здесь студенты не только получают профессиональные навыки артистов хора, но и учатся дирижированию, умению работать с хором. Поэтому, воспитывая и отработывая определенный прием, Семён Абрамович обязательно разъяснял хору, почему он строится именно так. Та или иная техническая сложность первоначально закреплялась на простом упражнении, затем на все более усложняющемся материале и, наконец, в условиях реального произведения, с учетом особенностей жанра, стиля.

Понимания и осмысленности хорового исполнения С. А. Казачков добивался не только на отдельных технических приемах, но и ставя перед хором определенные художественные задачи. Он рассказывал о содержании стихов и какими музыкальными средствами их воплощал композитор, о форме произведения и способах реализации фактурного плана, а также о многом другом. Каждый динамический оттенок, штрих и тому подобное всегда объяснялись с позиций общего замысла произведения. В результате подобной работы каждый

участник хора понимал, какие художественные задачи перед ним стоят, и какими техническими средствами он может и должен их решить.

Репетиции хора всегда были актом высочайшей продуманности. Вместе с тем, художественная составляющая могла претерпевать изменения — от репетиции к репетиции, от концерта к концерту всегда какая-либо деталь (техническая, художественная) подвергалась коррекции. Для Семёна Абрамовича, стремящегося к совершенству, не существовало «идеального» исполнения на все случаи. Он полагал изменение исполнительской трактовки естественным процессом и считал, что музыка, как живой организм, может менять свой облик. Ведь вновь найденная идея, интонация способны побудить произведение звучать по иному, свежо. И свой коллектив он приучал к гибкому реагированию на изменения исполнительской трактовки.

При составлении хоровых программ дирижер руководствовался целым рядом задач. Во-первых, в репертуаре хора должны быть представлены все основные жанры и стили хоровой музыки. Совместить это в одном концерте не представлялось возможным, поэтому программы строились так, чтобы каждый студент за пять лет обучения освоил необходимый материал. Конечно, это не значило, что через каждые пять лет программы повторялись заново. Принцип циклической повторности репертуара совмещался с процессом постоянного его обновления. При этом Семён Абрамович был убежден, что для программы хорового класса необходимо отбирать все только самое характерное, типичное и «совершенное», а исполнение малозначительных и случайных произведений не может быть оправдано учебными требованиями. Во-вторых, при составлении репертуара С. А. Казачков учитывал объективные характеристики хора на данный момент. Такие, как численный состав, количество мужских и женских голосов, вокальные данные певцов.

С этой целью были специально проанализированы материалы архива О. Б. Майоровой. Систематизировав собранные в нем программы концертов хора консерватории разных лет, автор пришел к выводу, что произведения объединялись Казачковым по следующим принципам:

- 1) «географически»: в первом отделении — хоровые миниатюры или отрывки из произведений крупной формы зарубежных композиторов, а во втором — отечественных;
- 2) по жанрам: в первом отделении — народные песни, во втором — хоры из опер;
- 3) программы, составленные из нескольких крупных хоровых циклов;
- 4) программы, посвященные юбилею какого-либо композитора или поэта.

Третий раздел главы — «Концертная деятельность хора студентов Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова» — раскрывает артистическое дарование дирижера и повествует о сценической жизни хора, которым он руководил. С. А. Казачков был убежден, что хор студентов дирижерского факультета должен быть постоянно выступающим. Работа хорового класса была построена таким образом: почти весь год изучалась одна большая программа для отчетного концерта, проходившего, как правило, весной. Но в течение всего года, в порядке подготовки к основному концерту, устраивались еженедельные субботние концерты в общеобразовательных школах. Кроме того, хор консерватории много ездил с концертами по республике Татарстан. Весенний отчетный концерт являлся вершиной труда коллектива и мастера. Его долго ждали и сами участники, и многочисленные слушатели. Концерты постоянно освещались в прессе. Кроме того, С. А. Казачков сам публиковал множество просветительских статей с целью привлечь как можно больше слушателей. Таким образом, отчетные концерты хора консерватории были большим событием не только для узкого круга музыкантов, но для всей общественности Казани.

Коллектив под руководством С. А. Казачкова добился выдающихся результатов, завоевав признание и любовь общественности не только Казани и других городов Республики и Поволжья, но Москвы и Ленинграда. В Москве первый концерт состоялся в 1967 году в Малом зале консерватории. Затем хор еще несколько раз приезжал в Москву с концертами (1969, 1984, 1986, 1989 годы). Поездки в Ленинград отмечены в 1984 и 1986 годах. Все выступления сопровождались необыкновенным успехом, в подтверждение чего в работе при-

водятся отрывки из многочисленных рецензий на концерты и воспоминания участников.

Четвертый раздел первой главы — «Научно-педагогическая деятельность». В 1967 году вышла первая книга С. А. Казачкова «Дирижерский аппарат и его постановка», а в 1989 году он написал «От урока к концерту» — книгу, ставшую известной далеко за пределами Казани. В последние годы своей жизни Семён Абрамович много работал над переработкой собственных материалов. Ему всегда была свойственна огромная требовательность и критическое отношение к себе: в 2007 году вышла книга «Дирижер хора — артист и педагог», являющаяся переработкой двух названных выше. Труд «Расскажу о времени и о себе» опубликован незадолго до смерти Семёна Абрамовича в 2004 году.

В своих книгах Семён Абрамович систематизировал собственные находки в области дирижерской техники, работы с хором, педагогической деятельности. Эти откровения основаны на многолетнем опыте работы в стенах Казанской консерватории. Научная деятельность Казачкова получила высокую оценку со стороны многих представителей музыкальной культуры его времени — В. Г. Соколова, Н. В. Романовского, И. А. Мусина, В. А. Чернушенко и других. Использованные в работе неопубликованные материалы архива Е. М. Беляевой доказывают значимость научных трудов Казачкова для развития отечественного хороведения.

Во второй главе — «Вклад С. А. Казачкова в развитие татарской хоровой культуры» — подчеркивается значимость деятельности С. А. Казачкова для развития татарской хоровой музыки. Для полноценной оценки роли дирижера для музыкальной культуры Татарстана в главу вводятся разделы, содержащие в себе краткий исторический обзор развития татарской музыки.

В первом разделе — «Особенности развития татарской музыки до XX века» — отражены стадии становления татарской музыкальной культуры: до XX века территория современного Татарстана входила в состав различных государств — Волжской Булгарии, Золотой Орды, Казанского ханства, Российского государства, Российской империи. Все это время татарская музыка развивалась

по канонам мусульманской религии. Вокальная музыка имела в своей основе *моноподийный* тип мышления и существовала лишь в виде *сольного пения*. Коллективное исполнительство, а, следовательно, и многоголосие, бытовало только среди сельской части населения. Древнейшими вокальными жанрами были: *баиты*, *мунаджаты*, *озын-көй*. В XIX веке постепенно появляются два новых песенных жанра — *авыл көйләре* (деревенские напевы) и *салмак көйләре* (умеренные напевы).

До последней четверти XIX века в Казани практически не было специальных учебных заведений, где бы музыкой занимались профессионально. В 1881 году Р. А. Гуммерт и П. И. Юргенсон открывают в Казани музыкальную школу, в которой обучение ведется по программам младших классов Московской и Петербургской консерваторий. Это становится своеобразным рубежом в развитии татарской музыкальной культуры, началом зарождения профессионального музыкального образования.

Второй раздел второй главы — «Основные тенденции развития татарской хоровой культуры в XX века» посвящен становлению и развитию профессиональной музыки Татарии. В 1904 году состоялось открытие музыкального училища, что явилось большим событием в жизни Казани. Педагогический коллектив училища объединил в себе лучших музыкантов города, и это позволило в короткие сроки подготовить не только профессиональных исполнителей и педагогов, но и будущих национальных композиторов. В дальнейшем воспитанникам Казанского музыкального училища 1920-х годов — Н. Г. Жиганову, Ф. З. Яруллину, А. С. Ключареву — суждено было стать первопроходцами в области создания национальной музыки.

Образование в 1906 году первой татарской профессиональной театральной труппы «*Сәйяр*» («Блуждающая звезда») послужило основой формирования нового пласта татарского музыкального искусства — бытовой музыки (вокальной и инструментальной). Кроме того, постепенно начинает внедряться и развиваться такой непривычный для татар жанр, как хоровое пение. Прежде всего, это было связано с открытием большого количества учебных заведений, а с

1920 года и хоровых кружков при клубах, в которых разучивались и исполнялись русские революционные песни на татарском языке, старые татарские песни, но уже с новым текстом.

К 20–30 годам XX века относятся первые обработки татарских народных песен — жанра, возникшего и получившего распространение благодаря усилиям первых профессиональных татарских композиторов и впервые созданных хоровых коллективов. Основателями жанра считаются: С. Х. Габяши, М. А. Музафаров и А. С. Ключарев. В их творчестве впервые намечается ставшая впоследствии основополагающей традиция синтеза западноевропейской гармонизации и восточной монодийной природы татарского мелоса.

Крупнейшим событием в музыкальной жизни Татарии после Великой Отечественной войны стало открытие 10 октября 1945 года Казанской государственной консерватории. Создание дирижерско-хорового факультета в 1947 году ознаменовало собой новый этап в развитии профессиональной татарской музыки.

Третий раздел второй главы — «Сотрудничество С. А. Казачкова с татарскими композиторами». Как только Семён Абрамович приехал в Казань в 1947 году, он активно начал сотрудничать с татарскими композиторами. После первых концертов капеллы стало очевидно, что в Казани появился новый хоровой коллектив, хотя и студенческий, но находящийся на высоком профессиональном уровне и способный исполнять технически сложные хоровые произведения. Неудивительно, что многие композиторы Татарстана захотели сотрудничать с С. А. Казачковым. А он, в свою очередь, всегда отличался отзывчивостью и с большим желанием исполнял татарскую музыку на концертах.

Со многими композиторами хормейстер работал в тесном сотрудничестве. Многоголосие в татарской музыке появилось только в XX веке, и многие композиторы плохо знали специфику хора. Поэтому помощь Казачкова, его советы часто были необходимы. С. А. Казачков исполнял произведения всех ведущих композиторов Татарстана того времени — А. С. Ключарева, М. А. Музаффарова, Дж. Х. Файзи, Р. М. Яхина, Р. М. Абдуллина. С

А. С. Ключаревым его связывали теплые, дружественные отношения, а его обработки — «Зельхижэ», «Энгер-менгер», «Әллүки» и многие другие — часто использовал в своих концертах. Кроме произведений А. С. Ключарева Казачков любил «Фтиляү» Р. М. Яхина, которую называл «татарской песней-реквиемом», и «Сиблә чэчэк» М. А. Музаффарова.

Наиболее известным оперным композитором в то время был Н. Г. Жиганов. Казачков высоко ценил произведения Жиганова, жалел, что тот так мало писал для хора. Его любимыми операми были «Муса Джалиль» и «Алтынчэч». Он часто исполнял хоры из этих опер, особенно мужской «Хор узников» из оперы «Муса Джалиль». Также любил кантату Жиганова «Республика моя».

В 70-е годы на музыкальную арену Казани выдвигается молодой композитор Ш. К. Шарифуллин. Шамиль Камильевич был представителем нового поколения татарских композиторов, окончивших Казанскую консерваторию. Кроме того, он был замечательным этнографом. В своем творчестве Шарифуллин решил обратиться к древнейшим жанрам мусульманской книжной традиции, которые долгое время были под запретом — мунаджатам. Его духовный концерт «Мунаджаты» стал событием в татарской хоровой музыке. До этого хоры *a cappella* в татарской музыке встречались только в виде обработок народных песен. Поэтому сам жанр произведения для Шарифуллина был новым. Кроме того, современная полифоническая техника, в которой писал композитор, взамен гомофонно-гармонического строя, господствующего ранее, дала новый толчок развитию хоровой музыки в Татарстане. Единственный коллектив в Казани, которому под силу было исполнить сложное произведение, был хор студентов Казанской консерватории.

Семён Абрамович с большим интересом и вниманием отнесся к молодому композитору, несмотря на то, что тот был еще никому не известен. В то время как сам Казачков в качестве хорового дирижера уже сложился и приобрел известность за пределами Казани. Каждую часть своего концерта Шарифуллин приносил на проверку С. А. Казачкову, хор ее исполнял, и затем они вместе

подправляли некоторые места в голосоведении, динамике. Семён Абрамович показывал, как сделать произведение более грамотным для хора с точки зрения фразировки, тесситурных особенностей, не нарушая при этом творческой задумки автора. Премьера «Мунажатов», состоявшаяся в 1977 году в Москве, прошла с большим успехом. Кроме них, Семён Абрамович исполнял еще один концерт Ш. К. Шарифуллина — «Авыл кийлер» («Деревенские напевы»), основанный на народных плясовых и игровых напевах, а также отдельные произведения для хора *a cappella*. Огромная заслуга С. А. Казачкова состояла в том, что он поднял национальную музыку на высочайший уровень.

Заключительные разделы второй главы представляют собой исполнительский анализ татарской музыки хором студентов Казанской консерватории под управлением С. А. Казачкова.

В четвертом разделе — «Особенности исполнения С. А. Казачковым обработок татарских народных песен» — анализируется запись двух народных песен в обработке А. С. Ключарева: «Зэльхижэ» и «Пар ат». Среди сложностей, с которыми пришлось столкнуться хормейстеру, выделяются: 1) трудности орфоэпического порядка; 2) непривычный музыкальный язык (развитая орнаментика, мелизматика распевов) 3) подбор подходящей солистки, чувствующей манеру исполнения «моң»; 4) сочетание соло и аккомпанемента (свободное, импровизационное пение солистки, которое хору необходимо «ловить»). Обе народные песни звучат в исполнении Казачкова стилистически точно и красочно. Помимо грамотной хормейстерской работы слышны большая любовь и понимание исполняемой музыки. Наверное поэтому произведения воспринимаются с одной стороны «по-татарски», а с другой — близки человеку любой национальности.

Пятый раздел второй главы — «Исполнение С. А. Казачковым хорового концерта «Мунаджаты» Ш. К. Шарифуллина». Сам жанр «мунаджаты» сформировался под влиянием исламской традиции напевного чтения книг духовного содержания. Название «Мунаджаты» означает сокровенный разговор с Богом и

с самим собой, глубокое погружение в собственный внутренний мир, что определяет камерный, интимный характер высказывания.

Ш. К. Шарифуллин естественным образом отразил монодийную природу татарской музыкальной песенности, опираясь на принципы подголосочной полифонии (что, как уже говорилось, было ново для татарской хоровой музыки), синтезируя традиционную форму и современные средства музыкального языка — алеаторику, сонорику, модальную технику. Текстовой основой послужили стихи Габдуллы Тукая, народные стихи и канонические тексты суры «Йәсин» («Йасин») из Корана.

Сложность заключалась в том, что Семён Абрамович не мог опираться на традиции, сложившиеся в исполнении подобного рода музыки. Конечно, были авторские указания темпа, динамики. Но многое ему приходилось искать самому, и уже потом, после первого исполнения, найденные им штрихи, фразировка, интонации стали традицией.

Автором диссертации проанализированы записи трех частей «Мунаджатов» — «*Бу җәнһә*» («Этот мир», 1 часть), «*Була бер җән*» («Будет день», 4 часть) и «*Васыять*» («Завет», 7 часть) — с концерта 1975 года. Надо сказать, что исполнение Казачковым данного концерта заслуживает самой высокой оценки: хор владеет разнообразнейшими штрихами и нюансировкой; имеет слаженный ансамбль внутри партий и во всем хоре; пение хора отличается ясным и выразительным произнесением поэтического текста; дирижер точно и бережно соблюдает все авторские указания. Но главное, что удалось передать дирижеру, — глубокий философский смысл произведения. Исполнение дышит новизной, свежестью, необычными музыкальными красками. Вместе с тем, оно напоминает об общечеловеческих ценностях, побуждает задуматься о конечности жизни, неотвратимости смерти и всепоглощающей силы любви.

В третьей главе — «Специфика школы хорового дирижирования С. А. Казачкова» — систематизированы и сформулированы педагогические принципы С. А. Казачкова в области дирижирования и работы с хором.

В первый разделе — «Дирижерская техника» — рассматриваются основные положения техники дирижирования, сформулированной С. А. Казачковым в его книгах. С. А. Казачков выделял три основных типа техники — «классический», «романтический» и «экспрессионистический». Для каждого из них применяются свои приемы дирижирования.

«Классическую технику» отличает гармоничная уравновешенность всех элементов исполнения. Здесь большое значение имеют метрическое соотношение сильных и слабых долей, тяжелых и легких тактов, ощущение симметрии и тому подобное. Дирижерская техника данного типа характеризуется преимущественным использованием кистевых и предплечных суставов (особенно кисти), экономным взмахом. Опора взмаха приходится на кистевые или локтевые суставы, звук должен ощущаться на кончиках пальцев, а свободные и плавные движения рук сопровождаются ясным и отчетливым рисунком (сеткой). Корпус свободен, но малоподвижен.

Для «романтической техники» показательна ^ббольшая выразительность, здесь сильно эмоциональное начало. Семён Абрамович описывал романтическую технику как «цельногибкую», требующую свободной во всех случаях цельногибкой руки — руки от плеча. Опора движений — в плечевом суставе; звук должен ощущаться в ладони. Диапазон движений весьма широк, задействуются все позиции (высокая, средняя и низкая). Корпус при этом выразителен и свободен, не скован в движениях. Подмечено, что для исполнения романтической музыки характерна некоторая доля импровизационности.

«Экспрессионистическую технику» С. А. Казачков называл «цельнофиксированной». Дирижирование осуществляется рукой от плеча, со свободным плечевым и слегка фиксированными кистевым и локтевым суставами. Опора взмаха — в плечевом суставе; взмах прямолинейный.

По мнению С. А. Казачкова, перечисленные типы дирижерских техник оказывались господствующими в отдельные исторические периоды. Однако он полагал, что в любом произведении, принадлежащем конкретной эпохе, можно сочетать элементы различных техник. Например, при дирижировании произведе-

дения классического направления часто необходимо использовать элементы романтической или экспрессионистической техник. Такое смешение требует от музыканта владения некой «универсальной техникой», которую дирижер называл: «*полистилистической техникой дирижирования*». При этом основными качествами, которыми должна обладать техника современного дирижера, являются *общепонятность* и *общезначимость* дирижерских жестов; *реальность* показа, *индивидуальность* личности и *универсальность* исполнительской манеры.

Дирижер также разработал собственную систему позиций (уровней) и планов дирижерского жеста. Были выделены: 1) три *позиции* — нижняя (на уровне тазового пояса), средняя (на уровне груди) и верхняя (на уровне плечевого пояса); 2) три *диапазона* жеста — узкий, средний и широкий; 3) три *плана* — первый, второй и третий. Кроме того, С. А. Казачковым были подробно рассмотрены составляющие дирижерского взмаха, в результате чего он установил четыре части взмаха: дыхание — замах руки вверх; стремление — движение руки вниз (во время этого движения рука стремится к воображаемой плоскости); точка — момент взятия звука (рука ударяет по воображаемой плоскости, вызывая начало звучания); отдача — движение руки вверх после точки.

Тот факт, что каждая доля такта должна быть подготовлена дыханием и содержать в себе стремление, точку и отдачу, обосновал формирование тактового цикла, в котором «отдача» первой доли выполняет также функцию «дыхания», переходящего в «стремление» ко второй доле; и так с каждой последующей долей такта. Это позволяет говорить об *упреждении* в дирижерском взмахе, дающем возможность реального управления звучанием.

В своей педагогической деятельности С. А. Казачков добивался от студентов реального «управления» концертмейстерами. Концертмейстер при этом должен подчиняться ученику и следовать за ним. Делалось это для того, чтобы ученик мог «слышать» реальное воспроизведение собственных движений, а не красивую, но самостоятельную игру концертмейстера. Реально управляя игрой концертмейстера, однако, надлежало делать «прикидку» на хоровое звучание.

Будущий дирижер должен осознавать, что хор — «инструмент», который дышит, и каждый жест должен быть соразмерен певческому дыханию: ауфтакт — певческому вдоху, распределение дыхания во фразе — певческому выдоху. Для чего, конечно, ученик должен владеть своим голосом в должной мере.

Второй раздел третьей главы — «Вокальное развитие хора» — отражает хормейстерскую работу С. А. Казачкова. Работая над хоровой звучностью, дирижер описал три основных направления: 1) вокальное развитие хора; 2) работу над хоровым строем и 3) совершенствование хорового ансамбля. Так же как и в дирижировании, Семён Абрамович выделял три основных вокальных техники — классическую, романтическую и современную. Объяснялось это тем, что идеал певческого звука и представления о хоровой звучности исторически менялись. Для каждой из эпох были сформулированы присущие ей характерные элементы. Таким образом, исполнитель должен обладать разнообразной звуковой палитрой, дающей возможность одинаково успешно исполнять музыку различных эпох и стилей. Подобно технике дирижирования, вокальная техника хора, по Казачкову, является *полистилистичной*, синтезирующей возможности классической, романтической и современной музыки в целостную звуковую систему.

Для вокального развития хора была разработана целая система вокальных упражнений, на которых отрабатывались необходимые для последующей работы технические приемы. Всего имелось шесть типов вокальных упражнений — на выдержанном звуке, гаммообразные, арпеджиообразные, на разные скачки, вокализы (этюды) и фрагменты из произведений. Отработку какого-либо технического приема следовало начинать с более простых упражнений и, добившись результата, переходить к более сложным.

В третьем разделе третьей главы — «Основные принципы работы над произведением» — приводятся рекомендации С. А. Казачкова по самостоятельной работе над партитурой. Семён Абрамович полагал, что, только досконально изучив партитуру, дирижер имеет право приступить к работе с хором или концертмейстером. Доказательствами служили: 1) знание партитуры; 2) полное

владение ее звучностью, формой и стилем «на слух», «в голосе» и на фортепиано; 3) возникшее в результате знания партитуры и овладения ею отношение к музыке, собственное слышание ее; становление определенного замысла, рельефно осязаемое внутренним слухом и воображением.

С. А. Казачков выделял три уровня изучения партитуры: 1) элементарный анализ, 2) фрагментарный анализ и 3) целостное восприятие-постижение. При этом третий уровень — *целостное постижение произведения* — становится возможным только при анализах элементарном и фрагментарном.

Для полноты освещения основных положений методики С. А. Казачкова в работу вводится раздел «Раскрытие методики Казачкова на примере анализа хора А. С. Аренского “Анчар”». Автором проанализированы: 1) текстовая основа; 2) соотношение слова и музыки; 3) тексто-музыкальная драматургия; 4) музыкальный язык. Сформулированы хормейстерские и дирижерские задачи. Для их реализации предлагается использовать основные приемы техники дирижирования, предложенные С. А. Казачковым.

Романтический стиль произведения определил соответствующий тип техники дирижирования, характеризующийся цельногибкой, свободной рукой от плеча, но со свободной кистью. При этом в первом разделе, для лучшего выполнения акцентов, необходима фиксация всей руки в момент задержки дыхания — перед акцентом (элемент современной техники), а во второй части, в разделе фугато, задействуются составляющие классической техники — свободная, активная кисть, точные показы вступлений.

Большое внимание надлежит уделить работе над звуком, поиску богатого и разнообразного звучания, поскольку «тон» и «тембр» являются определяющими средствами выразительности в романтической музыке. «Анчар» — произведение, где можно найти огромное количество красок и оттенков голоса. Поиск их — возможность постоянного обновления исполнительской интерпретации.

Для решения проблемы распознавания слушателями текста в некоторых разделах произведения (когда у каждой хоровой партии звучит свой текст)

предлагается несколько путей: выделение нужного текста с помощью динамики, утрированного произнесения согласных звуков (и тому подобное) и одновременное затушевывание, нивелировка «побочных» слов; редактирование авторской подтекстовки там, где это не вступает в противоречие с более важными элементами композиции.

Так как «романтический» тип техники предполагает большую вариативность интерпретаций, нежели «классический» и «экспрессионистический», при исполнении произведения предполагается использование приема *rubato* и широкая градация динамических оттенков.

В Заключении подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования.

Семён Абрамович Казачков по праву занимает почетное место в ряду прославленных отечественных дирижеров хора. Обзор его жизни и творчества позволяет говорить о значимости этой фигуры для современного хорового искусства. Собранные в работе воспоминания — не только учеников и последователей, но и выдающихся хоровых дирижеров его времени — говорят о масштабе исполнительского и педагогического дарования мастера.

Обобщение опыта С. А. Казачкова в хормейстерской, педагогической и научной сферах раскрывает разносторонность и многоплановость дирижерской профессии. Воспитывая коллектив как учебно-концертный, С. А. Казачков добивался осознанного подхода к исполнению и осмысленному интонированию музыки: каждый участник коллектива должен понимать, для чего используется тот или иной прием в дирижировании или хоровом пении и каким образом он связан с общей художественной задачей произведения. Взаимосвязанность и взаимозависимость трех основных направлений школы — дирижерской техники, вокальной работы с хором и теоретического анализа произведения — позволили Семёну Абрамовичу сделать выводы об универсальной природе исполнительской техники.

Анализ собранных в приложении программ концертов С. А. Казачкова с хором студентов консерватории разных лет показал важность и актуальность

процесса подбора концертного репертуара в работе с учебным коллективом. Велико значение и педагогической деятельности С. А. Казачкова. Обобщение и теоретическое осмысление его научного и педагогического наследия позволило говорить о формировании Казанской школы хорового дирижирования, основателем которой и явился Семён Абрамович.

С. А. Казачковым были заложены прочные традиции воспитания хоровых дирижеров, которые живы и по сей день, а его творческая деятельность имела большое значение не только для студентов и педагогов, но и для всей общественности Казани. В настоящее время на кафедре работают «дети» и «внуки» Казачкова — ученики и ученики его учеников. Все они воспитаны в единой системе и являются творческими преемниками Семёна Абрамовича. Кроме того, выпускники Казанской консерватории работают во многих средних и высших учебных заведениях России и ближнего зарубежья.

Данная диссертационная работа является первым и единственным до настоящего времени целостным исследованием жизни и творчества этого замечательного хорового деятеля. Главным итогом диссертации стало доказательство практической ценности и теоретической значимости методов воспитания хоровых дирижеров, разработанной Семёном Абрамовичем Казачковым.

Публикации по теме диссертации**ПУБЛИКАЦИИ В ИЗДАНИЯХ, РЕКОМЕНДОВАННЫХ ВАК
МИНИСТЕРСТВА ОБРАЗОВАНИЯ РФ:**

1. *Беляева, А. Н.* Семён Абрамович Казачков и казанская школа хорового дирижирования [Текст] / А. Н. Беляева // Музыкаведение. — 2011. — № 5. — С. 39–42.
2. *Беляева, А. Н.* Из истории зарождения жанра хорового концерта в татарской музыке: С. А. Казачков — Ш. К. Шарифуллин [Текст] / А. Н. Беляева // Музыкаведение. — 2013. — № 11. — С. 13–17.
3. *Беляева, А. Н.* Вокальная работа в хоре по системе С. А. Казачкова [Текст] / А. Н. Беляева // Музыкаведение. — 2014. — № 4. — С. 55–59.

ПРОЧИЕ ПУБЛИКАЦИИ:

4. *Беляева, А. Н.* Казанская школа хорового дирижирования: из опыта работы С. А. Казачкова [Текст] / А. Н. Беляева // Хоровая музыка сегодня: диалог науки и практики. — М.: Рос. акад. муз. им. Гнесиных, 2011. — С. 48–55.