

Министерство культуры Российской Федерации  
Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области  
Управление культуры, спорта и молодежной политики  
Администрации г. Кемерово  
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств»  
Институт музыки

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Часть I

Кемерово 2014

УДК 78  
ББК 85.31  
М11

Редакционная коллегия:

**Е. Л. Кудрина**, доктор педагогических наук, профессор (гл. редактор)  
**А. В. Шунков**, кандидат филологических наук, доцент  
**Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии, доцент

Рецензенты:

**Н. С. Бажанов**, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки  
**Б. Б. Бородин**, доктор искусствоведения, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского  
**Т. С. Панина**, доктор педагогических наук, профессор Кузбасского государственного технического университета им. Т. Ф. Горбачева

Составитель и ответственный редактор:

**И. Г. Умнова**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства КемГУКИ

М11 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении [Текст]: сб. науч. ст.: в 2 ч. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств; ред. кол.: Е. Л. Кудрина (гл. ред.), А. В. Шунков, Л. Ю. Егле, сост. и отв. ред. И. Г. Умнова. – Кемерово: КемГУКИ, 2014. – Ч. I. – 277 с.

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0278-5

В сборнике научных статей рассматриваются проблемы изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социокультурных и педагогических исследований. Сборник рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, аспирантам и докторантам, преподавателям учебных заведений.

УДК 78  
ББК 85.31

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0278-5

© Авторы статей, 2014

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2014

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник научных статей, посвященный вопросам изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социокультурных и педагогических исследований, явился результатом совместной заинтересованной деятельности ученых, преподавателей вузов и других учебных заведений России и других государств. Тематический круг проблем обозначен следующими векторами: историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства, актуальные проблемы теории и практики психолого-педагогических исследований в области музыкального исполнительства, методика преподавания дисциплин в системе музыкального образования в начале XXI века.

В центре внимания авторов статей находились такие вопросы, как:

- народные и культовые традиции;
- влияние зарубежного воздействия на отечественное искусство;
- региональное преломление профессиональных художественных констант;
- композиторская деятельность;
- музыкальные фестивали и конкурсы;
- инструментальное исполнительство и методика обучения игре на музыкальных инструментах, в том числе национальных инструментах народов России;
- вокальное искусство и методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин;
- вопросы интерпретации содержания музыкальных произведений;
- современные образовательные технологии в музыкальном образовании.

Указанные ракурсы определили структуру сборника научных статей, в котором объединились усилия исследователей и преподавателей, способствующие сохранению традиций и развитию современной музыкальной культуры.

## **Раздел 1. Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства**

### **ПОЛЕВЫЕ ЗАПИСИ ТОДОРА ДЖИДЖЕВА: ОБРЯД «КОЛЯДОВАНИЕ» ОБЛАСТИ КАЗАНЛЫШКА**

*Диана Иванова Данова-Дамянова*  
*Болгарская академия наук, Институт исследования искусств,*  
*София, Республика Болгария*

### **ТЕРЕННИ БЕЛЕЖКИ НА ТОДОР ДЖИДЖЕВ ЗА КОЛЕДУВАНЕТО В КАЗАНЛЫШКО**

*Диана Иванова Данова-Дамянова*  
*Национален научен център за опазване на културно наследство,*  
*Институт за изследване на изкуствата – БАН,*  
*гр. София, Република България*

В статье автор отмечает, что музыкально-фольклорный архив Института исследования искусств при Болгарской академии наук содержит большое количество оригинальных текстовых и звуковых записей аутентичного фольклора. Драгоценное фольклорное наследие собирали уже более века известные болгарские фольклористы – Васил Стоин, Елена Стоин, Иван Качулев, Райна Кацарова, Николай Кауфман, Тодор Тодоров. Одним из таких исследователей является Тодор Джиджев.

В Музыкально-фольклорном архиве Института исследования искусств хранятся многочисленные записи песен колядовщиков и очень любопытные заметки об обрядах колядования области Казанлышка. Среди них – записи двух фольклорных экспедиций Тодора Джиджева, которые он сделал в 1963 и 1964 годах в Казанлышском регионе. Полевые записи из деревень Турия, Търничане, Манолово, Александрово, Асен, Бузовград, Ръжена, Горно Изворово, Хаджи Димитрово, Копринка, Черганово, Шаново и города Казанлыка сохранились на восьми магнитофонных лентах

и в пяти тетрадях рукописей. К сожалению, они трудно переводимы по причине обилия диалектных слов. Поэтому в настоящей статье записи представлены в оригинале.

**Ключевые слова:** Музыкально-фольклорный архив, фольклорное наследие, тексты и аудиозаписи.

## **FIELD NOTES BY TODOR DJIDJEV ABOUT THE “KOLEDUVANE” CUSTOM IN KAZANLAK AREA**

*Diana Ivanova Danova-Damyanova,  
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences,  
Sofia, Bulgaria*

The Music Folklore Archive in the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences contains impressive amount of original folklore materials – both texts and audio recordings. This priceless folklore heritage has been searched and recorded continuously in more than a century by a lot famous Bulgarian folklorists – Vassil Stoin, Elena Stoin, Ivan Kachulev, Raina Katsarova, Nikolai Kaufman, Todor Todorov and Todor Djidjev.

A lot of field recordings of “Koledarski” songs and interesting field notes containing memories of the “Koleduvane” custom in Kazanlak area between 1963 and 1964 are preserved in the Musical Folklore Archive. The field materials from the villages Turia, Turnichane, Manolovo, Alexandrovo, Assen, Buzovgrad, Rujena, Gorno Izvorovo, Hadji Dimitrovo, Koprinka, Cherganovo, Shanovo and city Kazanlak are on 8 tapes and 5 notebooks with manuscripts. It’s a pity but it is almost impossible to translate them into any other languages because of the huge amount of dialect words that they contain, therefore I am giving them in their original state.

**Keywords:** The Music Folklore Archive, folklore heritage, texts and audio recordings.

Музикалнофолклорният архив на Института за изследване на изкуствата към Българската академия на науките съдържа внушително количество оригинални фолклорни материали – на хартиени и на технически носители. Грижливо се пазят автентични теренни дневници с текстове на

песни и интересни бележки на информаторите, а също така и аудиозаписи (предимно на магнетофонни ленти). Безценното фолклорно наследство е издирвано и записвано в продължение на повече от век, както по време на специални експедиции, провеждани с цел документиране на народните песни и инструментални мелодии, така и на фолклорни събори и фестивали на народното творчество. Най-старите образци датират от края на XIX век. Архивът е събиран от редица изтъкнати български фолклористи – Васил Стоин, Елена Стоин, Иван Качулев, Райна Кацарова, Николай Кауфман, Тодор Тодоров, един от които е и Тодор Джиджев.

Фолклористът, проф. д-р Тодор Джиджев<sup>1</sup> има сериозен принос в изследването на българската коледна песен. Задълбочени са неговите теренни проучвания, свързани с коледуването, в резултат на което през 1998 година е публикувано фундаменталното му изследване, посветено на различни аспекти на българската коледна песен и обичая «Коледуване» – «Българската коледна песен в теоретичен и сравнителен план» [1].

В Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата се съхраняват много теренни записи на коледарски песни и интересни теренни бележки, съдържащи спомени за коледуването в Казанлъшкия край. Значителна част от тях са от две командировки на Тодор Джиджев в Казанлъшко. Първата е осъществена през ноември 1963 година<sup>2</sup> в селата Турия, Търничане, Манолово, Александрово и Асен<sup>3</sup>, а втората – няколко месеца по-късно, през февруари 1964 година<sup>4</sup>, и обхваща селата Бузовград, Ръжена, Горно Изворово, Хаджи Димитрово, Копринка, Черганово, Шаново и град Казанлък<sup>5</sup>. Нито една от записаните тогава песни не е намерила място в посочения по-горе монографичен труд, но те вероятно са послужили като база за анализите и обобщенията на учения. Показателно е, че единствено на коледарските песни от тези две командировки са запазени дешифриации на мелодиите (нотोगрами), правени от самия Тодор Джиджев, върху които личат негови анализи и коментари (ще поясня, че в практиката на Института за музика, както тогава се е наричал Институтът за изследване на изкуствата, не е задължително записвачът сам

---

<sup>1</sup> Проф. д-р Тодор Джиджев: 30 март 1927 – 3 август 2012.

<sup>2</sup> В началото на първата тетрадка е отбелязана датата 20 ноември 1963 година, с. Турия, Казанлъшко, по-нататък не е посочвана датировката на записите.

<sup>3</sup> В този ред фигурират в теренните тетрадки.

<sup>4</sup> 13–23 февруари 1964.

<sup>5</sup> По реда на обхождането им и датировките на записите в теренните тетрадки.

да дешифрира материалите от командировките си, често и на други сътрудници е възлагана тази задача). Тъй като документите са изключително любопитни и в някаква степен кореспондират със спомените на Чудомир<sup>6</sup> за коледуването в Казанлъшко, си позволявам да ги предоставя на Вашето внимание.

Преди това обаче ще се върна доста по-назад в годините с една тъжна констатация на Атанас Т. Илиев за коледуването в Старозагорско от края на XIX век, отпечатана в Предговора на издадения от него през 1889 година «Сборник от народни умотворения, обичаи и др., събирани из разни български покрайнини»: «...Обредните песни от ден на ден престават да се пеят с напуцането [на] самите обичаи и обреди, с които са свързани. Това особено се забелязва от Освобождението насам. Новият живот, който настана за Българския народ скоро-бърже заличава много старовремски обичаи и обреди. Испитали сме, че в някои Старозагорски села по-лани още се е коледвало, например, а лани е престанало вече и няма съмнение, че този старовремски обичай не ще се никога поднови занаяпред. Обредните песни обаче още се помнят от по-старите хора и в онези места, дето са изоставени самите обреди, свързани с тях. Любопитно е да видите с каква зачуденост ще ви погледнат някой такъв старец или старица, като ги распитвате за песни, които никой не ще и да чуе в мястото, където те живеят. За тях да се интересува човек с подобни песни е все едно като да отиде да събира хвърлените на бунището хърбели и щърбели. До толкова обредните песни са изгубили в повечето места стойността си между народа» [2].

Повече от осемдесет години след Атанас Т. Илиев, видният краевед и радетел за запазване и съхраняване на българския фолклор Димитър Чорбаджийски – Чудомир с тревога посочва, че обичаите постепенно изчезват. Изкушавам се да представя и почти целия текст от статията му «Коледарски песни из Казанлъшко», публикувана в третия том на неговите «Съчинения» през 1971 година: «Тук-там из балканските села на околията ни са останали народни обичаи и песни в техния първичен вид. Голяма част от обичаите с време са изменени, опростени, огражданени или съвсем изоставени, а песните, където още има такива, съдбата им е ка-

---

<sup>6</sup> Димитър Чорбаджийски – Чудомир (1890–1967), български писател-хуморист, художник, виден общественик и краевед, роден в с. Турия, Казанлъшко, дългогодишен директор на Историко-етнографския музей в гр. Казанлък.

*то тази на шевиците – жалки остатъци само. Рядко ще намериш вече човек в село, който да може да ти възпроизведе една цяла-целеничка стара песен. Някога, когато дойдеха коледарите например вкъщи, седнат, домакинята ги почерпи и тогава чак почват да пеят по една, по две, че по три песни, и то от край до край, а най-често по песен за всеки член на домакинството. А сега, нали сме век на рекордите на бързина, минат като хала из къщите, изпеят по един-два куплета от някоя песен, задигнат или килимите от колата, или въжето от герана и дигнат олелията нататък из махалата, та накарат кучетата да се разчекнат от лай.*

*Предлаганите тук няколко коледарски песни са едни от най-хубавите и най-пълните, които се пеят в западната част на околията ни. Варианти на една-две от тях срещнахме само в хубавия сборник от народни песни (“От Тимок до Вита”), редактиран от професора при Музикалната академия г. Васил Стоин» [3, с. 466]. И накрая, загрижен за запазването на автентичните народни песни и обичаи от региона, Чудомир като главен редактор на в. «Казанлъшка Искра» призовава читателите да изпращат «още такива стари хубави коледарски или каквито и да било други народни песни» [3, с. 467]. В края на статията са поместени текстовете на седем коледарски песни от три казанлъшки села – Турия, Търничане и Виден.*

В своите регулярни експедиции из страната, по време на които ревностно издирват и грижливо записват на магнетофонни ленти и в тетрадки народни песни и обичаи, фолклористите от тогавашния Институт за музика не пропускат и Казанлъшкия край. Гореспоменатите командировки на Тодор Джиджев в Казанлъшко са се състояли само няколко години преди публикацията на Чудомир. Теренните материали от селата Турия, Търничане, Манолово, Александрово и Асен са записани на три магнетофонни ленти, запазени са и две тетрадки с ръкописи, пълни дешифриции на текстовете и шест дешифриции на мелодиите – именно на коледарските песни. В Бузовград, Ръжена, Горно Изворово, Хаджи Димитрово, Копринка, Черганово, Шаново и Казанлък са записани пет магнетофонни ленти, текстовете на песните се съхраняват в три тетрадки, а на десет от коледарските песни Джиджев е направил дешифриции на мелодиите. Сред големия брой песни с различни функции от първата командировка има шест коледарски песни и една коледарска Благословия от Търничане – пет от тях е изпял родения през 1885 година Теньо Гьоргеv Форъев, който е казал и



Благословията, а една е недописана, изпята от жена (вероятно Величка Димитрова Патрикова, родена през 1930 година). През февруари 1964 година Тодор Джиджев е записал в Ръжена, Казанлък и Копринка тринайсет коледарски песни, една коледарска благословия и интересни разкази на изпълнителите. Информаторите на коледарските песни в тази командировка са няколко – Иван Иванов Недялков (роден през 1905 година), Иван Иванов Костов (роден през 1912 година) и Слави Желев Мирчев (роден през 1909 година) в Ръжена, които заедно са изпяли «Замъчи се Божа майка», Петър Джандаров в Казанлък и Христо Чуканов в Копринка. В една от тетрадките между песните от Ръжена присъства и текст на песен без номер «Коледарска» (на мома), не е посочено от кого е изпълнена, дори има ремарка от Джиджев «Не е записана!» (на магнетофонната лента). На една от кориците на третата тетрадка Тодор Джиджев е отбелязал и потенциален информатор – Гено Тодоров Чукурлиев, около 60 годишен от с. Ягода «знае стари коледарски песни», но изглежда, че фолклористът в тази своя командировка не е стигнал до Ягода, защото в тетрадките няма песни от там.

Във втората тетрадка има интересни сведения за суровакането в Хаджи Димитрово. Не става ясно кой ги е съобщил, записани са след «Лазарска» песен, изпята от Велика Кънева Чуканова (родена през 1915 година от с. Хаджи Димитрово)<sup>7</sup>. Представям ги в оригиналния им вид, тъй като от тях разбираме, че по време на този ритуал в селото не са пели песни, а коледуването не само, че вече не се практикува, а не се пази дори като спомен през поколенията:

### **«Суровакане**

*Събират се младежите в полунощ; разделят селото на три “Кола”. Приготвят си торбите за даровете: пари, кравай (предимно от момите), сланина (“котка”) – затова и суровакниците мяукат като котка, когато наближат къщата; месо, баница. Суровакницата е украсена дрянова тояга. Събраните [пари] са били предимно за читалището.*

### **Суровакниците песни не са пеели.**

*50–60 годишни мъже не помнят и бащите им да са коледували или да са пяли коледарски песни».*

---

<sup>7</sup> Тодор Джиджев, командировка в Казанлъшко, папка № 225, инв. № 3597, с. Хаджи Димитрово, 18 февруари 1964 г., след 16. песен “Лазарска” (Ученическа).

Христо Тенев Чуканов е роден през 1891 година в Хаджи Димитрово, но през 1921 година се е преселил в Копринка. Той е и изкусен гайдар. Изсвирил е на Джиджев на гайда девет мелодии и е изпял 13 песни с различни функции «на хоро», «на сватба», «на моабет», две от които са коледарски. След песента «Изгреяло ѝе, момни ле, ясно слънце» (на мома) е посочил, че *«коледарските песни тук се пеят по Васильовден, когато ходят по суроваки – “суровакари”»*<sup>8</sup>. Оставям без коментар очевидното противоречие в двете информации. Вероятно казаното от Христо Чуканов се отнася за Копринка, въпреки че е роден в Хаджи Димитрово и дълго време е живял там.

Роденият през 1904 година в Бургас Петър Иванов Джандаров, живеещ в Казанлък от 1928 година, е изпял на Тодор Джиджев девет коледарски песни с различни функции («на мома», «на малко момче», «на стопанина», «на семейството», «когато влизат в двора на къщата», «когато си отиват от къщата») и е казал коледарската «Благословия», като е пояснил, че коледарите я изричат «когато вземат кравая от момата». Съобщил е, че песните си е учил предимно от майка си и сестра си, която от своя страна ги е приела от нея. И двамата му родители не са от родом от Казанлък – баща му е от Мъглиж и е бил е опълченец, а майка му е от Чирпан<sup>9</sup>. Върху дешифрирациите Джиджев е третираше неговите песни като чирпански.

Под една от песните, изпяти от Петър Джандаров има подробно записана теренна бележка: *«Коледувал е, когато е бил в Бургас. Ходили са по близките села, където са имали познати и близки. Една седмица преди това са се събирали да учат песните»*. Под друга песен Джиджев е записал следната информация: *«Една седмица преди Коледа се събират коледарите да учат песните (във едно кафене). На Бъдни вечер тръгват да коледуват – най-напред на бедните, а след това – на чорбаджиите. За да не се сърдят чорбаджиите им казват, че тях са ги оставили за после, за да могат да се наспят»*.

*Даряват ги със: винаги с кравай; освен това сланина, месо, вино, ракия... (сол, червен пипер)...*

*Каквото съберат с магаретата (обикалят със две магарета, за да могат да смогнат – едното отива, другото се връща) [носят] в кафенето*

---

<sup>8</sup> 21 февруари 1964 год., с. Копринка, Казанлъшко, папка № 225, инв. № 3598, Трета тетрадка от командировката на Тодор Джиджев.

<sup>9</sup> 22 февруари 1964 год., гр. Казанлък, папка № 225, инв. № 3600, Трета тетрадка от командировката на Тодор Джиджев.

или крѣчмата. Разделят [се] на няколко “кола” – според големината на селото.

На другия ден чорбаджиите се събират при кафенето (крѣчмата) и откупуват краваите и месото за чираците и ратаите си. Ако са повече – наддават.

Със събраните пари коледарите хващат свирачи – чалгаджиши да свирят в селото от Коледа до Бабин ден и тези хора се викат “Коледарски хора”. На Бабин ден дават пари на бабите да си прекарат празника. Освен това каквото остане раздават на бедните, които нямат с какво да посрещнат празника».

Петър Джандаров е споделил и някои забавни и дори куриозни детайли от коледарската практика. Намирам аналог с Чудомировите впечатления, описани с присъщото му чувство за хумор, и затова се изкушавам да ги покажа изцяло, без съкращения: «Когато чорбаджията е “стипца” и не дава нищо, коледарите му вземат нещо отвънка – каквото им попадне (храна или друг предмет). После му го връщат, но да разбере, че не е сторил добре.

През това време едните отвътре с песен питат другите, които са отвън дали са задигнали нещо и те също им отговарят с песен:

**8 песен. Коледарска**

- Задигни го, Коладе ле,

Па **изгилей\***, Коладе ле,

На магаритара, Коладе ле,

Па изфейкай, Коладе ле!

**\*изгилей = бягай, офейкай**

Отговор:

- Задигнах го, Коладе ле,

На магаритара, Коладе ле,

Пак замина, Коладе ле,

Магаритара, Коладе ле!

При един такъв стопанин, обаче, се случило нещо непредвидено и затова тогава те са пяли така:

- Не се дига, Коладе ле,

**Пърпари\*** го, Коладе ле! [2]

**\*Пари = горещо е**

*Случаят бил следният:*

*Стопанинът нагорецил едно желязо (йемиша от плуга) и го сложил навън и когато един посегнал да го вземе – изгорил се.*

*А пък при един бозаджия – халваджия, който също не давал нищо, му задигнали тепсията с халвата. По този случай групата отвън на двора е отговорила:*

*- Не се дига, Коладе ле,*

*Замръзнало, Коладе ле! [2]*

*Другите Коледари от къщата им отговарят:*

*- Със тепсията, Коладе ле,*

*На магаритара, Коладе ле! [2]*

Обръщам специално внимание на един на пръв поглед незначителен компонент от теренните бележки. Особено ценни са поясненията на диалектните думи, които Джиджев е искал и записвал от информаторите. Това е типично за неговата теренна практика, а стойността на този спонтанен импровизиран «речник» нараства с всеки изминал ден, защото за по-младите хора тези думи са все по-далечни и непознати и стават все по-непонятни без «превод».

В настоящото изложение целенасочено поставих акцента върху теренните сведения за коледуването, съпътстващи записаните от Тодор Джиджев през 1963 и 1964 година коледарски песни, тъй като представените документи са единствени по рода си и считам, че е време да «излязат» от архива и да станат достояние на по-широка аудитория. Запазените общо около 20 коледарски песни от изброените по-горе селища ще са обект на анализ в отделен текст. Някои от тях са сходни с публикуваните в статията на Чудомир и затова е необходимо да бъдат разгледани подробно и внимателно, за да бъдат изведени акуратно приликите и различията.

### **Список литературы**

1. Джиджев Тодор. Българската коледна песен в теоретичен и сравнителен план. – София: Акад. изд-во «Проф. Марин Дринов», 1998. – 184 с.
2. Илиев Атанас Т. Сборник от народни умотворения, обичаи и др., събрани из разни български покрайнини. Първи отдел “Народни песни”. – София: Предговор, 1889. – Кн. 1. – с. 4–5; запазен е автентичният правопис.
3. Чорбаджийски Димитър (Чудомир). Коледарски песни из Казанлъшко // Съч.: в 3 т. – София, 1971. – Т. 3.

## ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ СВИРЕЛИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

*А. В. Шерина*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

Игра на музыкальных инструментах, в частности свирели, занимала значительное место в жизни русского народа еще с Киевской Руси и сопровождала массовые и семейные праздники, трудовые процессы. Традиционно свирель использовалась пастухами. Об этом инструменте сложено много мифов, легенд, стихов и песен. Репертуар состоял в основном из песенных и танцевальных мелодий. К концу XIX века В. В. Андреев вводит уже усовершенствованную свирель в оркестр народных инструментов.

**Ключевые слова:** свирель, пастушья традиция.

## HISTORICAL DEVELOPMENT OF FOLK FLUTE IN RUSSIAN CULTURE

*A. V. Sherina*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

Playing musical instruments (in particular the folk flute) occupied a significant role in the life of Russian people, since the Kievan Rus and was accompanied by mass and family celebrations, labour processes. A cattle breeding has determined the tradition of the folk flute as a shepherd's instrument. There are many myths, legends, poems and songs are written about this instrument. Repertoire consisted mainly of song and dance melodies. By the end of XIX century V. V. Andreev introduced already improved folk flute in the orchestra of folk instruments.

**Keywords:** folk flute, cattle tradition.

Еще на заре человечества наши предки изобрели музыкальные инструменты. Окружающая природа была для них настолько загадочной и опасной, что они обожествляли все непонятные явления. К тому же звуки природы очаровывали их, и хотелось повторить громовые раскаты, тихий плеск воды, шелест листвы, постоянно меняющуюся музыку ветра. Чтобы

разговаривать с древними богами, человек во всех частях света срезал по-лые веточки кустарников и с усилием задувал воздух, перебирая пальцами у нижнего отверстия. Так появились примитивные духовые инструменты, которые со временем изменялись и усложнялись.

Инструментальный фольклор как особая область музыкального творчества является важной частью духовной культуры русского народа и тесно связан с его историей, особенностями экономики, быта, религиозными и художественными представлениями. Игра на музыкальных инструментах занимала значительное место в жизни древних славян: помогала в трудовых процессах, сопровождала семейные и календарные обряды, служила средством оповещения, широко использовалась в войске, звучала в семейном быту, на общинных праздниках. Она постоянно взаимодействовала с другими видами народного творчества: песенным, танцевальным, театральным, устно-поэтическим, декоративно-прикладным.

Русская инструментальная народная музыка – особая самостоятельная область народного музыкального творчества. Издавна, еще со времен Киевской Руси, у древних восточных славян существовал богатый и разнообразный инструментарий. Об этом говорят данные археологических раскопок, древнерусская литература и памятники изобразительного искусства: книжные миниатюры, иконы, фрески. Установлено, что в Киевской Руси существовали инструменты духовые, струнно-щипковые, смычковые, ударные. Игра на музыкальных инструментах сопровождала у древних восточных славян и события семейного быта, и массовые народные праздники на открытом воздухе, и военные походы. К традиционным народным инструментам русских относятся: свирель, жалейка, окарина, свистулька, владимирский рожок.

Природные условия лесной зоны Европы предопределили преобладание скотоводства в экономической системе местного населения и более поздний переход к нему от охотничьего хозяйства. Поэтому охотничьи инструменты исторически являются предшественниками пастушьих и имеют с ними много общего. Объединяет их, прежде всего, теснейшая связь с процессом выполнения работы, проходящим в сходных условиях, поэтому их можно рассматривать как особые орудия труда. Особенности конструкции и бытования, терминология, использование одинаковых материалов и способов изготовления, а также применение однотипных инструментов (рогов и труб) указывают на несомненное их родство [2].

Свирель (сопель, сопилка, сиповка, посвистень, пищаль, дудка) – древняя продольная свистковая флейта восточных славян. Свирель использовалась как пастуший, ратный и скомороший инструмент. Умение пасту-

ха посредством игры на инструментах влиять на поведение зверей, управлять и «разговаривать» как с ними, так и с духом (хозяином) леса, и «заигрывать пасть» дикому зверю (хищникам) наделяло его магическими качествами [3]. Неведомой сакральной силой обладали инструменты пастуха. Считалось, что простым людям притрагиваться к ним нежелательно. После смерти пастуха его инструменты никогда не хранили, а отправляли на «тот свет» вместе с владельцем – клали в гроб.

При изготовлении инструмента пастух знал, какие выбрать породы дерева. В Поволжье и северных областях России пастушью трубу и рожок делали исключительно из можжевельника; в западных традициях существовал обычай изготовления труб и жалеек из дерева, в которое попала молния (считалось, что она тем самым наделила дерево особой энергией и силой). Хорошим материалом для инструмента было дерево, под которым находился муравейник: подобно тому, как муравьи собираются в муравейник, будут и коровы собираться в стадо.

«Нежный звук свирели раньше хорошо знали на Руси. Так же, как на рожке или жалейке, на ней играли пастухи, собирая стадо. Помните пастушка Леля из оперы Римского-Корсакова “Снегурочка”? Его песни сопровождаются звучанием флейты, имитирующим свирельный наигрыш. Свирель – это и есть духовой инструмент, очень распространенный в России» [7]. Русская свирель является еще недостаточно изученной. Специалисты давно пытаются соотнести бытующие свистковые инструменты с древнерусскими названиями.

Слово «свирель» более древнее, чем «сопель», поскольку оно встречается в общеславянском языке и, следовательно, существовало еще в эпоху, предшествовавшую разделению этого языка на восточную, западную и южную ветви. Однако относилось ли такое название к инструменту определенного вида, сказать трудно: в Древней Руси «свирцом», «свирянином» называли исполнителя на любом духовом инструменте, кроме рога и трубы – «трубачея» [5]. Свирель – народный инструмент, который получил широкое распространение в эпоху Киевской Руси. По способу добычи звуков свирель принадлежит к самым древним духовым инструментам. Встречаем упоминания о ней в древних летописях восточных славян XI века, в содержании старого украинского письма Теодосия Печерского, митрополита Киевского Кирилла, Памфила (XI–XIII ст.), украинских песнях, сказках, легендах, переводах, произведениях русских и украинских писателей.

Самый древний в мире музыкальный инструмент был найден на территории нашей страны. Это была свирель, возраст которой около 34 тысяч лет! Сделана она из куска минерала (гематита). Свирель обнаружили ар-

хеологи из Сибирского отделения Академии наук при раскопках в Хакасии, неподалеку от деревушки Малая Сья. На раскопках Древнего Новгорода в XX веке было обнаружено две свирели, одна из которых датируется одиннадцатым веком, а другая – пятнадцатым. Уже один этот факт наглядно доказывает, что свирель «шла в ногу» с историей развития человеческого общества и никогда не устаревала. Конфигурации претерпевала лишь ее внешняя форма. Так, свирель в XI веке имела четыре игровых отверстия и длину около 23 см, а более поздняя свирель имела уже 3 игровых отверстия.

В Ленинградский (ныне Санкт-Петербургский) государственный музей музыкальных инструментов в 1965 году поступила большая партия предметов, найденных при археологических раскопках в разных районах нашей страны. Самый древний экспонат – флейта из птичьей кости, сделанная руками неизвестного мастера еще 4 тысячи лет назад. Найден этот инструмент около деревни Фомино в Рязанской области. Еще более древняя флейта была обнаружена при раскопках древнекаменного века. Ей около 20 тысяч лет. Это – свисток из сустава северного оленя. Путешествовавший во II веке нашей эры греческий историк Полидевки писал, что скифы «дуют в кости орлов и коршунов наподобие флейт». (В это время в самих Афинах игра флейтистов и флейтисток уже ласкала слух людей в театрах и храмах) [1].

Какова была древнерусская свирель, была ли она парной или одинарной флейтой, сказать трудно, сведений об этом не сохранилось. Положение усложняется еще тем, что нередко перемешиваются названия сходных инструментов родственных национальностей: русских, украинцев, белорусов. Н. И. Привалов закрепил название «свирель» за парной флейтой, потому что так назывался этот инструмент на Смоленщине – основном районе его бытования. Одинарную свирель в таком случае называют «сопелью». В наше время свирелью все чаще называют инструмент типа продольной флейты со встроенным в верхнюю его часть свистковым устройством.

Область распространения одинарной свирели на русской этнической территории довольно широка. Бытование этого инструмента зафиксировано в Калининской, Смоленской, Курской, Калужской, Белгородской и других областях. Наиболее обследованным участком ареала одинарной свирели является Курская область, где сосуществуют две разновидности одинарной свирели – со специальным свистковым устройством и без него. Двойная свирель не была равномерно распространена по всей русской этнической территории. Зафиксированный в литературе и частично изучен-



ный район ее бытования охватывает Смоленскую область, а также некоторые районы Калужской, Брянской и Калининской областей. Не исключено, что она существовала и в других областях России. Однако наиболее глубокие традиции игры на этом инструменте, несомненно, находятся на Смоленской земле.

Внутри Смоленской области традиция игры на двойной свирели распространена также неравномерно. По наблюдениям И. Горюнова и К. Квитки, она сосредоточена, главным образом, в центральных и юго-западных районах (Смоленском, Духовщинском, Краснинском, Шумячском, Рославльском). Есть сведения о существовании двойной свирели и во многих других районах области, в том числе в восточных [4].

О свирели сложено много стихов, легенд, мифов, песен, в которых упоминается о материале, из которого сделан этот инструмент, а также о его роли в жизни человека. В каждом из произведений видна «душевная суть» свирели, ее доброта и чистота. На Руси считалось, что свирель – особый инструмент, созданный для любви. По преданию, на свирели играл сын славянской богини любви Лады – Лель. Он делал себе весной свирель из прутьев березы и услаждал слух девушек мелодичными наигрышами.

Согласно древнегреческой мифологии, свирель изобрел Гермес, чтобы забавляться, когда будет пасти коров. Этот музыкальный инструмент и сейчас любим пастухами Греции. О том, насколько древним инструментом является этот духовой инструмент, упоминается в одном из древнегреческих мифов. «Однажды, блуждая по полям Фригии, Марсий, фригийский сатир, нашел тростниковую флейту. Ее бросила богиня Афина, заметив, что игра на изобретенной ею самой флейте обезображивает ее прекрасное лицо. Афина прокляла свое изобретение и сказала: “Пусть же жестоко будет наказан тот, кто поднимет эту флейту”. Ничего не зная о словах Афины, Марсий поднял флейту и вскоре научился так хорошо играть на ней, что все заслушивались этой незатейливой музыкой» [8].

«На глубокую древность сопилки указывает еще встречающееся у многих европейских народов сказание о том, что на могиле убитого или убитой выросло дерево или камыш, из которого делают сопилку, и эта сопилка, помимо воли играющего, вещает миру о преступлении. По малорусским и галицийским народным поверьям, звук сопилки любят русалки (они топили людей)» [6].

Репертуар свирельных наигрышей состоял из песенных, плясовых и танцевальных мелодий. Мелодии песен исполнялись как аккомпанемент или самостоятельные инструментальные наигрыши. В Смоленской облас-

ти на свирели исполнялись плясовые мелодии «Барыни», «Камаринской», «Русского».

Многочисленные песенные наигрыши, составляющие бóльшую часть репертуара, представлены произведениями, различными по песенно-жанровым истокам. Это календарные песни, в частности, масленичные, свадебные, лирические. В зафиксированном репертуаре много песен-баллад, городских романсов, встречаются песни композиторского творчества.

Бытовая функция и эстетическое назначение наигрышей на свирели изучались недостаточно. По свидетельству игроца А. Романова, он играл на дудках обыкновенно для себя, особенно в ночном, у лошадей. На вечеринках играли больше на скрипке или гармошке. По другим сведениям, дудки применялись не только на пастьбе, в ночном (наравне с жалейкой – пищиком, по местному названию), но и на вечеринках, где на них исполнялись песни и особенно пляски. В конце XIX века В. В. Андреев ввел в оркестр народных инструментов усовершенствованную свирель, которая была снабжена клапанами, позволяющими извлекать хроматический звукоряд.

### Список литературы

1. Агажанов А. П. Русские народные музыкальные инструменты. С приложением образцов наигрышей. – М.; Л., 1949.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
3. Банин А. А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. – М.: Советский композитор, 1986. – Вып. III.
4. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М., 1995. – 358 с.
5. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. – 1903. – Июль – август – сентябрь.
6. Рассказы о русских народных инструментах / ред.: Ю. Васильев, А. Широков. – М.: Советский композитор, 1986.
7. Русские инструменты: духовые, свирель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/semenov/Svirel-77.html> (дата обращения: 17.01.2014).
8. Семенов А. В. Этимологический словарь русского языка от А до Я. – М.: ЮНВЕС, 2003.

## К ВОПРОСУ ПОПУЛЯРНОСТИ БАЯНА В РОССИИ

*Д. Н. Шрейбер*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье идет речь о непопулярных в наше время музыкальных инструментах: баяне, аккордеоне, гармонике. Автором предпринимается попытка осмысления проблемы упадка русской народной музыкальной культуры и, в частности, язычковых музыкальных инструментов. В работе также рассказывается о первом в мире интернет-радио для баянистов и аккордеонистов.

**Ключевые слова:** баян, аккордеон, гармоника, первое в мире интернет-радио для баянистов и аккордеонистов.

## TO THE QUESTION OF POPULARITY OF THE ACCORDION IN RUSSIA

*D. N. Schreiber*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers not popular in our time musical instruments such as bayan, accordion and harmonica. The author attempts to understand the problem of declining Russian folk culture and in particular reed musical instruments. Also the world's first Internet radio for accordionists is presented in this paper.

**Keywords:** bayan, accordion, harmonica, the world's first Internet radio for accordionists.

Аккордеон известен в мире как инструмент для исполнения этнической и переложений классической музыки, а также разнообразных по стилю современных музыкальных произведений, написанных специально для этого инструмента. Почему аккордеон, а не баян? Потому что аккордеон – общее название всех язычковых пневматических музыкальных инструментов, таких, как баян, гармошка и другие. Популярность аккордеона связана с его ярким насыщенным тембром, выделяющим его среди других инструментов. Задорно протанцевав полькой вокруг земного шара, аккордеонная музыка быстро полюбилась совершенно разным по менталитету народам.

Но часто в истории случаются своеобразные провалы, будто чья-то невидимая рука стирает с картины истории некоторые из самых ярких красок. Почему происходит такое выборочное размытие? Как вернуть краски на холст и кто такие – эти реставраторы?

Появившись в том виде, в котором мы сегодня знаем аккордеон и его разновидности, сравнительно недавно, менее двух веков назад, он завоевал популярность в России и странах Европы преимущественно в тех жанрах музыки, которые принято называть «народными». По сравнению с таким популярным в домашнем музицировании инструментом, как гитара, аккордеон рассчитан на гораздо большую аудиторию: эта музыка предназначена для исполнения не только на концертах, но и в доме, на шумном веселом празднике. Однако гитара полностью вытеснила все народные инструменты, став фактически инструментом русского городского фольклора – бардовской песни. Но куда ушло веселье под баян? Почему из деревенских домов ушла русская гармошка? Старики еще помнят этот задор, эту молодецкую удаль гармошки. Но молодые даже в деревнях все-таки предпочитают гитару. Почему?

Для начала немного статистики.

Что искали со словом «гитара» — 2 265 164 показа в месяц	
Статистика по словам	Показов в месяц <a href="#">?</a>
<a href="#">гитара</a>	2 265 164

Статистика по словам	Показов в месяц <a href="#">?</a>
<a href="#">фортепиано</a>	547 689

Что искали со словом «скрипка» — 298 792 показа в месяц	
Статистика по словам	Показов в месяц <a href="#">?</a>
<a href="#">скрипка</a>	298 792

Статистика по словам	Показов в месяц <a href="#">?</a>
<a href="#">флейта</a>	116 711

Что искали со словом «аккордеон» — 154 411 показов в месяц		Что еще искали люди, искавшие «аккордеон»:	
Статистика по словам	Показов в месяц <sup>?</sup>	Статистика по словам	Показов в месяц <sup>?</sup>
<a href="#">аккордеон</a>	154 411	<a href="#">баян</a>	297 889
		<a href="#">гармошка</a>	163 706

Исходя из данных поисковой статистики в Интернете, можно сделать вывод, что популярность аккордеона и его разновидностей в России находится на уровне популярности такого «недомашнего» инструмента, как флейта. Баян сравнялся по популярности со скрипкой (часто ли вы дома играете на скрипке?), почти вдвое уступает по популярности фортепиано (много ли у кого дома нынче стоит пианино?) и в семь раз уступает гитаре.

В России больше прижились такие виды аккордеона, как баян и гармошка. И, справедливости ради, следует отметить, что аккордеон был несправедливо обижен советской властью за несколько более нежное звучание, чем у баяна – видимо, это связывалось с какими-то «буржуазными тонкостями». Ведь для советского человека (как считалось) инструмент должен звучать бодро, и ничего лишнего.

Но тогда почему сегодня баян и гармошка практически ушли из жизни россиян? Это может показаться странным, но такая потеря популярности этих инструментов связана, прежде всего, с распадом СССР. Ведь именно Советский Союз предоставил для русской гармошки широкую дорогу. Ровесница гармошки – частушка – завоевала себе славу самого актуального жанра соцреализма, причем не только в деревнях, но и в больших городах, начиная со столицы. Частушка не столько высмеивала недостатки общества, сколько остроумно подшучивала и развлекала народ. Традиция сочинять и исполнять частушки стала неотъемлемой частью любого праздника с участием художественной самодеятельности.

С распадом СССР ушла в прошлое и русская гармошка, и русская частушка. Они, такие неразлучные еще пару десятилетий назад, сегодня не воспринимаются молодежью как нечто современное. Скорее, как что-то старинное, дедовское. Пожалуй, русскую частушку из ее естественной культурной «экологической ниши» вытеснил заокеанский рэп. Правильно ли это с точки зрения исторической справедливости? Афроамериканский народный сатирический музыкальный жанр почему-то стал нам роднее

своего, русского народного. Получается прямо по Задорнову. Уберите из русской азбуки букву «Е», и язык заметно сдаст в своем энергетическом потенциале. Уберите из русского народного творчества частушку, и национальная музыкальная культура потеряет свою перчинку и пряность.

Из вышесказанного следует, что возвращать не так давно утерянную славу нужно, и нужно это делать именно сегодня. Как говорят народные остроумцы, быстро поднятое упавшим не считается. Поэтому, пока русская гармошка хранит тепло рук наших дедов, надо поднять ее на должный уровень в нашей современной стране. И, разумеется, расширить диапазон популяризации до всех видов аккордеона, а диапазон вещания – до всего мира.

Стоит сказать о преемственности поколений популяризаторов баяна с разрывом в два последние десятилетия. Профессионалы и любители язычковых инструментов еще хорошо помнят регулярно выходившие во второй половине XX века на Всесоюзном радио радиопрограммы «Играй, мой баян!» (автор и ведущий – Анатолий Беляев), цикл радиопередач «Играют баянисты» Вячеслава Семенова, радиопрограммы о баянистах Александра Толмачева. В популярной музыкальной телепередаче Элеоноры Беляевой «Музыкальный киоск» очень часто можно было увидеть советских баянистов и послушать их игру. В 90-е годы XX века на радиостанции «Маяк» Валерием Ковтуном был подготовлен большой цикл под названием «Звезды аккордеона». В программе звучали композиции ведущих мировых исполнителей на аккордеоне, нередко приглашались гости, известные российские аккордеонисты.

Первым пропагандистом баяна на советском телевидении стал Анатолий Владимирович Беляев. Именно на его передачи, посвященные баяну, приглашались такие именитые исполнители и композиторы, как Юрий Казаков, Анатолий Сурков, Юрий Шишаков. Затем инициативу подхватили известные баянисты в областных центрах СССР. Так, например, в 60-е годы прошлого века на Курском областном телевидении был показан цикл обучающих телевизионных уроков для баянистов, подготовленный курским баянистом Вячеславом Спиряевым. В 70–80-е годы на Ленинградском радио передачи о баянистах и аккордеонистах регулярно проводил профессор Санкт-Петербургской консерватории Александр Иванович Дмитриев.

И после длительного периода аккордеонного затишья в нашей стране, в городе Кемерово на радио Кузбасса в 2007 году зазвучала еженедельная рубрика о баянистах и аккордеонистах «Искристый звездопад», автором и ведущим которой стал Денис Шрейбер (автор статьи). Это стало новой вехой в истории российского аккордеона.

С распространением доступного безлимитного Интернета в начале XXI века появилось больше возможностей для популяризации язычковых музыкальных инструментов средствами интернет-трансляции. В то время как во всем мире наблюдается интерес к этнической музыке и аккордеон звучит на многих мировых радиостанциях, не хочется, чтобы Россия, где так часто в последнее время произносятся речи о необходимости возвращения народных традиций, отставала от общемировых тенденций, обращающих европейские народы к своим корням, к преемственности поколений. Глобализация наступает на пятки, особенно тем народам, которые небрежно относятся к своим традициям. Россия и так слишком многое теряла на своем пути от одного потрясения к другому. Много забыто, но в то, что еще живо и трепещет в сердцах энтузиастов своего дела, можно вдохнуть новые силы. Так, практика показала, что с начала XXI века крупнейшие выставочные залы страны с ошеломляющим успехом ежегодно представляют ярмарки народных умельцев, и продукция мастеров декоративно-прикладного искусства пользуется невероятным спросом. Этот индикатор наглядно показал, что народ хочет сегодня получать то, что недополучил в течение периода культурного безвременья после распада СССР. В сфере же музыкального искусства чувствуется существенный пробел. На телевидении звучит преимущественно музыка в стиле «поп», народные инструменты загнаны, пожалуй, даже не в дальний угол, а спрятаны от народа в темный чулан. Посещаемость камерных концертных залов крайне низкая: люди словно разучились туда ходить. Только профессиональные музыканты в своем узком кругу могут приобщиться к тому, что для большей части населения – как за железным занавесом.

Потому теперь самое время рассказать широкой публике о первом в мире интернет-радио для баянистов и аккордеонистов. В Интернете запущен необычный проект, аналогов которому в мире пока нет. Автор проекта, организатор вещания первого в мире круглосуточного интернет-радио для баянистов и аккордеонистов и главный редактор радиостанции Денис Николаевич Шрейбер (автор статьи), собрав всю имеющуюся фоно-

теку баянной музыки, запустил вещание канала, где транслируется только баянная и аккордеонная музыка. И будет транслироваться до тех пор, пока не иссякнет энтузиазм автора этой идеи, ведь с самого начала и по сей день этот проект привлекает к себе все новых благодарных слушателей. Так, 7 января 2010 года началось вещание первой круглосуточной интернет-радиостанции «Радио GoldAccordion». Слушатели из любой точки мира, где имеется доступ в Интернет, 24 часа в сутки 7 дней в неделю имеют возможность познакомиться с творчеством как выдающихся баянистов и аккордеонистов, так и с композициями молодых, мало известных исполнителей. Фрагменты различных концертов, конкурсных выступлений, студийные записи баянистов, гармонистов, аккордеонистов, бандонеонистов определяют жанровое содержание и формат вещания радиоканала. Поскольку радиостанция не является коммерческим продуктом и предназначена, в первую очередь, для мировой популяризации баяна и аккордеона, в эфире радио отсутствует так горячо нелюбимая слушателями реклама.

Теперь каждый желающий имеет возможность ежедневного прослушивания баянной и аккордеонной музыки для учащихся по классу баяна или аккордеона ДМШ и ДШИ, изучения необходимого материала в курсе истории исполнительства для студентов музыкальных колледжей и вузов, знакомства с новыми оригинальными трактовками и новыми записями для подбора оптимального материала для студентов и учащихся. Эти и многие другие уникальные сервисы предоставлены первым в мире интернет-проектом, способствующим формированию и развитию качественно новых информационно-образовательных ресурсов.

На сегодняшний день многие известные исполнители и педагоги стали благодарными слушателями первого в мире радио для баянистов и аккордеонистов.

Хочется надеяться, что инициатива автора данной статьи будет поддержана государственными средствами массовой информации для более широкой популяризации русских народных инструментов.

Слушать первое в мире радио для баянистов и аккордеонистов можно по адресу: <http://goldaccordion.com/radio>

Прочитать отзывы слушателей, а так же оставить свой отзыв, можно на странице сайта [www.goldaccordion.com](http://www.goldaccordion.com), перейдя по ссылке: <http://www.goldaccordion.com/other/page,1,2,499-sozdano-pervoe-v-mire-radio-dlya-bayanistov-i.html#comment>



## ЖАНРЫ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*И. Г. Ултургашева, Н. Ю. Зулина*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

Особенность развития русского искусства заключается именно в диалогичности развития культуры. Осваивая новые жанры христианской культуры, пришедшие из Византии, русские певцы пользовались старыми запасами языческой песенной культуры. Культовые напевы христианского периода содержат в себе интонации древних обрядовых песен, подобных колядкам, плачам, былинам. Часто эта связь таится в глубине, она проявляется в отдельных элементах попевок, интонациях. Народная песня и церковные распевы составляли основу музыкальной жизни и культуры Средневековья.

**Ключевые слова:** жанр, песня, традиция, культура, христианская культура, народная песня, церковные распевы.

## FOLK SONG GENRES IN FORMING THE CHURCH-SINGING ART

*I. G. Ulturgasheva, N. Y. Zulina*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The feature of developing Russian art lies in the dialogic evaluation of culture. Mastering new genres of Christian culture, came from Byzantium, Russian singers used old stocks of pagan song culture. Religious Christian tunes contain intonation of ancient ritual songs like Christmas carols, crying and epics. Very often this relationship is hidden; it appears in individual elements of folk songs (popevka) and intonations. Folk song and church chants were the basis of musical life and culture of the Middle Ages.

**Keywords:** genre, song, tradition, culture, Christian culture, folk song, religious chants.

В статье рассматривается особенность развития русского искусства, заключающаяся в диалогичности развития культуры. Старое, не умирая,

сосуществует с новым, а в дальнейшем, со стабилизацией художественно-исторических процессов, продолжает развиваться по двум путям: один – путь широких контактов с западноевропейской культурой, идущий синхронно с развитием стилей европейского искусства, другой – путь консервации древней традиции в общинах старообрядцев, ограждавших свое искусство и старые традиции от внешних воздействий на протяжении трех столетий.

Осваивая новые жанры христианской культуры, пришедшие из Византии, русские певцы неизбежно пользовались старыми запасами языческой песенной культуры. Культовые напевы христианского периода содержат в себе интонации древних обрядовых песен, подобных колядкам, плачам, былинам. Часто эта связь таится в глубине и проявляется в отдельных элементах попевок, интонациях. Народная песня и церковные распевы составляли основу музыкальной жизни и культуры Средневековья, занимая огромное место в жизни человека той эпохи, наполняя его быт и досуг.

Условия освоения народной и церковной музыки имели различный характер. Народная песня, естественно входившая в жизнь человека, как бы впитывалась с молоком матери. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ. С этим связана проблема фиксации. Народные песни в записи не встречаются вплоть до XVIII века. Они передавались устным путем и записи не требовали. Запись церковных песнопений считалась необходимой, так как ограждала церковную культуру от внешнего воздействия. Культовые песнопения, их текст и напев считались священными, никакие намеренные изменения в них не были допустимы. На протяжении нескольких веков в певческих музыкальных рукописях можно отметить устойчивое сохранение традиции в записи текста и его напева, но вместе с тем при переписывании книг переписчики привносили в текст что-то новое от себя.

Само церковно-певческое искусство Древней Руси – явление чрезвычайно обширное, оставившее большое число письменных памятников и, главное, глубокий след в русской культуре последующих времен. Во многом, хотя еще далеко не во всем познанное, оно подчиняется строгой системе правил в использовании текстов и напевов. Хотя, как известно, и самое замкнутое искусство творится людьми, и оно не может быть полностью изолировано от внешнего воздействия. Русская церковная му-

зыка изначально была строго одноголосна. С начала XVII века активизируется творчество русских распевщиков, появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются северные (соловецкий, тихвинский, новгородский, усольский) и южные (киевский, болгарский, греческий) напевы. Завезенная из Византии одноголосная мелодическая музыка греко-восточной церкви была воспринята русскими распевщиками сначала устно. Затем она воплотилась в записях, основанных на принципах византийской нотации, – знаменах (знаках) или крюках, каждый из которых соответствовал определенной мелодической попевке. Переход от искусства Средневековья к искусству барокко связывался с усилением светского начала, активным развитием новых музыкальных жанров и форм, новым типом музыкального мышления. Издавна существовавшее в народной песне как выражение тяги народных мастеров к украшению, варьированию, внесению творческого элемента многоголосие «стучалось» в двери храма. Но, как и другие посягательства на «завещанный богом» первоначальный свод канонических мелодий, многоголосие встречало сильное противодействие со стороны Отцов Церкви.

Песенный фольклор страны к тому времени обогатился почти всеми основными своими жанрами. К древнему календарно-обрядовому циклу присоединился новый, ценнейший пласт русского народного творчества – протяжная лирическая песня. В отличие от аскетичной нейтрально-ладовой церковной музыки она творилась в живых эмоциональных красках мажора и минора. Следуя естественному пути развития общественного слуха, в ней формировалось новое, современное музыкальное сознание. Второе главное достижение русской песенности – это ее хоровое многоголосие. Удивительная творческая сила народных мастеров хорового пения помогала воплощать в стройном живом звучании сложнейшее многоголосие. Другая прогрессивная сила, зревшая в русской музыке, – это внецерковная духовная лирика. Основанная на характерных для литературы своего времени пересказах классических духовных источников – Библии, Евангелия, Псалтыри, всевозможных житий, – она бытовала в виде покаянных стихов и псалм [2, с. 47].

В XVII веке активно развивается многоголосие, сначала на основе национальных русских традиций, а во второй половине века – под влиянием западноевропейского многоголосия. История музыки XVII века делится на две половины: первая еще связана с традициями Средневековья, но

в это время уже внедряются элементы, соответствующие новому духу времени. Со второй половины XVII века (с приездом в Москву в 1652 году украинских певцов) начинается новый этап развития русской музыки, отмеченный появлением пятилинейной (киевской) нотации и многоголосия гармонического европейского типа. Во второй половине XVII века русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой, с ее теорией и практикой, техникой композиции, новыми музыкальными жанрами. В жарких спорах формируется новая эстетика искусства. Рождаются полемические трактаты приверженцев старого и нового искусства.

Становление нового стиля происходило в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона. Новое искусство западного образца для сторонников старых обрядов было чуждой, инородной культурой, оно противоречило исконному древнерусскому канону.

XVII век – это переломная эпоха; как и все переломные эпохи, она конфликтна. Новая эстетика искусства в XVII веке противопоставляется старой. Поборники старого обряда, утверждавшие старые идеалы, видели в партесной музыке экспансию идеологического противника – католицизма – католическое влияние. Сторонники нового искусства утверждают новый эстетический эталон. Лучшие западные образцы они стремятся использовать, повторять, копировать. Новая музыка была символом нового религиозного сознания, но борьба происходила не только в сфере идеологии, теологических споров, она предметно выражалась в художественном творчестве, в музыкальной полемике. Партесная музыка ассоциировалась с западной, католической культурой. Для сторонников старой культуры, «ревнителей древнего благочестия», все западное чуждо, оно становится объектом отрицания и неприятия (протопоп Аввакум, Александр Мезенец и др.) [1, с. 23].

Вырабатываются приемы гармонического и полифонического письма. С середины XVII века утверждается новый стиль партесного пения, который нашел свое воплощение в партесных гармонизациях песнопений древних распевов, авторских композициях, в кантах, псалмах и концертах.

Перед церковью стояла задача христианского просвещения, которая нуждалась в элементарных формах музыкального искусства. Таким обра-

зом, в церковной культуре Киевской Руси возникло два яруса музыкальной культуры – верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, как, например, кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение было максимально приближено к византийскому и, по-видимому, могло вообще от него не отличаться. Второй, напротив, базировался на элементарных певческих формах: здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Именно нижний ярус музыкальной культуры определял ее национальное своеобразие. Простейшие формы древнерусского пения возникают в Киевской Руси в процессе адаптации византийских певческих норм, они преимущественно речитативны, в их основе лежат декламационные интонации распевного чтения. Этот пласт русской певческой культуры был тесно связан с фольклором.

О глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, близко соприкасаются с речитативными культовыми напевами чтения нараспев священных книг, со знаменным распевом.

Былины наиболее близко примыкают к профессиональной книжной культуре и к церковной просодии – чтению нараспев священных книг. Интересно, что иногда даже в текстах былин встречаются специфически книжные церковнославянские слова и выражения. Эпически размеренные напевы былин оказали воздействие на древнейшие церковные песнопения, на церковную псалмодию и интонации распевного чтения [3, с. 10–14].

В основе и народного, и церковного пения лежит общий попевочный принцип музыкального строения. Их напевы складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки. Но попевки эти различны: в народных песнях они имеют открытый эмоциональный характер, чему способствуют широкие интервальные ходы, своеобразие ритмических фигур. Народные песни основываются на куплетности, где господствует периодическая повторность; их ритм нередко связан с танцем, движением.

В культовом мелодическом языке отвергается любой намек на танцевальность, моторность ритма. Здесь преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение плавности непрерывного потока, па-

рения, чему способствует прозаический текст на церковнославянском языке (в отличие от стихотворных текстов песен, исполняемых на русском языке). Как церковное, так и народное музыкальное искусство подчинялось определенному канону – своим закономерностям строения и музыкального развития. Каждое из них обладало своей определенной системой жанров и календарем праздников. Народный календарь был связан с песнями земледельческого цикла, языческими празднествами, церковный – с календарем христианских праздников. Новая православная культура Киевской Руси не уничтожала, а ассимилировала древнюю славянскую, используя ее обрядовые календарные песни, плачи и былины. Наглядным примером может служить календарь народных праздников, в котором вместе сплелись христианские и языческие праздники, образуя синкретические формы празднеств наподобие Ивана Купала, Святки, Масленицы [4, с. 28].

Народная песня этого времени отличалась редким богатством и многообразием содержания. Век крепостничества породил в народе новые песни, чутко отображавшие тяжелую долю народа, его чаяния и освободительную борьбу. В XVIII веке впервые появились нотные записи народных песен. Интерес к народной песне был вызван высоким подъемом русской национальной культуры и национального самосознания. Последние десятилетия XVIII века ознаменовались выходом в свет первых печатных нотных сборников русских песен, которые в дальнейшем послужили прочной основой для композиторского творчества. Они обильно использовались в русской музыке конца XVIII – начала XIX века.

### **Список литературы**

1. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. А. И. Рогов. – М., 1973. – 59 с.
2. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. – СПб.: Питер, 2004. – 299 с.
3. Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных размышлениях в области русской церковно-певческой археологии. – СПб., 1904. – 64 с.
4. Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. – М., 1983. – 208 с.

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ СТАРООБРЯДЦЕВ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

*Л. Ю. Егле, В. А. Рябцева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье изложены результаты полевых исследований в городах Новокузнецк (центр Белокриницкой иерархии старообрядцев (поповцы)) и Таштагол, на территории которого преобладают старообрядцы часовенного согласия (беспоповцы). Предпринята попытка выявления особенностей в богослужбном пении старообрядцев разных согласий.

**Ключевые слова:** старообрядцы, церковно-певческие традиции, Кемеровская область, Белокриницкая иерархия, часовенное согласие.

## THE TRANSFORMATION OF THE CHURCH SINGING TRADITIONS OF THE KEMEROVO REGION OLD BELIEVERS

*L. Y. Egle, V. A. Ryabtseva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The results of the field researches in Novokuznetsk, the Belokrinitskaya hierarchy center of old believers (popovtsy) and Tashtagol on the territory of this town chapel association of old believers are dominated (bespopovtsy) are presented. The authors try to reveal the peculiarities of old believers' liturgical singing in different associations.

**Keywords:** old believers, church singing traditions, the Kemerovo region, Belokrinitskaya hierarchy, chapel association.

В современном российском обществе возрастает интерес к изучению и сохранению уникальных культурных традиций. В контексте русской культуры редким культурным феноменом, играющим важную роль в духовной истории России, является старообрядчество. В начале XXI века старообрядчество выступает как особая культурно-историческая общность, сохранившая основные виды древнерусской культуры. Особую роль ста-

рообрядчество играет в сохранении церковно-певческих традиций, что и определяет их высокую научную значимость, а также необходимость фиксации и изучения.

Несмотря на большой интерес современных исследователей к проблеме трансформации церковно-певческих традиций старообрядцев, некоторые территории находятся сегодня на начальной стадии изучения, одной из них является Кемеровская область. Вместе с тем выбор исследуемой территории определен не только ее малой изученностью, но и спецификой ее культурно-исторического и социально-экономического становления, а также относительной географической обособленностью, что в меньшей степени характерно для других территорий.

Вопросами бытования богослужебного пения старообрядцев, его трансформации занимались Н. Г. Денисов (изучал традиции старообрядцев различных регионов и ввел понятие «пение по напевке»), Н. П. Парфентьев (анализировал исторические предпосылки установлений певческого искусства староверов на Урале), Т. Ф. Владышевская (исследовала музыкальную культуру Древней Руси). Позже, в 2 000-е годы, данная проблематика расширилась с опубликованием работ Н. С. Мурашевой (она подвергла глубокому анализу жанр духовных стихов Рудного Алтая), О. А. Светловой (изучает структуру и композицию служб старообрядцев), И. В. Полозовой (исследовавшей церковно-певческую культуру саратовских старообрядцев) и др. Наиболее ценными в рамках данного исследования являются труды Л. Р. Фаттаховой (проанализировавшей певческую практику общин Кузбасса), Т. Г. Федоренко (освещающей вопросы книжных и певческих традиций старообрядцев Кемеровской области и современной практики Забайкальских старообрядцев), Е. Л. Плавской (исследующей музыкально-теоретические представления староверов Сибирского региона) и др. Отдавая должное всем изучающим старообрядческую культуру, необходимо отметить, что конкретных культурологических исследований, посвященных изучению трансформации церковно-певческих традиций старообрядческих согласий Кемеровской области, явно недостаточно.

Данное исследование основывается на материале полевых экспедиций, осуществленных в 2010–2013 годах в центральные и южные районы Кемеровской области (Новокузнецкий, Таштагольский), в ходе которых были собраны образцы богослужебного пения, литургического речитатива, а также воспоминания старообрядцев разных общин.



Старообрядческая певческая культура, сохранившая до наших дней традиции древнего знаменного пения, представляет собой культуру традиционного типа, ориентированную на сохранение певческого канона. Это обуславливает родственную связь древнерусской и старообрядческой моделей церковного пения, непосредственную преемственность раннего и позднего периодов бытования древнерусского певческого искусства. Напевы богослужбных песнопений в певческих рукописях и печатных книгах старообрядцев записаны при помощи особой системы средневековой знаковой нотации, которая носит название «древлего благочестия», так как старообрядцы сознательно не приняли в XVII веке новой пятилинейной нотации и по сегодняшний день продолжают петь «по крюкам». Знаковые песнопения для староверов «богодуховны» и являются незыблемым каноном. Молитвенные напевы не могут произвольно переинтонироваться, изменяться, они складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их соединений и тонкой вариационной разработки. Эти мелодические модели, в церковной музыке называемые попевками, собраны в специальные сборники – азбуки, где они составляют своеобразный интонационный словарь церковных песнопений. Устойчивости их исполнения способствовало хоровое монодийное пение. Но с течением времени эти напевы претерпели изменение в процессе развития.

Проведенные полевые исследования демонстрируют, что в начале XXI века сохраняется принадлежность старообрядческих общин Кемеровской области к одному из двух толков: беспоповскому или поповскому. В данном регионе среди поповского толка исследователи выявляют белокриницкое, поморское, новозыбковское согласия старообрядцев. Помимо указанных согласий на данной территории были обнаружены и более мелкие беспоповские ответвления: часовенные, рябиновцы, филипповцы, странники, токаревцы, нетовцы (спасово согласие), оховцы (немоляки), стариковцы, окнопоклонники (дырники), белоногие и др. [4, с. 17]. Каждое из указанных ответвлений имеет свои особенности в певческой практике.

Исследовать церковно-певческие традиции старообрядческих общин Кемеровской области непросто в силу двух причин, которые противоположны друг другу. К первой причине можно отнести то, что певческая культура старообрядцев канонична по своему типу, она хранит письменные традиции, а значит, в основе своей – едина. Второй причиной является то, что каждая старообрядческая община создает свою неповторимую ва-

риацию этой традиции, которая складывается из напевки – устной версии мелодии знаменного распева, характерной только для определенной общины. Кроме того, в каждой общине складывается индивидуальная манера пения, включающая в себя динамику, темп, звуковысотную область песнопений.

Термины и понятия, суть которых неразрывно связана с явлением местных певческих практик, были введены в научный обиход в конце XIX века. Среди них – «напев», определяемый А. Никольским как «собрание вариантов на основной распев, окрашенный в чистоместный колорит» [2, с. 6], «обычный напев» – «каждая местность имеет свой обычный местный напев с особенными местными оттенками, которые и характеризуют напев» [3, с. 12]. Протоиерей И. Вознесенский среди причин варьирования мелодий распевов выделяет «разность видов распева и местных обычаев в пении» [1]. Признавая важность географического фактора в развитии современного обиходного пения, такие исследователи, как А. Никольский и А. Покровский приводят результаты некоторых наблюдений над осмогласием различных епархий.

Центром Белокриницкой иерархии в Кузбассе является город Новокузнецк. Новый виток в жизни белокриницкой общины наступил в 2005 году, с этого времени в Новокузнецке начал свое пастырское служение отец Игорь Мыльников. С появлением постоянного священника жизнь в приходе вышла на новый уровень: в полную силу заработала детская воскресная школа, увеличилось количество прихожан, был возведен новый храм. Благодаря трепетному отношению отца Игоря к церковно-певческим традициям старообрядцев, в приходе они бережно сохраняются. Сам священник – музыкально образованный человек, владеющий крюковой нотацией. Службы и литургии непосредственно поются по знаменам из старинных и вновь переизданных старообрядческих книг. В общине есть грамотные певчие, но в основном прихожане не владеют крюковой музыкальной грамотой, поэтому поют «по напевке», на память.

Исполнение богослужебных текстов напевкой подразумевает исполнение песнопений по устной версии, принятой в общине, а не по крюковым книгам. Существуют различные взгляды на природу происхождения этого явления. Некоторые ученые объясняют возникновение напевки «безграмотностью певцов, низким уровнем религиозности, отсутствием культуры, нарушением традиции, ошибками, имеющимися в певческих книгах,

принадлежностью данных певцов и их приходов к провинции. Другие считают, что все напевки обязаны своим происхождением исключительно влиянию местных вкусов, а еще чаще – сводному и своеобразному пониманию певческого искусства певцами и их руководителями. Тем не менее, напевка не должна иметь принципиальных отличий от письменного источника» [4, с. 50].

Репертуар пения напевкой включает в себя обиходные молитвословия: «Отче наш», «Слава», «Достойно есть», «И ныне», «Великое словословие», «Свете стихии», «Единородный Сыне» и т. д. Но самым объемным жанром являются ирмосы канонов. У новокузнецких белокричников репертуар пения по напевке раскрыт в полном объеме. Одной из важнейших целей отец Игорь считает обучение крюковой музыкальной грамоте прихожан и в особенности молодежи. Для этого из Новосибирска регулярно приглашается руководитель хора певчих старообрядческих приходов Сибири – А. Н. Емельянов, клирошанин, имеющий профессиональное дирижерское образование, с 1993 года занимающийся изучением старообрядческого пения и богослужебного устава. С 2004 года он возглавляет клиросный хор Новосибирского кафедрального храма во имя Рождества Пресвятой Богородицы.

Можно сказать, что новокузнецкая старообрядческая община пребывает в состоянии развития; она открыта для новых прихожан, староверы охотно идут на контакт с мирянами. Хор певчих приходов Сибири, в котором участвует отец Игорь Мыльников, гастролирует с концертами по России и Европе, на базе общины выпускается печатная продукция. Все это способствует тому, что община продолжает накапливать религиозный потенциал и сохранять традиции древнего знаменного пения.

Согласия беспоповского толка, расположенные на территории Таштагольского района Кемеровской области, сегодня относятся к одним из малоизученных. В ходе исследования данного района нам удалось получить интересующую нас информацию от старообрядцев часовенного согласия в общине города Таштагол. Так, литургическая практика часовенного согласия характеризуется значительным разнообразием, что противоречит внутриобщинному единству беспоповских традиций, то есть догматическая составляющая, опиравшаяся на единую певческую и служебную литературу, со временем ослабила свое влияние. Это связано, в первую очередь, с тем, что первоначально догматическая строгость беспоповского вероучения была слишком сильна, но на нее неизменно влияла культурно-историческая ситуация в регионе. Общины беспоповцев

довольно замкнуты, духовная коммуникация находится в рамках одного согласия, но территориально община очень разбросана. Это влечет за собой неравномерное сохранение певческой традиции, которая напрямую зависит от профессионализма певчих и уровня крюковой грамотности прихожан. Эти факторы являются определяющими в трансформации церковно-певческих традиций беспоповцев Кемеровской области.

Обучение знаменному пению происходит непосредственно на практике, поэтому на чтецов возлагают тексты, соответствующие их уровню подготовки, а благословленные и грамотные читают Священное Писание, тексты которого являются особо важными. В «моленном» доме у таштагольских часовенных отсутствует клирос, поют всем собором, некоторые песнопения прихожане знают наизусть, поэтому певчие исполняют их, стоя на своих местах. Но существуют также групповые песнопения, которые поются по крюкам, и для этого певчие сходятся к «аналою», где стоит певческая книга со свечой. Необходимо отметить, что в исполнительской манере не всегда присутствует должная согласованность между певчими, часто заметны элементы народной манеры пения и неточности в интонировании.

Таким образом, община часовенных города Таштагол представляет собой довольно интересный объект для изучения. На наш взгляд, если община уделит больше внимания обучению прихожан крюковой нотации, то певческая культура часовенных будет не только успешно сохраняться, но и развиваться. Если же в общине сохранится текущее положение дел, то со временем в связи с утратой непосредственных носителей знаний в чтении и пении по крюкам традиция знаменного пения будет становиться все более поверхностной и приблизительной.

Рассмотренные нами в данной работе старообрядческие согласия представляют уникальную церковно-певческую традицию, сочетающую две тенденции: с одной стороны, догматическое следование устоявшимся канонам богослужения, с другой – изменение традиции под влиянием культурно-исторических, природно-климатических, политических и экономических факторов с формированием специфических локальных традиций. Разные подходы к обрядовой практике поповцев и беспоповцев наложили свой отпечаток и на певческий репертуар. Песнопения, сопровождавшие какой-либо обряд, зачастую не употреблялись беспоповцами, а те, что сохранились, частично потеряли свои обрядовые значения. Таким образом, сократился певческий репертуар, вышли из практики наиболее сложные формы распева, которые являются высшим

достижением древнерусского певческого искусства XVI–XVII веков. Вместе с тем, сохраняется память о традициях древнерусского пения за счет богатого рукописного фонда (певческие книги) и людей, владеющих крюковой грамотой. Это является благоприятным условием возрождения аутентичной традиции при условии наличия благоприятствующей этому культурной политики и усилий со стороны приверженцев старообрядчества.

### Список литературы

1. Вознесенский И., прот. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви: I. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи, воззвах» (техническое построение). – СПб., 1898. – С. 26.
2. Никольский А. В. Формы русского церковного пения // Хоровое и регентское дело. – 1915. – № 1. – С. 2–6.
3. Покровский А. Основное церковное пение и теория пения. – Новгород, 1896. – 126 с.
4. Фаттахова Л. Р. Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2002. – С. 17, 50.

## «КОЛОКОЛЬНОСТЬ» КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ СИМВОЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

*Н. А. Князева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается «колокольность» (колокольные звоны) как один из колоритных и наиболее своеобразных по красочной палитре элементов передачи национальных особенностей музыки. Колокольные звоны – это не только жанровая окраска, но и органичная часть стиля и драматургии музыкальных произведений.

**Ключевые слова:** звоны колокольные, колокольность, композиторы отечественные, музыка народно-оркестровая, образ музыкальный, произведения музыкальные, символ национальный, средства выразительности, тембр.

## «BELL-LIKE NATURE» AS A NATIONAL SYMBOL IN WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS

*N. A. Knyazeva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers the «bell-like nature» (bell ringing) as one of the most colorful palette of transferring national peculiarities for music. Bell ringing is not only a genre painting, but an organic part of the style and musical drama works.

**Keywords:** ringing bell, bell-like nature, domestic composers, folk music orchestra, musical image, musical works, national symbol, expressiveness means, timbre.

На протяжении многих веков колокольные звоны являлись не только важным атрибутом церковной службы. Звонные тембры – один из колоритных и наиболее своеобразных по красочной палитре элементов передачи национальных особенностей русской музыки. Перспективность звонных тембров («колокольность») обусловлена причинами как общехудожественного, так и эстетического плана. Именно поэтому в отечественной оперной, симфонической, фортепианной музыке, а также в музыке для народных инструментов колокольность как исконно национальный символ ассоциируется с различными историческими событиями, с проявлением народной энергии и силы духа. Колокольность стала органичной частью музыкального стиля и драматургии произведений русских композиторов [7].

«Колокольность» как яркий темброво-динамический элемент использована в опере М. Глинки «Иван Сусанин» в заключительном хоре «Славься», где средством динамизации становится наслоение колокольного звона на партию оркестра и хора. В «Картинках с выставки» М. Мусоргского программный замысел также обусловил обращение к живописно-колористическим звукоизобразительным приемам. Развитие темы «Прогулки», звучащей то сурово, то лирично, то светло, то скорбно, в зависимости от характера тех картин, с которыми она сопоставляется, приводит к торжественному финалу с колокольным звоном («Богатырские ворота. В стольном граде во Киеве»). Здесь эпическое богатырское начало получает свое наиболее полное выражение.

Оркестровым вступлением ко второй картине народной музыкальной оперы-драмы «Борис Годунов» М. Мусоргского служит красочная звуковая картина праздничного колокольного звона. Композитор мастерски добился воспроизведения колокольных тембров. Медная группа оркестра в сочетании с тамтамами имитирует звук больших колоколов, а фигурация деревянных и струнных инструментов, дублируемых двумя фортепиано, передает перезвоны малых колоколов. Колористический эффект темы колокольного звона обусловлен и ее гармоническим своеобразием: чередованием двух различных аккордов альтерированной субдоминанты в домажоре. Постепенно в музыку вливается звучание настоящих колоколов на сцене. С помощью этих выразительных средств М. Мусоргскому удалось изобразить величественное историческое событие – венчание Бориса Годунова на царство.

Однако в этой опере можно услышать и игру заморских часов с курантами. Игра курантов передана довольно своеобразно, как звучание заводного механизма. «Монотенен ее ритм: точно однообразное, мертвое тиканье, раздаются сухие, отрывистые звуки валторны, альтов и виолончелей. Неизменно повторяется один и тот же мелодический ход на интервал тритона (ре-диез-ля). На него накладываются диссонирующие созвучия. Разрушается ясное представление о какой-либо определенной тональности» [5, с. 171]. В этом эпизоде помимо внешне изобразительной, музыка курантов выполняет и психологическую функцию. При болезненно возбужденном состоянии царя Бориса музыка курантов вызывает у него суеверный страх и новый приступ галлюцинаций. Зловещее шуршание скрипок (хроматическая фигурация) и дразнящие обрывки фраз деревянных духовых, сопровождающих тему курантов, подготавливают еще одно проведение темы галлюцинаций. Все это способствует усилению психологического динамизма [5, с. 172].

В 4-м действии оперы в эпизоде молитвы Бориса, прерываемой резким ударом колокола и погребальным пением монахов, тема колокольного звона, внезапно вклиниваясь в музыкальную ткань вместо ожидаемой тоники, воспринимается как вторжение зловещего, враждебного человеку начала. На самом деле это та же последовательность красочных аккордов, которая в сцене коронации носила праздничный характер. Иной характер звучанию придает новая оркестровка – тромбон с тамтамом и контрабасы *pizzicato*. Таким образом, тема колокольного звона обрамляет партию Бо-

риса, отмечая звучанием важные вехи на жизненном пути Годунова – вступление на престол и гибель. Тема, представленная вначале выражением праздничного ликования, становится вестницей трагической развязки.

Совершенно иную выразительную роль играют колокола во вступлении к опере М. Мусоргского «Хованщина». Из «тонкой паутины» скрипичных фигураций, воссоздающих прозрачность и свежесть утренних красок, вырастает песенная тема необычайного благородства и чистоты мелодических очертаний [5, с. 190]. Ей сопутствуют аккорды колокольного звона, дополняющие своим звучанием «Рассвет на Москва-реке». Каринность в музыке переплетается с выражением лирических чувств и глубоким психологическим содержанием. В «Хованщине» и «Псковитянке» Н. Римского-Корсакова звучат колокола истории, ассоциирующиеся с эпохой централизации Русского государства. Колокольная образность зачастую имеет обобщающий смысл.

Основные особенности оркестрового вступления оперы А. Бородина «Князь Игорь» определяются его первой фразой, которая напоминает своим медленным раскачивающимся движением доносящийся издали торжественный трезвон. Заключительный эпизод 1-го действия – пожар – идет на фоне набатного звона. Звучание колоколов передано обычными для русских композиторов гармоническими средствами – чередованием доминант септаккордов разных тональностей и в разных обращениях с общим звуком. Однако здесь набатный звон вырастает в огромную звуковую картину народного бедствия [5, с. 140].

В XX веке разработку музыки колокольных звонов продолжили такие композиторы, как: Н. Мясковский, С. Прокофьев, Г. Свиридов, С. Слонимский, И. Стравинский, Д. Шостакович, Р. Щедрин и др. Это связано со стремлением к большему охвату и разнообразию воплощаемых образов, а отсюда – к поискам новых выразительных средств, новых тембровых возможностей музыкальных инструментов. Сочинения характеризуются расширением эмоционального диапазона, более глубоким подходом к отражению национального своеобразия музыки. В качестве примера рассмотрим несколько образцов.

Звонные тембры являются не только одним из колоритных и наиболее своеобразных по красочной палитре элементов передачи национальных особенностей народно-оркестровой музыки, они имеют важное драматургическое значение. Колокольность в инструментальной музыке



получила необычайно широкое применение, причем в самых различных проявлениях.

Б. Асафьев неоднократно выделял «колокольность» и «ударность» как органические черты стиля И. Стравинского. Первые образцы этой сферы содержатся в «Весне священной». Это «шествие Старейшего-мудрейшего» (колокольные звоны вверху у меди) и в «Действии старцев-праотцев человеческих» (заглушенный перезвон засурдиненных труб и тромбонов). В балете «Жар-птица» – это тревожный набат при пробуждении Кашеева царства. Асафьев отмечает частое применение в «Прибаутках» *pizzicato* как «ударной» и «трезвонной» интонации. Он пишет: «...Стравинскому удалось первому в «Свадебке» ввести звон не как бытоописательный элемент и не как театральное-добавочное средство воздействия, а как основной конструктивный и интонационный принцип» (цит. по [2, с. 69]).

Второй концерт для оркестра «Звоны», написанный Р. Щедриным в 1968 году, представляет небольшую оркестровую пьесу, основанную на разработке избранной композитором темброво-интонационной идеи. «Звоны», как видно из названия, воссоздают звуковую реальность, которая в сознании русского человека неразрывно спаяна со звучанием русских колоколов. В авторской аннотации к концерту Р. Щедрин пишет: «Колокольный звон с самых давних времен занимал большое место в жизни русского человека, возвещая о радостях и горе, сопутствовал праздникам и бедам» (цит. по [6, с. 122]).

Искусство колокольного звона воссоздает звучащую атмосферу Древней Руси как неотъемлемую часть быта русских людей от рождения до смерти. Именно такое ощущение «эпической перспективы» выражено в этом музыкальном сочинении. Конструктивная идея концерта определяется ясно прочерченной линией постепенного охвата звукового пространства, заполняемого до предела перезвонами колоколов.

К гулким ударам большого колокола присоединяются переборы средних и частая россыпь высоких. Однако сочинение Щедрина – это не простое переложение колокольного звона, воспроизводимое средствами симфонического оркестра. основополагающий принцип развития не звучание колоколов, а музыкальные образы, рожденные «мелосом тембровых комплексов», по определению Б. Асафьева. Ведущая идея пьесы – постепенное заполнение звукового пространства от отдельных ударов колокола

до звучания всей звонницы. Но процесс этот осуществляется не прямолинейно – в нем есть своя драматургия, динамизм, где в роли персонажей звукового действия выступают комплексы тембров, причем пробуются разные возможности их сочетания. Оркестровый тембр, в данном случае тембр «колокольности», выдвинут на передний план как основной носитель музыкального смысла при подчиненной роли других слагаемых музыкального языка.

Вместе с тем перезвон колоколов не создает чисто нейтрального фонического эффекта, связанного с демонстрацией звонных созвучий как таковых. Он обладает яркой жанровой окраской, рисуя разные типы колокольного звона: то грозный набат в динамически активных фрагментах, то похоронный звон в моменты торможений. В момент кульминации насыщение комплексного звучания достигает своего апогея, создается эффект мощного и частого перезвона, словно слышен малиновый звон под огромным куполом неба [6, с. 130–131].

В сочинениях для народных инструментов звонные тембры становятся характерными, начиная с 60-х годов XX века. Это связано с рядом обстоятельств: усиление интереса композиторов к новым образам и интонационным средствам их выражения; обновление колорита музыки; обращение к архаике, к древним пластам фольклорного музицирования; способность современных народных инструментов к полноценной передаче колокольного колорита; использование новых для жанра народной оркестровой музыки средств музыкального изложения и выразительности.

Имитация колокольного перезвона народными инструментами встречается во многих оркестровых произведениях: сюита Р. Бойко «Звонны», оратория Б. Кравченко «Русские фрески», сюита Ю. Зарицкого «Ивановские ситцы», триптих В. Кикты «Русь богатырская» и др. Использование этой краски в народном оркестре закономерно не только в плане акустическом (особая звонкость тембров инструментального состава), но и в плане общехудожественном. Как у русских композиторов-классиков – А. Бородина, М. Глинки, М. Мусоргского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, так и у отечественных композиторов – С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Р. Щедрина и других – колокольность всегда ассоциировалась с исконно русским звуковым колоритом.

В музыке для оркестра народных инструментов встречается и имитация зловещего, приглушенного звучания самых больших колоколов

с помощью параллельного движения секундами в низком регистре у балаек, контрабасов и гуслей в сочетании с ударными (Р. Бойко, 4-я часть сюиты «Звоны» «Стрелецкий набат»), и жесткий пронзительный перезвон средних колоколов, представленный оркестровым тембром флейты, гобоя, домры-пикколо и ударных в «Богатырской увертюре» В. Кикты, и скорбные звоны *rizzicato* клавишных гуслей в сочетании с натуральными колоколами (в «Печальной» из сюиты Б. Кравченко» «Псковские зарисовки»).

Более светлые колокольные звучности, которые ассоциируются с мягким колоритом мерно раскачивающихся средних колоколов, созданы арпеджированными аккордами струнных щипковых инструментов в сочетании с выразительным женским вокализмом в пьесе «Звоны» Г. Фрида из цикла «Четыре оркестровые картины» [4, с. 304]. Светлый, радостный перезвон высоких колоколов передан колокольчиками, гусями щипковыми и клавишными, флейтами в «Весеннем пейзаже» – 8-й части сюиты Р. Бойко.

Поиски новых красочно-выразительных возможностей русского народного оркестра проявляются и в оратории «Песни села Шушенского» Ю. Шишакова. В них много ярких тембровых находок: серебристые переборы колокольчиков на фоне «мерцающих» аккордов гармоник и флейты-пикколо. В последних частях оратории происходит постепенное расширение объемности колокольного звучания – от имитации звучания малых колоколов (начало 10-й части) до колокольного перезвона, достигающего своего апогея в финале произведения (12-я часть).

Существенное значение в истории исполнительства имеет Седьмая симфония для русского народного оркестра Н. Пейко. Яркий национальный элемент музыки симфонии выражен в передаче русской колокольности. Она играет важную композиционную роль: можно проследить постепенное разрастание колокольного звона от вступительного раздела к репризе, где в действие приведены все колокола. Тембровая рельефность сопоставляемых инструментов подчеркнута ладогармоническими средствами, в частности политональным наложением попевок-звонков, охватывающих в своей совокупности весь двенадцатиступенный звукоряд [4, с. 291]. Среди произведений, написанных для народных инструментов, где колокольность является важнейшим средством динамизации, следует назвать обработку «Вечернего звона» А. Мосолова – В. Гаврилова, Пять обрядовых песен и «Вознесенский собор» А. Мурова, сюиту «Ивановские

ситцы» Ю. Зарицкого, «Перезвоны» В. Смехова, фантазию В. Подгорного «Ноченька», «Ферапонтов монастырь» и финал 4-й части партиты Вл. Золотарева и др. сочинения.

Для передачи колокольных тембров композиторы используют в современном русском оркестре самые разнообразные ударные инструменты – тамтам, ксилофон, маримбафон, вибратон и т. д. Наряду с ударными инструментами для создания тембра колокольности эпизодически используются:

- фортепиано (сюита Б. Кравченко «Красный Петроград», «Три концертные пьесы»);

- гитара (в его же цикле «Старая Москва»);

- электрогитара (в сюите Г. Фрида «Четыре оркестровые картины», в музыкальных картинах к комедии Н. Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше», в «Пяти пьесах» К. Волкова);

- клавесин (в романсе А. Рыбникова «Мария, зажги снега» из вокального цикла с русским народным оркестром «Четыре романса» на слова А. Прокофьева).

Употребление новых инструментов в составе народного оркестра способствует более яркому раскрытию специфических красок данного инструментального состава, усиливает присущую ему звонкость тембров.

В современных сочинениях для баяна наряду с усложнением музыкального языка (использованием додекафонной и серийной техники; сонорности, аккордов нетерцового строения, полиладовости) появляется ряд не использующихся ранее новых исполнительских приемов: нетемперированное глиссандо, пятидольный и трехдольный рикошет, рикошет «нон стоп», кластеры [1, с. 22]. Существенное расширение арсенала всех интонационных средств обусловлено новаторством художественных образов. Современный многотембровый готово-выборный баян с его богатейшей звуковой палитрой и возможностью использования самой разнообразной аккордики, фактурных сочетаний партий обеих рук способен передать стихию развертывания колокольности [3, с. 293]. Таким образом, «колокольность» как темброво-колористическое средство выразительности всегда подчиняется главному – раскрытию идеи произведения, четкой логике музыкальной мысли. Сочинения, в которых используется «колокольность», характеризуются расширением эмоционального диапазона, более глубоким подходом к отражению национального своеобразия музыки.

## Список литературы

1. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – 256 с.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
4. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
5. Русская музыкальная литература: учеб. пособие для муз. училищ. – Изд. 3-е, перераб. / общ. ред. Э. Фрид. – М.: Музыка, 1965. – Вып. II.
6. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: Сов. композитор, 1980. – 328 с.
7. Ярешко А. Колокольные звоны в творчестве русских композиторов. – Л.: Музыка, 1972. – 287 с.

## РОЛЬ «РУССКОЙ ИДЕИ» В ПРОЦЕССЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ XIX ВЕКА ОТ ИНОСТРАННОГО ВЛИЯНИЯ

*Т. М. Фролова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается «русская идея» как философское понятие, раскрывается его смысл, истоки и многозначность. Анализируется кризис русской оперной и духовной музыки во второй половине XIX века, вызванный длительным иностранным влиянием. Описывается выход из кризиса на основе реализации «русской идеи» в деятельности композиторов «Могучей кучки» и композиторов Нового направления Московской школы духовного письма.

**Ключевые слова:** «русская идея», италомания, итальянская опера, «Могучая кучка», «Новое направление», русская музыкальная культура, немецкий хорал, знаменный распев, Московская школа духовного письма, национальная самобытность.

# THE ROLE OF “RUSSIAN IDEA” IN RESCUING RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE XIX CENTURE FROM FOREIGN INFLUENCE

*T. M. Frolova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts,  
Kemerovo*

The “Russian idea” as a philosophical concept is examined; its sense, sources and polisemanticity are opened up in the article. The crisis of Russian opera and spiritual music in the second half of the XIX century caused by long foreign influence is analysed. The solution of this problem on the basis of realizing the “Russian idea” in composers’ activity of “Mighty Handful” and composers of “New way of Moscow spiritual letter school” is described.

**Keywords:** “Russian idea”, foreign influence, Italian opera, “Mighty Handful”, “New way”, Russian musical culture, German chorale, Znamenny chant, Moscow spiritual letter school, national identity.

В последнее время внимание исследователей музыкального искусства привлекает тема «русской идеи», которая переживает второе рождение в культурной реальности нашего времени. Представляется, что «русская идея» всегда являлась значимым компонентом русского культурного самосознания. Идеологическая основа этой идеи была действенным защитным механизмом всего русского, национального в определенные исторические периоды жизни России, когда избыточное иноземное влияние наносило ущерб развитию ее национальной культуре. Важно определить степень и глубину иностранных влияний в музыкальной культуре России XIX века.

«“Русская идея” как явление русской культуры имеет свои истоки и свою эволюцию» [1]. Известный современный российский философ В. Межуев, размышляя о толковании русской идеи в современной России, приводит два противоположных мнения по этому поводу: часть российских интеллектуалов оценивает общенациональную идею как возможный путь будущего развития страны, как «крайне опасную глупость» (академик Д. С. Лихачев). Другое мнение было хорошо сформулировано еще Ф. М. Достоевским: «Без высшей идеи не может существовать ни человек,

ни нация». Рассматривая истоки возникновения подобных национальных «сверхидей», Межуев отмечает, что впервые в Древнем Риме появляется понятие «римской идеи», получившее свое правовое оформление в Римской республике. Позднее римская идея нашла «свое продолжение в европейской идее, где она представлена тремя классическими идеологиями Нового времени – консерватизмом, либерализмом и социализмом» [3].

Точек зрения о времени зарождения «русской идеи» несколько. По версии В. М. Межуева, «впервые поиск национальной идеи в России (как специфической характеристики России в Европе) возникает где-то после победы над Наполеоном. Возможно, что спор о русской идее в России был ответом на европейскую идею. В результате этого спора и появляются так называемые славянофилы, западники, евразийцы и т. п. [3]. Другая точка зрения изложена профессором С. Р. Аминовым: «русская идея» берет свое начало в XI веке.

«Русская идея» – национальная идея, которая выработывалась на основе признания уникальности Российской цивилизации, ее особой роли в мировой культуре. Эволюция русской идеи началась в эпоху Средневековья с литературного памятника XI века «Слово о законе и благодати» Иллариона. Благодаря «Слову» утвердилась идея об особом призвании Руси в семье христианских народов, а теория Филофея «Москва – третий Рим» подтвердила богоизбранность русского народа и его веру в объединяющую силу. В эпоху Просвещения идея Москвы как третьего Рима утратила свой объединяющий смысл, ее место занял идеал Великой России. На его обоснование и была ориентирована отечественная историческая наука XVIII века [1]. Значительный вклад в развитие «русской идеи» в XIX веке внесли: философ П. Я. Чаадаев, писатель Ф. М. Достоевский, философ Н. Я. Данилевский. Четкие очертания «русской идеи» начала приобретать в конце XIX века в работах выдающихся русских философов В. Соловьева и Н. Бердяева, до сих пор она не имеет какого-либо универсального определения.

Сохраняя ее глубинный смысл, «одни авторы видят суть русской идеи в специфике решения различных проблем российской истории; другие понимают ее как обоснование особой роли России в судьбах человечества; третьи выводят особую роль из специфики ее истории и геополитического положения; четвертые трактуют русскую идею как национальную, универсальную; пятые связывают ее с определенными социальными идеа-

лами и устремлениями; шестые рассматривают русскую идею как очередной миф» [1]. Учитывая многозначность трактовки «русской идеи», остановимся на одной из сторон проявления русской идеи – национальной.

Россия на определенных этапах своего исторического развития была подвержена культурному воздействию других государств. Количественный и качественный «перебор» этих влияний в начале XIX века вызвал явления острого национального кризиса в области разговорного и письменного русского языка, в церковной архитектуре, духовной, вокальной, симфонической и оперной музыке, в педагогике, литературе, живописи и пр.

Одним из наиболее существенных влияний в области культуры было итальянское, продлившееся более 100 лет и ярко проявившееся в музыке, архитектуре и живописи. «Итальяномания» началась с 1737 года благодаря модным европейским культурным пристрастиям придворной знати. В частности, в оперном жанре она продлилась до рубежа XIX – начала XX века. Расцвет итальяномании приходится на времена правления императрицы Екатерины II. Вследствие этого влияния духовная музыка ко второй половине XVIII века начала утрачивать исконно русские корни. В Придворной певческой капелле работали итальянские музыканты, а русские регенты оставались в тени. Духовные концерты на царский заказ в то время писали итальянцы Галуппи и Сарти, которые привнесли в церковный жанр ряд признаков, не свойственных русскому православному пению, – развлекательность и театральность. В XVIII веке русским композиторам следовало писать музыку по-итальянски, в галантном стиле. С этой целью их отправляли на длительную стажировку в Италию.

В русском музыкальном театре, начиная с XVIII века вплоть до конца XIX – начала XX века, безраздельно господствовала итальянская опера. Знаменательным событием в истории развития русского оперного жанра стал 1859 год, когда в Санкт-Петербурге открылся Мариинский театр, специально предназначенный для русской оперной труппы. К 1870 году русская опера, наконец, стала равной и сильной соперницей итальянской как по репертуару, так и по исполнительскому составу.

На первом этапе итальянское влияние благотворно отразилось на развитии оперного жанра и формировании симфонических оркестров в России, которых у нас к тому времени не было. Начиная с середины



XVIII века итальянские оперные труппы приглашались русскими императрицами вместе с оркестрами, певцами и дирижерами, и эта традиция стала устойчивой и продолжилась в XIX веке. Итальянская музыкальная культура, оказав в своей начальной фазе прогрессивное, развивающее влияние на русскую музыку, во второй своей фазе стала фактором очевидного ее торможения. Проявление сильных антиитальянских настроений в России совпало с постановкой оперы Дж. Верди «Сила судьбы», которая была написана в 1862 году специально для итальянской труппы в Петербурге по заказу директора императорских театров А. И. Сабинина. Постановка обошлась России в сумму около 60 тысяч рублей [2, с. 19–21]. В то же время оперы М. Глинки были вытеснены итальянским репертуаром и ставились в Александрийском театре с полным пренебрежением: в табельные дни или вместо других опер. Подобную судьбу получила и опера «Русалка» А. Даргомыжского. В репертуаре симфонических концертов русской музыки отводилось едва ли не последнее место [6, с. 127].

Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в 1825 году всколыхнули русское национальное самосознание и явились отправной точкой в развитии русской идеи в XIX веке. Среди первых русских деятелей середины XIX века, верящих в необходимость национального обновления и самостоятельного развития русского искусства, были кучкисты. М. А. Балакирев «агитировал за идею национальности в искусстве», за правду выражения в музыке настоящей русской жизни. Балакиревский кружок не имел конкретной программы, но молодые композиторы вели «смелые поиски новых путей развития русской музыки на почве реализма, народности и национальной самобытности» [6, с. 122].

«Русская идея» в творчестве кучкистов набирала силу в атмосфере жесткой борьбы с консерватизмом, с преклонением перед иностранной модой, с рутинной официальных учреждений искусства. В русской музыкальной жизни 60-х годов «Могучей кучке» противостояло академическое направление, центрами которого были РМО и Петербургская консерватория. Именно из-за этого противостояния к преподаванию в открывшуюся в 1862 году Петербургскую консерваторию не были приглашены ведущие композиторы и деятели России того времени – А. Даргомыжский, М. Балакирев, А. Серов, О. Петров (бас Мариинского театра). Противником нового направления в музыке была вдова великого князя Михаила Павловича –

Елена Павловна, слывшая в светских кругах Санкт-Петербурга просвещенной и добродетельной дамой, «что не мешало ей деликатно глушить все передовое, истинно прогрессивное в национальном искусстве. Близкая связь с двором предоставляла ей для этого возможности весьма разнообразные...» [6, с. 136]. Мало кто знал, что именно она придала остракизму Балакирева, бесцеремонно уволив его в 1869 году без всяких объяснений с должности дирижера Русского музыкального общества за то, что он повел концертное дело в духе идей «новой русской школы». Одновременно с увольнением Балакирева Елена Павловна приказала одному из сановников РМО «вырвать с корнем прежнее направление» [6, с. 135–137]. По сути, это означало уничтожение передового национального движения в русской музыке. Реакции не удалось осуществить эту затею.

Для передачи национального колорита в своих операх и симфонических произведениях композиторы «Могучей кучки» использовали подлинные русские народные песни или стилизации под них, сочиняли свои оперы на сюжеты, связанные с русскими сказками, легендами, былинами, бытом и русской историей. Так появились на свет русские оперные шедевры мирового уровня: «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Князь Игорь» А. Бородина, «Садко», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова и др. Если «кучкисты» основные завоевания на основе «русской идеи» сделали в области оперного, симфонического и камерно-вокального жанра, то воплощение «русской идеи» в области духовной музыки в конце XIX века принадлежит композиторам «Нового направления» во главе со Степаном Васильевичем Смоленским.

На протяжении XIX века в русской духовной музыке наблюдается глубокий кризис. После длительного и всеобъемлющего итальянского влияния, которое в начале XIX века практически исчерпало себя в концертах Бортнянского, Веделя, Дегтярева и некоторых других авторов, в отечественной духовной музыке началось новое влияние – немецкое. Отправной точкой немецкого влияния послужило назначение графа А. Ф. Львова в 1837 году на должность директора Придворной певческой капеллы, после чего он автоматически стал выполнять функции главного цензора всей духовной музыки страны. Приняв к сведению негативное отношение императора Николая I к «итальяномании» в церковном пении Придворной

капеллы, а также учитывая вкусы его жены-протестантки Александры Федоровны, А. Львов заменил итальянскую полифонию в хоровых концертах строгим 4-голосным немецким хоралом и словно загнал в тупик русскую духовную музыку. Под давлением цензуры, осуществляемой графом А. Львовым, а затем и его приемником по директорству в Капелле Н. И. Бахметевым, русская духовная музыка была «раздавлена». К середине XIX века в России почти полностью была остановлена композиторская деятельность в области церковного пения.

С восшествием в 1881 году на престол императора Александра III, покровительствовавшего всему русскому, национальному, началось развитие церковно-певческого дела в русском направлении. На основе устных директив императора Александра III о развитии церковной музыки в России обер-прокурор Святейшего синода К. П. Победоносцев привлек к работе на должность директора Синодального училища С. В. Смоленского. Для него как ученого-медиевиста, духовного композитора и теоретика, превосходного педагога «русская идея» или, пользуясь словами самого Смоленского, – исповедание, была главной в его деятельности. «Ученик и сотрудник Смоленского по Синодальному училищу композитор А. В. Никольский писал: “Степан Васильевич крепко верил в силу русского творческого гения, а равно и в то, что русская церковная музыка дождетя своего Глинки, который укажет новый путь, могущий привести к полному торжеству русских начал...” Эти взгляды и мысли Степан Васильевич высказывал в 90-х годах в тесном кругу работников и учеников Синодального училища» [5]. «Русский стиль» в духовной музыке был найден в 1890-е годы в Синодальном училище в научно-художественной школе «Новое направление» начинающим композитором А. Кастальским, который открыл новый метод гармонизации древних церковных напевов, и этому методу начали следовать все композиторы Московской школы. Преодолев двухсотлетнее влияние польско-украинских, итальянских и немецких традиций, композиторы Московской школы во главе со Смоленским и Кастальским развернули русскую духовную музыку на свой, национальный, исконно русский путь развития, положив в основу своих сочинений знаменный распев, обогащенный интонациями русского фольклора и приемами подголосочности, идущей от русской протяжной песни. Русская духовная музыка сумела освободиться от иностранного влияния

лишь в конце XIX – начале XX века благодаря деятельности выдающихся русских композиторов: Кастальского, Гречанинова, Рахманинова, Калиникова, Чеснокова и др. Русская духовная музыка взошла на невиданную вершину своего исторического расцвета, который трагически оборвала революция 1917 года.

Демонстрируя множество взаимосвязанных аспектов, «русская идея», отвечает на вопрос об идентичности русского этноса, особенно во времена политических кризисов и национально-освободительных войн, когда идентичность подвергается опасности. Впервые национальную идею в музыке широко и многогранно воплотили Глинка и Даргомыжский, а с середины XIX века – кучкисты во главе с М. Балакиревым, создавшие музыкальные шедевры мирового уровня. В конце XIX века композиторы «Нового направления» во главе со Смоленским вывели и духовную музыку на русскую стилистическую дорогу. История учит избегать механического восприятия иностранного опыта и слепого копирования, а идти в развитии культуры собственным национальным путем.

### Список литературы

1. Аминов С. Р. Русская идея в отечественной культуре XIX века [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. культурологии // Науч. электр. б-ка. – Режим доступа: [cheloveknauka.com](http://cheloveknauka.com) (дата обращения: 10.11.13).
2. Дмитриева А. Петербургская опера Верди: К истории первой постановки // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 8. – С. 19–21.
3. Межуев В. М. «Русская идея» и цивилизационные особенности Русского мира // Гусейнов А. А., Кара-Мурза А. А., Яковлева А. Ф. Русский мир как цивилизационное пространство. – М.: ИФ РАН, 2011. – 303 с.
4. Пархоменко Р. Н. Национальная идея и современность [Электронный ресурс] // Педагогика и просвещение. – 2012. – № 1. – Режим доступа: [parkhomenkor@mail.ru](mailto:parkhomenkor@mail.ru) (дата обращения: 05.11.13).
5. Рахманова М. П. Русское исповедание Степана Васильевича Смоленского [Электронный ресурс]: статья // Московский журнал. – 1999. – 01.04. – Режим доступа: <http://rusk.ru/st.php?idar=800114> (дата обращения: 07.05.2013).
6. Хубов Г. Н. Мусоргский. – М.: Музыка, 1969. – 803 с.

## РОССИЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ: РЕГИОНАЛЬНОЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ

*О. В. Гусева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются отечественные музыкально-просветительские традиции, сформировавшиеся в XIX веке, и специфика их преломления в профессиональном музыкальном искусстве периферийного региона.

**Ключевые слова:** культура, музыкальное просвещение, регион, симфонический оркестр.

## THE RUSSIAN MUSICAL AND EDUCATIONAL TRADITIONS: REGIONAL REFRACTION

*O. V. Guseva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers the Russian musical and educational traditions formed in the XIX century and also the specifics of their refractive index in musical art of the peripheral region.

**Keywords:** culture, musical education, region, symphony orchestra.

Музыкальное просвещение – одна из необходимых составляющих системы музыкальной культуры. В самом общем виде это понятие можно трактовать как приобщение широких масс к знаниям о музыкальном искусстве, как деятельность (в области любительского творчества или профессионального искусства), способствующую вхождению слушателя в мир музыки. Будучи относительно самостоятельным компонентом системы российской культуры, музыкальное просвещение неразрывно связано с такими ее сегментами, как музыкальное образование и воспитание. Как целостность музыкальное просвещение, образование и воспитание обладают устойчивыми традициями, формировавшимися параллельно со становлением отечественной музыкальной культуры и музыкального

искусства. Остановим внимание на тех этапах развития культуры, в которых музыкальное просвещение приобретало статус важнейшего элемента музыкальной жизни; контурно обозначим некоторые из традиций российского музыкального просвещения; на примере Кузбасса рассмотрим специфику преломления этих традиций в деятельности профессиональных музыкальных коллективов периферийного региона.

Обращение к историческому материалу свидетельствует о том, что становление музыкального просветительства в России не было линейным процессом, активизация просветительских тенденций совпадала с переломными ситуациями либо в политической, либо в социально-культурной жизни государства. Так было в конце XVIII – начале XIX века, когда наряду с продолжающимся интенсивным освоением западноевропейского музыкально-культурного опыта, на базе отечественного любительского творчества шло активное формирование российского профессионального музыкального искусства. В середине XIX века процесс формирования просветительских тенденций приобретает еще более интенсивный характер, что обусловлено социальными реформами, ростом городов и, соответственно, городского населения, общей демократизацией жизни. Демократизация и обогащение форм музыкальной жизни диктуют необходимость просвещать и образовывать нового потенциального потребителя музыкального искусства. Процесс просвещения и обучения широкого слушателя многолик: музыкальные кружки и бесплатные музыкальные школы, общедоступные музыкально-просветительские лекции, деятельность Всероссийского хорового общества и Русского музыкального общества – все это звенья единого процесса, направленного на приобщение всех слоев городского населения не только к знаниям, но и к деятельности, поначалу преимущественно в сфере любительского музыкального творчества.

Закономерным событием в музыкальной культуре государства становится рождение профессиональных образовательных учреждений, консерваторий в Петербурге и Москве. Рассматриваемый нами выдающийся этап в развитии отечественной музыкальной культуры связан с именами А. Рубинштейна (его идеи формировались в 50-е годы, в период общения с великим просветителем Ф. Листом), его брата Н. Рубинштейна, М. Балакирева и соратников «кучкистов». Именно они, в дискуссиях, спорах не только декларировали значимость музыкального просвещения и образования, но и реализовывали свои идеи на практике.

Концертная жизнь крупных городов европейской части России в эти десятилетия отличается поразительной интенсивностью, об этом свидетельствуют хронологические справочники: концерты симфонических и квартетных собраний, концерты духовной музыки и любителей хорового пения, множество благотворительных концертов. Литературное наследие Г. Лароша, В. Стасова, А. Серова и др. критиков, откликнувшихся на каждое событие музыкальной жизни, позволяет оценить высокий тонус музыкальной жизни 60–70-х годов XIX века. Статус самой музыкальной критики был настолько значим, что она нередко стремилась к реализации регулятивной функции, пытаясь словом направить развитие музыкальной культуры в то или иное русло. Насыщенная просветительская работа – один из элементов комплексной деятельности, приведшей музыкальную культуру России к одному из самых значительных пиков в истории ее развития. Музыкальное просветительство продолжает существовать в рамках сложившихся традиций и в последующие десятилетия (конец XIX – начало XX века).

Следующий этап музыкального просвещения начинается в 20-е годы XX века и характеризуется четкой социальной направленностью. Причина тому – резкий перелом во всех сферах жизнедеятельности, обусловленный событиями 1917 года. Кардинальные перемены в культуре выдвигают проблемы просветительской работы, в том числе в области музыки на одно из первых мест (вновь, как и в XIX веке, появляются новые потребители музыкального искусства). Решение вопросов музыкально-просветительской работы, обоснование ее задач происходит на государственном уровне. Разработкой научных и методических оснований музыкального просвещения занимаются выдающиеся ученые, в том числе Б. Асафьев, которому принадлежит ряд научных статей, содержащих важные положения об организации, регулировании, формах и содержательном наполнении музыкального просвещения. Ряд положений трудов Б. Асафьева не утратили своей актуальности и наши дни. Географический ландшафт музыкального просвещения максимально расширяется, в этот процесс включаются все национальные республики и самые отдаленные регионы страны, к которым относится Кемеровская область, которая в 1943 году приобретает административную самостоятельность.

Процесс становления музыкальной культуры Кузбасса, начавшийся в 20-е годы прошлого столетия, своеобразен и показателен, в нем можно выявить те же тенденции, которые были характерны для российской

культуры на начальной стадии ее формирования. Системообразующим фактором этого этапа развития региональной культуры, как и на заре формирования национальной профессиональной музыкальной культуры, становится динамично развивающееся любительское творчество, приобретающее организованный характер. Любительское творчество становится той областью, в которой через музыкальное просвещение реализовывалась задача начального обучения музыке, получения элементарных знаний об этом виде искусства. Внутри и вокруг любительских коллективов складывается музыкальная среда, в которой формируется контингент компетентных слушателей, подготовленных к восприятию произведений, в том числе академической музыки. Важнейшим явлением и традицией региональной музыкальной жизни, приобретающим системный характер, становится концертно-гастрольная практика, в которую включаются выдающиеся исполнители России. Известные музыканты, включавшие в концерты выдающиеся творения музыкального искусства (вспомним просветительские «Исторические» концерты А. Рубинштейна), решали важнейшую задачу, – знакомили с эталонными образцами музыкального исполнительского искусства жителей самых отдаленных уголков государства. К тому же, концертируя в периферийных регионах, музыканты нередко выступали в качестве просветителей, рассказывающих об исполняемой ими музыке.

Рассматривая особенности просветительской деятельности в регионе, напомним о новой организационной форме, которую выполняло общество «Знание». Вклад в музыкальное просвещение вносила и практика издания доступных по языку брошюр, содержащих биографические данные, сведения о наиболее известных произведениях того или иного композитора. Музыкально-просветительская практика, продолжающая развитие российских традиций, не утрачивает своего значения на протяжении всех десятилетий существования российского государства. Новый исторический поворот в 90-е годы прошлого столетия, радикальное изменение политического и экономического облика страны приводят как к позитивным, так и к негативным изменениям в области культуры.

Любительское организованное творчество, к этому времени ставшее нормой музыкальной жизни и выполнявшее важную просветительскую функцию, стремительно «сворачивается», ограничиваясь концертно-гастрольной практикой. Прекращается деятельность общества «Знание». В центральных городах России, музыкальная жизнь которых насыщена



событиями, негативные перемены не столь заметны, поскольку плотный слой профессионального искусства отчасти нивелировал утрату ряда ценностей и традиций музыкальной культуры предшествующего периода. Однако в жизни периферийных регионов, где формы профессионального музыкального искусства либо слабо представлены, либо отсутствуют, образуется вакуум. В Кузбассе в это время действует одно профессиональное учреждение – Театр оперетты. Распространившиеся не лучшие образцы музыкального искусства обозначили явное противоречие между наличным состоянием потребностей и запросов широкого слушателя, обусловленных социально-культурной ситуацией, и потенциальными возможностями музыкального искусства во всем его объеме. Таким образом, в последней трети XX – начале XXI века проблема музыкального просвещения и воспитания вновь актуализируется.

К позитивным переменам следует отнести то, что в конце XX – начале XXI века государственная культурная политика предоставляет российским регионам самостоятельность в области развития региональной художественной культуры. В Кузбассе этот период характеризуется формированием сферы музыкального искусства, рождением профессиональных исполнительских коллективов. В 1980–1990-е годы укрепляет свои позиции Государственная филармония Кузбасса, из организатора гастрольно-концертной практики она превращается в центр, объединяющий региональные исполнительские коллективы. В конце 1980-х – 90-е годы, пройдя стадию становления, в филармонии начинает функционировать симфонический оркестр, созданный в 1982 году (первый из профессиональных коллективов), затем в составе филармонии появляются камерный хор и оркестр русских народных инструментов. Все филармонические коллективы, занимаясь основной, концертной деятельностью, успешно сочетают ее с музыкально-просветительской работой. В качестве примера рассмотрим направления концертно-просветительской деятельности симфонического оркестра филармонии.

Рождение профессионального симфонического оркестра – событие, ставшее естественным итогом многолетней эволюции музыкальной жизни региона, результатом функционирования в 1930-е годы в Кемерове и Новокузнецке любительских симфонических оркестров. В 1980 году директор филармонии Ю. Юровский начинает работу по формированию профессионального коллектива. Его идея была поддержана сторонниками создания оркестра: секретарем Кемеровского обкома партии П. М. Доро-

феевым, заместителем председателя Кемеровского облисполкома Г. В. Корницким, начальником Кемеровского областного управления культуры И. Л. Курочкиным. Первым дирижером оркестра становится И. Симович, затем – дипломант Всероссийского конкурса дирижеров В. Артемьев. С первых концертов оркестра, которые становятся систематическими с 1982 года, важнейшей функцией стало просвещение. Оркестр выступает не только в Кемерове, но концертирует в городах и поселках области. Все концерты, в том числе «открытые», предваряются вступительным словом музыковеда, это становится традицией, сохраняющейся до сих пор. Организуются первые циклы абонементных концертов для учащихся общеобразовательных школ.

В 1984 году художественным руководителем оркестра становится одаренный, опытный дирижер В. Барсов, вместе с ним работают дирижеры Д. Лисс и К. Царев. В жизни оркестра наступает плодотворный период творчества: максимально расширяется репертуар, восстанавливается традиция гастролей выдающихся музыкантов. Выступают В. Крайнев, В. Климов, В. Третьяков, Д. Шафран, В. Тонха, В. Постникова, Л. Власенко, Р. Керер, В. Третьяков, М. Дробинский, П. Лаул и др. Оркестр участвует в событиях государственного уровня, в сезоне 1987 года в Кемерове проходит Фестиваль советской музыки и Пленум правления Союза композиторов СССР. В ходе фестиваля оркестр покорила слушателей яркой и эмоциональной трактовкой музыки современных отечественных композиторов: Л. Присса, А. Ализаде, Н. Богословского, Г. Канчели, М. Броннера.

Формы концертно-просветительской работы оркестра в эти годы разнообразны: «концерты при свечах», в которых звучит камерная музыка разных эпох, концертное исполнение опер, исполнение произведений кемеровских композиторов В. Шергова, М. Аристовой, Н. Бирюкова и Е. Латыш-Бирюковой, цикл концертов «Шедевры симфонической музыки», приобщающих к симфонической музыке массового слушателя. Вклад в дальнейшее развитие просветительской роли оркестра внес дирижер Л. Яновицкий (1997–1999). Яновицкий начинает сотрудничество с фондом «Юные дарования Кузбасса», предоставляя одаренным детям возможность выступать с профессиональным коллективом. В 1999 году руководство Государственной филармонии Кузбасса заключает контракт с гражданином КНР, выпускником Московской консерватории Линь Тао, который является художественным руководителем и главным дирижером до настоящего времени. Начало деятельности

Линь Тао, лауреата нескольких Международных конкурсов дирижеров, показало, что одна из приоритетных задач, которую он упорно и последовательно решал от концерта к концерту (и это стало традицией), – включение слушателей в мир незнакомой для наших залов музыки. Линь Тао энергично взялся за решение сложной проблемы приобщения провинциального слушателя к музыкальному искусству XX века. В Кузбассе звучат произведения Б. Бартока, О. Респиги, П. Хиндемита, Р. Штрауса, И. Стравинского, поздние симфонии Д. Шостаковича, ряд симфоний Г. Малера – это далеко не полный перечень произведений.

Восприятие сложной по музыкальному языку и содержанию музыки потребовало от слушателей определенных усилий. Практика показала, что публика не в полной мере готова к восприятию новой для большинства из них музыки. Из этого можно сделать вывод о необходимости просвещения слушателей перед концертом, это может быть краткая лекция музыковеда об исполняемом произведении. Представляется, что такая форма работы может стать перспективным направлением просветительской работы. Вклад в просвещение слушателей должна внести и музыкальная критика, которая в Кузбассе, к сожалению, практически отсутствует.

За годы деятельности оркестра сформировался огромный репертуар, включающий произведения всех эпох, принадлежащие композиторам разных национальностей, направлений и стилей. В последнем десятилетии объемный репертуар позволил оркестру расширить практику проведения просветительских циклов абонементных концертов, которые приобрели адресную возрастную и социальную направленность. Продолжаются циклы концертов для младших школьников. Это «Музыкальные портреты», «Истории, рассказанные оркестром», «Путешествия с симфоническим оркестром», «Музыкальная мозаика»; для школьников старших классов, учащихся ссузов и студентов вузов – «Музыка и мировая художественная культура»; для взрослых – «Шедевры симфонической музыки». По инициативе администрации города Кемерово три сезона с успехом идет цикл концертов для работников социальной сферы «Наполним музыкой сердца». Укрепляется взаимодействие оркестра с образовательными учреждениями, в абонементных концертах в качестве солистов принимают участие студенты и преподаватели Кемеровского музыкального колледжа, КемГУКИ, стипендиаты Губернаторского культурного фонда «Юные дарования Кузбасса». В каждом сезоне проходит 3–4 концерта в городах Кузбасса. Вся работа оркестра – пример успешной реализации тех просве-

тительских традиций, которые сложились в России в XIX веке, доказательство того, что эти традиции не утратили своего значения и в начале XXI века, сохраняются и продолжают быть насущными в музыкальной жизни периферийного региона, преломляясь в соответствии с современной социально-культурной ситуацией.

## **ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА В ОДЕССЕ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ: НА СЦЕНЕ И В ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

***К. Ю. Бацак***

*Институт искусств Киевского университета  
им. Б. Гринченко, г. Киев, Украина*

В статье анализируется деятельность итальянской оперы в Одессе пушкинской поры. Характеризуются особенности организации и функционирования зарубежной оперной антрепризы, конкретизируется персональный состав итальянских трупп.

**Ключевые слова:** итальянская антреприза, репертуар, состав оперной труппы, эстетические вкусы.

## **ITALIAN OPERA OF THE PUSHKIN TIME IN ODESSA: ON THE STAGE AND IN EVERYDAY LIFE**

***K. Y. Bacak***

*Institute of Arts of the Kiev University (B. Grinchenko), Kiev, Ukraine*

The article examines the Italian Opera House activity of Pushkin time in Odessa. The peculiarities of organizing and functioning of foreign operatic repertory are characterized; the staff of Italian troupe is cincretized.

**Keywords:** Italian Non-repertory Company, repertoire, part of Opera troupe, aesthetic tastes.

Итальянская опера в Одессе первых десятилетий существования притягательна для исследовательского интереса, поскольку является уникальным для Российской империи примером зарубежной антрепризы, дол-

гие годы финансируемой за счет муниципального бюджета. Отдельные аспекты деятельности итальянской оперы в Одессе изучались учеными-пушкинистами [15] и местными краеведами [1, 4, 8, 13, 14]. Привлечение нарративных русских и зарубежных источников, изданий массовой периодики, эпистолярного наследия современников А. С. Пушкина, а также архивных документов позволяет изучить ряд важнейших аспектов организации и функционирования в Одессе зарубежной оперной антрепризы. Эти источники дают возможность воссоздать персональный состав «пушкинских» итальянских трупп, определить место и роль итальянского оперного театра в формировании эстетических вкусов и предпочтений городского сообщества, в становлении традиций культурной жизни Одессы рассматриваемого периода.

У истоков приверженности местных властей европейским образцам музыкального искусства стоял новороссийский генерал-губернатор и одесский градоначальник А. Ф. Ланжерон, который усматривал в опере определяющий фактор демографического и экономического развития города. В его письме 1816 года Одесскому строительному комитету об увеличении городской дотации на содержание итальянской оперной труппы читаем: «...мы не могли не заметить, что театр имеет большое влияние на привлечение сюда жителей, а приумножение жителей суть польза городу» [6, с. 2]. Огромную популярность итальянской оперы в среде одесситов-выходцев из Западной Европы отмечали многие российские и зарубежные путешественники, посетившие Одессу в это время. Так, английский вояджер Р. Лаел (Lyal) в 1822 году писал: «Итальянскую оперу очень любят в Одессе, что нас совсем не удивило, поскольку там (в городе – К. Б.) главным образом изъясняются на итальянском языке» [17, с. 182].

Представление о деятельности итальянских трупп требует воссоздания деталей архитектурного и художественно-культурного пространства театра. Важен был интерьер театрального помещения, на сцене и в кулуарах которого разворачивались события, нашедшие отражение в творчестве А. С. Пушкина и описанные им в стихах-посвящениях, эпиграммах, на страницах «Евгения Онегина», а также в его частной переписке. Документы того времени изобилуют жалобами театральной дирекции на холод и сквозняки на сцене и в зрительном зале. Они затрудняли работу театра, приводя к частым простудам актеров и к отмене анонсированных спектаклей. Во время постановок зрители в зале были вынуждены находиться в верхней одежде. Слабым было также свечное освещение театра [5, с. 71].

Хотя во время ремонтных работ 1822 году в зале, помимо прочего, была установлена люстра с «кенкетами вместо свечей» [14, с. 201], этого оказалось недостаточно. Администрация по-прежнему использовала множество сальных свеч, масляных плашек и других простейших осветительных приборов. Современники свидетельствовали, что во время представлений сцена и зрительный зал погружались в полумрак [17, с. 182].

За время пребывания А. С. Пушкина в Одессе сменилось две театральные антрепризы. С апреля 1821 по октябрь 1823 года содержанием театра был Л. Дж. Буонаволья; до начала нового театрального года, начавшегося с первого дня Пасхи 1824 года, труппа работала без антрепренера под началом директора театра И. Ризнича. На ее содержание город выделил 6 500 рублей [7, с. 3]. Новый антрепренер, которому строительный комитет доверил театр, – местный негоциант-итальянец Чезаре Негри – потребовал ежегодную субсидию в размере 50 тыс. рублей, из которых 12 тыс. – на аванс и трансфер артистов из Италии. Агентом Ч. Негри, обеспечивающим набор артистов за рубежом, стал его предшественник Л. Дж. Буонаволья. Отправившись в марте 1824 года в Вену, а далее в Триест, он доставил новую труппу в Одессу лишь к исходу апреля, задержавшись в пути на полмесяца по погодным условиям [7, с. 44–45, 57]. Немногочисленные сохранившиеся источники позволили определить имена двух артисток буонавольевской труппы (с 1821 года) – примадонн М. Арриги (сопрано) и А. Каталани (меццо-сопрано). С 1822 года (театральный сезон 1822/23 года) местная франкоязычная газета «*Messenger de la Russie Mèridionale*» кроме двух упомянутых примадонн называет К. Ланари (сопрано) и Риккарди (колоратурное сопрано), певицу Висконти (меццо-сопрано), буффа А. Бартоллуччи, теноров Ф. Монари и А. Квадри, певца Риккарди и дирижера оркестра Моранди [18]. В следующем 1823/24 театральном году в труппе появились новые теноры Ф. Фиорини и Шикетанс, буфф Дж. Гульельмини [8, вставка (афиша)].

В следующем театральном году итальянская труппа была существенно обновлена новым антрепренером. Им были ангажированы в Одессу примадонна меццо-сопрано А. Стелла, примадонна сопрано К. Аматти, певица Л. Витали, басы-премьеры Л. Басси, П. Фонтана, тенор В. Изотта, певцы Де Андре, Гастальди, Дж. Ломбарди, Дж. Бениньи, Ф. Фаччо, Кастеллани, Коппини, Каццола [19]. Большинство из последних – для пополнения театрального хора. Состав театрального оркестра также претерпел существенные изменения. Его возглавили новые руководители: «директор

музыки» (капельмейстер) венецианец С. Кампиони и дирижер оркестра Л. Ронцони из Милана; ведущие музыканты были приглашены из Равенны, Болоньи, Венеции, Милана и Асколи [19]. Об уровне исполнительского мастерства итальянских трупп Одессы в рассматриваемый период можно судить по отрывочным суждениям русских и иностранных путешественников, а также представителей местного чиновничества. Чаще всего в фокусе критики оказывались «первые номера» труппы.

Сосед А. С. Пушкина по театральным креслам Ф. Ф. Вигель, скептически оценивая достоинства итальянской труппы сезона 1823/24 годов, писал: «Я назову примадонну Каталани оттого, что она носила громкое имя и была невесткой (женой брата) известной певицы, да хорошенькую Витали, да тенора Монари, который пел довольно приятно, но так слабо, что в середине залы его уже не слышно было» [3, с. 228]. С ним соглашается другой заезжий театрал Н. Логинов: «...труппа посредственная... Лучшая тут певица Каталани, которая собой недурна, но голос и искусство не годятся в служанки к той Каталани (Анджелике – К. Б.), которую мы слышали» [11, с. 568]. Англичанин Р. Лаел менее категоричен в своих высказываниях: хотя ее голосовые данные уступают выдающейся Анджелике, «она хорошая певица и неплохая актриса» [17, р. 182]. Высокую оценку зрителей получили выступления другой примадонны, двадцатидвухлетней М. Арриги. Журнал «Вестник Европы» также отмечал достоинства итальянской оперы Одессы. В одной из его заметок упоминалось, что «в Одессе... существует несколько уже лет итальянский театр, имеющий таких актеров, которые смело могут явиться на всяком театре Европы» [10].

Итальянские постановки периодически освещались местной театральной критикой. В рецензиях давалась высокая оценка вокальному исполнению примадонн А. Каталани, Риккарди, выражалось восхищение «методом и голосом» тенора Ф. Монари. Критика отмечала и изъяны в игре ряда артистов: упомянутому выше Ф. Монари «недостает нескольких вершков», чтобы стать настоящим Графом Альмавива; Риккарди «слишком развязна» в роли Розины («Севильский цирюльник» Дж. Россини). Певицам К. Линари и Висконти не удалось правдиво передать образы злых сестер Клоринды и Тисбе в «Ченерентоле» Дж. Россини: «делали, что могли, чтобы казаться сердитыми, но всегда неудачно» [13, с. 15–19]. Местная критика также не приветствовала стремление отдельных артистов прибегать к дополнительным техническим приемам («выскачкам»), чтобы усилить эффект от своего пения [13, с. 19].

В репертуарном отношении одесский театр мало чем отличался от любого итальянского театра того времени. Набор оперных произведений определялся возможностями труппы, которая формировалась итальянскими театральными агентствами в центрах музыкальной культуры на Апеннинах: Милане, Болонье, Венеции, Неаполе и др. В него входили оперы итальянских и других европейских композиторов, творивших в конце XVIII – начале XIX века: П. Дженерали, К. Кочча, С. Майра, Ф. Паэра, Д. Чимароза, а также молодого Дж. Россини. Произведения последнего по количеству постановок существенно превалировали над остальными. В сезоне 1821/22 года на одесской сцене были поставлены оперы «Аделина» П. Дженерали и «Счастливый обман» Дж. Россини. Эти небольшие одноактные оперы-буфф часто соединяли в одном представлении с драматическими постановками русской труппы [5, с. 71–72]. Итальянцы показали одесситам «Тайный брак» Д. Чимароза, «Гризельду» и «Агнесу» Ф. Паэра, «Аделаизу и Алерамо» С. Майра, «Клотильду» К. Кочча, «Севильского цирюльника», «Ченерентолу», «Эдуарда и Кристину», «Итальянку в Алжире», «Турка в Италии» и «Сороку-воровку» Дж. Россини.

Преобладание в репертуаре труппы жанров оперы-буфф и семисерия (мелодрамы) свидетельствовало о живом восприятии одесской публикой новых тенденций в оперной музыке, в которой ходульному пафосу оперы-серия с бесконечными речитативами новая генерация композиторов противопоставила динамику сюжета, богатство ансамблей, комедийно-бытовую тематику, народные напевы и танцевальные ритмы. Речитативы теперь стали близки скороговорке народных комедий. Несмотря на неоднозначную оценку современниками уровня исполнительского мастерства итальянских артистов, многие высказывали мысль, что для Одессы опера «великое утешение» и подспорье [11, с. 568]. С театра начиналось знакомство приезжих европейцев с городом, его обществом, благодаря театру они быстрее адаптировались в атмосфере чужого города. Очень скоро итальянский театр стал главной муниципальной художественной достопримечательностью. «Вскоре после прибытия в гостиницу в Одессе нам в руки вложили афишку, анонсирующую постановку Коцебу на русском языке и итальянскую оперу в качестве вечернего развлечения», – вспоминал Р. Лаел [17, р. 182].

Театр в Одессе был тем общественным учреждением, которое удовлетворяло вкусам большей части населения Одессы. В остальном эти вку-



сы существенно разнились: за пределами оперы городское общество разбивалось на группы соответственно происхождению, знатности рода, имущественному статусу и т. д. Наиболее аристократическим считался генерал-губернаторский кружок, в который входила русская, польская и иностранная знать, а также крупные одесские негоцианты-хлеботорговцы иностранного происхождения: Родоканаки, Маразли, Ралли, Порро, Масс и др. [1, с. 101–102]. Многие представители столичной родовой аристократии, приезжая отдыхать на летний сезон в Одессу, отмечали особую несправдливую атмосферу, господствующую в городе благодаря коммерческой активности большей части его населения. Княгиня В. Ф. Вяземская с оттенком раздражения писала своему мужу из Одессы в июне 1824 года: «...здесь невозможно поздно засиживаться, в 10 часов все спят, нигде не принимают, кроме послеобеденных визитов» [12, с. 106–107].

Интенсивная театральная жизнь в летний период (3 раза в неделю) объясняется огромным стечением в город представителей аристократии, которые нередко приезжали целыми семьями, с женами и детьми. Активное посещение театра гостями города не раз спасало антрепризу от банкротства: «...если бы не приезжающие... то театральная зала совершенно была бы пуста», – извещал в 1822 году директор театра И. Ризнич одесского градоначальника А. Д. Гурьева [4, с. 13]. В пушкинский период в Одессе выработались особые театральные традиции и этикет, много из чего сохранилось на долгие годы. Правилom хорошего тона было частое посещение театра: «Мы пользовались ложею графа Воронцова в итальянской опере, и там бывали каждый день», – вспоминал дальний родственник А. С. Пушкина граф М. Д. Бутурлин [9, с. 15–16]. В театр ходили не только с целью насладиться искусством пения и игры артистов, но также обсудить свежие торговые и политические новости, продемонстрировать модные туалеты, завязать полезные знакомства и даже заключить коммерческие сделки. Театральные меломаны – в основном завсегдатаи стоячего партера и райка – шумно поддерживали своих кумиров криками «фора!», соперничали в написании акростихов, восхваляющих таланты примадонн. Такие «хвалебные гимны» часто публиковались на страницах местной периодики, даже издавались отдельными тиражами [13, с. 7, 16]. Те, кто абонировал места в театре на целый сезон, пользовались особыми привилегиями: правом «находиться на главных репетициях», а также «ходить за кулисы» [8, с. 30]. В. Ф. Вяземская, приглашая мужа посетить Одессу, так описыва-

ла преимущества околотеатральной жизни: «В 8,5 часов ты три раза в неделю поедешь на спектакль, а в антрактах за кулисы и даже в туалетные комнаты, чтобы присутствовать при туалете м-ль Витали. Одевает ее отец, давая возможность зрителям любоваться ее прекрасными плечами...» [12, с. 130–131]. Не только избранным удавалось проникнуть на театральную «кухню». В желании приобщиться к прекрасному мелкие чиновники, служащие, рабочие, не имеющие денег на билет, часто «насильным образом входили в театр» во время репетиций, тем самым нарушая все предписания и ограничения дирекции [2, с. 132].

Итак, одесская итальянская опера уже в начале второго десятилетия своего существования в Одессе превратилась в источник распространения и популяризации европейской музыкальной культуры на юге Украины. Художественная деятельность итальянских оперных трупп способствовала становлению театральной традиции, формированию профессиональной музыкальной критики и развитию культурной среды города. Местный театр в целом стал средоточием общественной жизни, важнейшим социокультурным фактором развития Одессы в условиях полиэтнического многообразия ее населения.

### Список литературы

1. Атлас Д. Старая Одесса. Ее друзья и недруги. – Одесса: Ласми, 1992. – 208 с.
2. Варварцев Н. Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях (первая половина XIX века). – Киев: Наукова думка, 1986. – 208 с.
3. Вигель Ф. Ф. Записки. – М: Артель писателей «Круг», 1928. – Т. 2. – 356 с.
4. [Витте] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, то есть с 1808 года. – Одесса: Тип. А. Шульца, 1886. – 26 с.
5. Гераков Г. Продолжение путевых записок по многим российским губерниям 1820-го и 1821-го. – СПб, 1830. – 231 с.
6. Государственный архив Одесской области. – Ф. 59. – Оп. 1. – Д. 105.
7. Государственный архив Одесской области. – Ф. 59. – Оп. 1. – Д. 265.
8. Губарь О. Пушкин. Театр. Одесса. – Одесса: ВТПО «Киноцентр», 1993. – 96 с.

9. Записки графа М. Д. Бутурлина: 1824–1827 // Русский архив. – 1897. – № 5. – С. 11–74.
10. Краткие выписки, известия и замечания // Вестник Европы. – 1824. – № 6. – С. 158–159.
11. Лонгинов Н. Путевые письма Н. М. Лонгинова: июнь – сентябрь 1823 // Русский архив. – 1905. – № 12. – С. 549–572.
12. Остафьевский архив князей Вяземских / изд. гр. С. Д. Шереметева. – СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1913. – Т. 5. – Вып. 2. – VIII, [4], 287 с.
13. Скальковский А. Биографический очерк одесского театра. – Одесса, 1858. – 20 с.
14. Скальковский А. А. Из портфеля первого историка г. Одессы // Из прошлого Одессы. – Одесса, 1894. – С. 190–240.
15. Щербина Л. Пушкин в Одессе. – Одесса: Астропринт, 2004. – 464 с.
16. Journal d'Odessa. – 1824, février 13.
17. Lyall R. Travels in Russia, the Krimea, the Caucasus, and Georgia. In two volumes. – London: Printed for T. Cadell, in the Strand; and D. Blackwood, Edinburgh, 1825. – V. 1. – 528 p.
18. Messenger de la Russie Mèridionale. – 1822, 13 juin.
19. Teatri, arti e letteratura. – 1824, luglio 8.

## **СОВРЕМЕННОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ В РОССИИ**

***В. М. Третенков***

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются вопросы из истории духовых оркестров страны, в том числе города Кемерово. Ставится проблема предпрофессиональной подготовки молодежи к поступлению в музыкальные образовательные учреждения, решение которой будет способствовать повышению уровня и количества духовых оркестров страны.

**Ключевые слова:** абитуриент, духовой оркестр, духовые инструменты, музицирование, образование, репертуар, репетиция.

## MODERN OPERATION OF BRASS BANDS

*V. M. Tretenkov*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The history of Russian and also Kemerovo brass bands is considered. The problem of pre-service training of youth for entering the musical educational institutions is raised; the positive solving of which will increase the level and number of brass bands in the country.

**Keywords:** the applicant, a brass band, brass instruments, music creating, education, repertoire, rehearsal.

Духовые оркестры являются неотъемлемой частью художественной культуры российского общества. Еще приказом Петра I предписывалось обязательное создание военных духовых оркестров, которые должны были репетировать на открытых площадках. А в 1871 году в Санкт-Петербурге было учреждено музыкальное общество «Геликон», культивировавшее духовую музыку. Оно имело свой духовой оркестр и впоследствии слилось с обществом «Оркестр музыки», а затем – с «Обществом любителей духовой музыки». В 1872 году по инициативе и при участии сына Александра II был создан любительский придворный духовой оркестр, который в течение девяти лет называли «Хором наследника цесаревича Александра Александровича». В 1881 году хор был переименован в «Общество любителей духовой музыки» [7, с. 15]. Развитие традиций духовой музыки поддерживал и Николай II. В середине XX века культура духового исполнительства в стране активно развивалась, ежегодно появлялись новые духовые коллективы, особенно интенсивно в 1950–1970-е годы. И сегодня духовые оркестры – участники праздников, народных гуляний, других общественно значимых мероприятий.

В городе Кемерово функционируют несколько духовых оркестров. Это Образцовый эстрадно-духовой оркестр Дворца культуры им. 50-летия Октября под управлением заслуженного работника культуры России Н. Юшина, Образцовый духовой оркестр Кедровского поселка под управлением заслуженного работника культуры России А. Измайлова, военные оркестры ГУФСИН, МЧС, УВД. Эстрадно-духовой оркестр ГУФСИН России по Кемеровской области существует с 2000 года (руководитель

С. Одинцов). Многие музыканты оркестра имеют почетные звания, правительственные награды. Коллектив является лауреатом городского фестиваля вокально-инструментальных коллективов и лауреатом городского конкурса духовых оркестров (2007), лауреатом городского джазового фестиваля музыкальных коллективов «Город играет джаз» (2008); награжден званием лауреата Всероссийского смотра-конкурса самодеятельного художественного творчества среди оркестров ФСИН России и по праву входит в тройку лучших оркестров ведомства. Однако в настоящее время оркестр уволен по сокращению штатов (как и большинство оркестров в системе ФСИН).

Гордостью Кемерово являются детские духовые оркестры: эстрадно-духовой оркестр «Ритмы юности» (создан в 1985 году), образцовый духовой оркестр «Геликон». Оркестру «Ритмы юности» в 1990 году было присвоено звание «Образцовый коллектив». В 2006 году на базе самодеятельного оркестра организована Детская духовая студия под руководством Н. Юшина, в создании которой приняли участие Территориальное управление Кировского района г. Кемерово и администрация детской школы искусств (ДШИ) № 50. Это позволило более организованно и качественно обучать детей музыке и повышать профессиональный уровень коллектива. Оркестр принимает активное участие не только в городских, но и в различных межрегиональных, российских, международных конкурсах и фестивалях. Так, в 1990, 2004 годах оркестр стал лауреатом Всероссийского конкурса духовых оркестров, в 2005, 2008, 2010–2013 годах – лауреатом международных фестивалей. Большое количество выпускников студии стали профессиональными музыкантами: 39 человек поступили в Кемеровское областное музыкальное училище, 4 человека – в Московское военно-музыкальное училище, в Кемеровский государственный университет культуры и искусств поступили 5 человек [9, с. 6].

Образцовый духовой оркестр «Геликон» был создан в 1982 году при Дворце культуры поселка Кедровка (ныне Кедровский микрорайон г. Кемерово) А. Измайловым. В 1983 году состоялось первое выступление оркестра. В 1984 году оркестр получил звание дипломанта I степени на городском конкурсе духовых оркестров, а в 1987-м – стал победителем зонального конкурса духовых оркестров по Западной Сибири, лауреатом Республиканского конкурса с последующим правом представлять Российскую Федерацию на Всесоюзном конкурсе, где коллективу вручили диплом лауреата. В этом же году оркестр получил звание «Образцовый кол-

лектив», регулярно (1990, 1992, 1993, 1994) становился лауреатом всероссийских конкурсов. В 2002 году Французская музыкальная ассоциация выбрала «Геликон», как лучший духовой оркестр России для участия в Европейском Всемирном фестивале музыки. Воспитанники коллектива регулярно пополняют ряды студентов Кемеровского областного музыкального училища и Кемеровского государственного университета культуры и искусств [4, с. 8].

Несмотря на успехи представленных детских духовых оркестров, этого недостаточно для удовлетворения потребности подрастающего поколения в музыкальном образовании, для приобщения к духовой музыке. Проблема существует не только в Кемерово, поэтому в последнее время актуализируется поиск эффективных принципов, форм, методов и средств педагогического воздействия, направленного на эстетическое воспитание участников оркестровых коллективов в системе дополнительного образования. По мнению Й. Чикоты, этот процесс станет эффективным, если будут приняты меры по повышению профессионально-творческого статуса педагога-дирижера (будущим художественным руководителям музыкальных коллективов необходимо дать теоретико-методическую основу); если в педагогический процесс будут введены технологии, обеспечивающие целостное применение эстетико-воспитательного комплекса, в котором учтена специфика духовых инструментов и коллективного исполнительства, предусмотрено использование комплексного репертуара (классика, фольклор, современные стили) [8, с. 24].

В систему общего и профессионального образования ряда стран введено посещение занятий творческих музыкальных коллективов, музицирование в джазовом или духовом оркестре стало нормой для учащихся школ, студентов колледжей и университетов. В 1950–1960-х годах подобные формы музицирования успешно применялись и в нашей стране. Необходимо возродить забытые отечественные традиции, разработать соответствующие программы и создать условия для организации такой работы. И хотя вследствие изменившейся экономической ситуации прекратили работу детские творческие коллективы, дворцы культуры, детские дома творчества, при которых были духовые оркестры, проблему надо решать. С 1990 года количество ДШИ сократилось, а ведь в ряде населенных пунктов и в малых городах именно ДШИ является единственным очагом культуры многие годы, выполняя функцию профессионального самоопределения детей и молодежи [3, с. 7].

Правила приема детей в целях их обучения по дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области искусств разрабатываются образовательным учреждением самостоятельно на основании федеральных государственных требований, установленных к минимуму содержания, структуре и условиям реализации этих программ, а также срокам их реализации. В новых законах РФ ДШИ определяются как учреждения дополнительного образования детей без учета специфики их деятельности. В этом проявляется тенденция к разрушению исторических традиций в подготовке творческих кадров, поскольку поставлены задачи, стоящие перед клубами, кружками, творческими секциями. Такой статус – как учреждения дополнительного образования – сделал обязательной функцию выявления одаренных детей, их раннюю профессионализацию. В результате у преподавателей утрачивается нацеленность на подготовку выпускника школы как будущего абитуриента музыкального колледжа, владеющего навыками и умениями, необходимыми для продолжения образования. Разработанные в начале 2 000-х годов Минкультуры России Примерные учебные планы для ДШИ имели рекомендательный характер, обязательных норм, отражающих специфику деятельности, законодательство не предусматривало. Такая ситуация негативно сказалась на качестве реализации образовательной деятельности, на социальном статусе педагогических работников и на материально-техническом оснащении ДШИ.

В результате нет четкой ориентировки на решение задач ранней профессиональной ориентации обучающихся; ежегодно уменьшается количество детей, обучающихся в ДШИ по программам академической направленности; ДШИ финансируют по остаточному принципу; разрушилась система единых принципов управления и финансирования; снизился социальный статус педагогических работников ДШИ по отношению к учителям общеобразовательных школ. В данной ситуации роль системы ДШИ необходимо актуализировать с новых позиций, поскольку в малых городах и сельской местности деятельность школ искусств является практически единственным культурообразующим фактором. В больших городах ДШИ могут стать центрами предпрофессиональной подготовки по традиционным специальностям в сфере искусства, «инкубаторами» творческих профессий нового поколения, тем самым способствовать распространению культурной толерантности, формировать мультикультурное мировоззрение

у детей и подростков через всестороннее изучение и творческое постижение искусств разных стран и народов. Деятельность ДШИ должна быть нацелена на подготовку людей с активным творческим потенциалом, готовых к созданию интеллектуальной творческой среды.

Многолетнее отсутствие единых требований к образовательному процессу ДШИ негативно отразилось на всей системе: утрачены методические связи и преемственность образовательных программ среднего звена с детской школой искусств; закрываются хоровые отделения, исчезают оркестры духовых и народных инструментов; ряд важных для дальнейшего профессионального образования детей учебных предметов перестал реализовываться; снизился конкурс при приеме абитуриентов в учреждения среднего и высшего профессионального образования (особенно по классам оркестровых инструментов) и качество подготовки абитуриентов. Сохранение и развитие сети ДШИ должно стать одной из первоочередных задач, ведь утрата первого звена трехступенчатой модели образования в области искусства может привести к невосполнимой потере завоеванных позиций отраслевого образования, признанного во всем мире благодаря высокоэффективной системе, апробированной в XX веке [6, с. 25–28]. Более чем столетняя практика функционирования ДШИ как учреждений допрофессиональной подготовки, имеющих учебные программы и планы, обязательные на всей территории страны, доказала свою состоятельность [2, с. 118]. Также в деятельности современных ДШИ требует корректировки и модернизации нормативно-правовое направление.

Ситуация по подготовке музыкантов-духовиков оценивается как весьма тревожная как из-за отсутствия абитуриентов – выпускников ДМШ, ДШИ, так и из-за их низкой предпрофессиональной подготовки. Стремительно сокращается количество студентов духовых отделений средних специальных учебных заведений и музыкальных вузов. Это негативно влияет на профессиональный уровень и количество профессиональных духовых, симфонических, эстрадных оркестров. Резко упал исполнительский уровень не только духовых, но и симфонических оркестров, все коллективы – и духовые, и симфонические – испытывают нехватку квалифицированных трубачей, валторнистов, тромбонистов и музыкантов, которых условно называют «медью». Подтверждают ситуацию слова Ю. И. Жернакова: «В середине 70-х наш духовой оркестр (77 человек) стал лауреатом Всесоюзного смотра. Тогда был свой оркестр <...> почти в каждой школе, в СПТУ и вузах. <...> Не было проблем и с музыкантами, педагогами-



духовиками, мы часто объединялись, выступали на праздниках, ездили на разные конкурсы и побеждали. Государство выделяло на эти цели немалые деньги, потому что все понимали: духовая музыка – настоящее, живое искусство, которое объединяет и воодушевляет людей. Потом, когда стали менять ценности и приоритеты, систему подготовки духовиков уничтожили, что называется, на корню. <...> Такое же положение и в других учебных заведениях, и не только нашей области. Сегодня “доигрались” до того, что Иркутский симфонический оркестр накануне гастролей нанимает трубочей, тромбонистов из других регионов! <...> Своей профессиональной “меди” у нас практически нет, и взять пока неоткуда» (цит. по [1]).

Большинство участников современных духовых оркестров – музыканты предпенсионного или пенсионного возраста. Молодыми музыкантами оркестры пополняются недостаточно. Таким образом, вопрос о подготовке квалифицированных музыкантов, играющих на духовых инструментах, в настоящее время остается открытым. Отсюда и проблемы в вузах. Если в 70-е годы в Кемеровском государственном институте культуры (ныне Кемеровский государственный университет культуры и искусств – КемГУКИ) был большой конкурс с высоким исполнительским уровнем (абитуриенты были после музыкальных училищ или музыкальных отделений училища культуры), то в настоящее время на музыкальные факультеты вузов приходится принимать выпускников музыкальных школ, а иногда членов коллективов художественной самодеятельности.

В 2000–2003 годах в КемГУКИ кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля проводился региональный джазовый фестиваль, в котором принимали участие эстрадные и духовые оркестры не только Кемеровской области, но и Новосибирской, Красноярской, Иркутской. Председателем жюри фестиваля был мэтр российской эстрадной и джазовой музыки А. А. Кролл. На этом же фестивале проводился круглый стол, на котором поднимались вопросы о состоянии образовательной системы. И многие руководители музыкальных коллективов говорили о катастрофическом положении дел на местах, акцентируя внимание на таких негативных моментах, как уменьшение финансирования оркестров, сокращение участников в коллективах, низкое качество репертуара для оркестров, падение исполнительского уровня и недостаточное внимание к духовым и эстрадным оркестрам со стороны муниципальных органов. Последующее десятилетие только усугубило обозначенные проблемы.

Сегодня, чтобы сделать первые шаги по изменению сложившейся ситуации с подготовкой музыкантов духовых оркестров в стране, необходимо, во-первых, на государственном уровне принять специальную программу по музыкальному воспитанию молодого поколения; во-вторых, создать на базах общеобразовательных школ, дворцов культуры, школ дополнительного образования детские духовые и эстрадные оркестры. Это даст возможность готовить целевых абитуриентов для средних специальных и высших учебных заведений, выпускники которых в будущем станут руководителями эстрадно-духовых оркестров. Все изложенное подтверждает то, что в стране назрела острая необходимость разработки специальной государственной программы по поддержке и развитию исполнительства на духовых инструментах.

### Список литературы

1. Алексеева И. Сибирские фанфары [Электронный ресурс] // Восточно-Сибирская правда. – 2008. – 19 марта. – Режим доступа: <http://www.vsp.ru/culture/2008/03/19/410464>. – Загл. с экрана.
2. Аракелова А. О. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств: в 2 ч.: сб. мат-лов для детских школ искусств. – М.: Минкультуры России, 2012. – Ч. 1. – 118 с.
3. Аракелова А. О. Кадры решают все // Проблемы музыкальной науки: рос. науч. специализир. журн. – № 2 (7). – Уфа, 2010. – 10 с.
4. Измайлов А. 20 лет Образцовому коллективу – духовому оркестру «Геликон»: буклет. – Кемерово, 2002. – 8 с.
5. Концепция развития образования. Концепция развития детских школ искусств в Российской Федерации. Детские школы искусств на современном этапе развития [Электронный ресурс] // Университетская библиотека online. – Режим доступа: [iroski.rusites/default/files/proekt-17-12-2012](http://iroski.rusites/default/files/proekt-17-12-2012). – Загл. с экрана.
6. Новоселова А. А. Дополнительное образование детей в отрасли культуры и искусства (детская школа искусств) // Культура: управление, экономика, право. – 2010. – № 1. – 25–28 с.
7. Матвейчук В. 300 лет штатным военным оркестрам России // Оркестр. – 2012. – Январь–май. – 15–23 с.

8. Чикота Й. Эстетическое воспитание участников детских духовых оркестров в системе дополнительного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2011. – 24 с.
9. Юшин Н. Я. Ритмы юности: из архива оркестра. – Кемерово, 2013. – 6 с.

## **ВЛИЯНИЕ КОНКУРСОВ И ФЕСТИВАЛЕЙ НА РАЗВИТИЕ ОРКЕСТРОВО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*Э. Р. Шабает*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье автор пишет, что конкурсы и фестивали – это праздник, пришедший на смену репетиционным будням. Он должен приносить оркестрантам ощущение радости от общения с музыкой, от общения со слушателями, от самого процесса исполнительства.

**Ключевые слова:** конкурс, фестиваль, репертуар, музыкальный коллектив, жюри, лауреат.

## **THE INFLUENCE OF COMPETITIONS AND FESTIVALS FOR DEVELOPING ORCHESTRAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE**

*E. R. Shabaev*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

Competitions and festivals are holiday, which replaced the rehearsal weekdays. It should bring the orchestra members the joy of communication with music, with the audience and from the process of performance.

**Keywords:** competition, festival, repertoire, music band, jury, winner.

Актуальность тематики, которой посвящена статья, определяется активнейшим в настоящее время распространением конкурсной практики, огромной популярностью детских и юношеских исполнительских конкур-

сов самых разных видов, статусов, уровней и масштабов: от городских, зональных и областных до республиканских и международных. В газетах, журналах, освещающих вопросы музыкальной культуры, искусства и образования, исполнительским конкурсам издавна и неизменно уделяется большое внимание, ведутся дискуссии, свои позиции выражают как известные музыканты, деятели музыкальной культуры и образования – представители различных жюри, профессора музыкальных вузов, руководители учебных заведений и учреждений культуры, так и преподаватели колледжей и музыкальных школ.

Выбирая данную тематику, автор статьи, разумеется, не ставил задачу охватить конкурсную проблематику во всей ее широте. Ограничениями стали, во-первых, ориентация на конкурсы, в которых принимают участие учащиеся детских музыкальных школ, школ искусств (учреждений предпрофессионального образования), музыкальных колледжей и вузов. Во-вторых, основной ареал – Сибирский регион, где ныне насчитывается более 300 учебных заведений, что дает определенные основания для статистических наблюдений и обобщающих выводов. Любой, даже скромный по масштабам, конкурс не просто проект, мероприятие. Его проведение диктуется традицией, потребностями жизни музыкальных заведений, управленческими требованиями и т. п. Это культурное событие, акция, позволяющая осуществлять своеобразный смотр наличного состава (контингента) учащихся с выявлением одаренных детей, а также давать оценку профессиональных педагогических сил, налаживать творческую коммуникацию преподавателей, обмен опытом, проводить необходимый пересмотр и обновление целей, задач, методов обучения, оценочных критериев и т. п. Хорошо организованные конкурсы становятся сильными стимулами развития системы инструментального-исполнительства, катализатором активности всех участников этой деятельности, праздничными кульминациями в жизни музыкальных заведений. В то же время не секрет, что разного рода недостатки и перекосы в конкурсной практике, а их порой трудно избежать, особенно негативно воспринимаются, болезненно переживаются всеми причастными к ее осуществлению.

Конкурсная практика характеризуется единым комплексом целей. Одна из них – развитие учащихся, в процессе которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы руководителя и коллектива, весьма ценным показателем ее качества, анализируемого и оцениваемого, прежде всего, самим преподавателем, а так-

же его коллегами, руководителями заведений культуры. От традиционной системы контроля успеваемости учащихся – зачетов, экзаменов, контрольных уроков, открытых концертов – конкурсы отличаются наличием соревновательного компонента, требующего особенно высокой степени мобилизации способностей и усилий как учащихся, так и педагогов. Конкурсы, при условии правильной организации, выводят академическое музыкальное исполнительство на уровень любопытного соревновательного зрелища, тем самым привлекая к классическому искусству новых адептов. В этом проявляется одна из сторон социально-прагматической функции музыкальных конкурсов [1].

Другая составляющая этой же функции – возможность молодого артиста заявить о своем существовании, «себя показать и на других посмотреть». Социально-прагматический аспект – это способ привлечения музыкантов, способ заработка от работы в жюри; это получение процента в случае работы организатором конкурса, фестиваля, общение с коллегами и получение приглашений на работу в составе жюри других конкурсов и пр. В современной России подготовка коллектива или солиста к участию в конкурсе, а лучше – достижение звания лауреата – необходимое условие существования педагога в социуме, возможность продолжения работы, продвижения по карьерной лестнице, получения званий и т. п.

Есть у конкурсов и культурно-просветительская функция [2]. Это своего рода «обогащение среды», привлечение новых адептов, прививка в ситуации возбуждения, всегда сопутствующего конкурсной атмосфере, интереса к классическому искусству. Второй ракурс названной функции усматривается в том, что сейчас вся система музыкальных внутренних и международных конкурсов превращается в огромную мега-систему музыкального образования.

Есть у музыкальных конкурсов и третья функция, тесно связанная с названной выше, – сохраняющая [3]. Конкурсы служат средой сохранения традиций исполнения классики и классического музыкального искусства в целом. Позиции и мнения жюри, как правило, довольно консервативны, исполнительское «своеволие» не приветствуется, что помогает в русле постоянно происходящих художественно-концептуальных изменений все же сохранять традиции интерпретаций.

Художественно-продуктивная функция [4] музыкальных конкурсов, казалось бы, должна быть наиглавнейшей, так как именно создание нового художественного продукта, в частности интерпретации произведения,

в сущности и является целью исполнительского искусства. Но ситуация конкурса двойственна и не лучшая для творчества, для проявления художественной инициативы, выявления творческого своеобразия личности. Напротив, оригинальные творческие качества нередко мешают завоеванию высоких призовых мест, поскольку члены жюри, артисты старшего поколения, далеко не во всем и не всегда могут быть согласны с нетрадиционными трактовками классики.

Существуют разные типы конкурсов: помимо тех конкурсов, которые опираются на государственное финансирование или на поддержку муниципальных органов, учреждений культуры разных уровней, где задействованы соответствующие финансы и организационный аппарат, представляется целесообразным обратить внимание на получающие ныне все большее распространение конкурсы фестивального типа. Многие конкурсы-фестивали, музыкальные форумы, «Дельфийские игры», ставшие популярными в последнее время и значительно обновившие современную конкурсную практику, больше отвечают культурно-образовательным потребностям общества. Это – отличные стартовые площадки для детей и молодых музыкантов, студентов колледжей и вузов, они вовлекают в конкурсный процесс большее количество участников и педагогов, чем традиционные, академические конкурсы, служат хорошим дополнением к учебному процессу.

В конкурсах-фестивалях создается ситуация, не травмирующая детскую (подростковую) психику, что, к сожалению, часто происходит в ходе традиционных академических конкурсов. Все участники получают те или иные знаки поощрения, тогда как степени и градации (первые, вторые и другие места), принятые в обычной конкурсной практике, особенно для юных участников абстрактны. Все коллективы, участвующие в конкурсах, организуемых такими объединениями, как, например, фонд «Юные дарования Кузбасса», Департамент культуры, Центр народного творчества, Всероссийский центр «Играй, гармонь» и др., получают подарки. Пусть награды оказываются скромные по ценности, но они важны в воспитательном отношении. Можно с уверенностью сказать, что у конкурсов-фестивалей прекрасные перспективы, они привлекают все большее количество участников, их уровень неуклонно повышается.

В качестве примеров можно перечислить несколько других известных фестивалей молодых музыкантов, традиционно проходящих в городах

Сибирского округа: Международный конкурс-фестиваль им. И. И. Маланина (г. Новосибирск); Всероссийский фестиваль «Виват, баян!» (г. Кемерово); Международный конкурс-фестиваль им. А. Пьяцоллы «Либертанго» (г. Барнаул); Межрегиональный фестиваль-конкурс им. Л. Н. Тулузиной (г. Красноярск) и т. д.

Немаловажным моментом является подготовка учебно-творческого коллектива к конкурсному выступлению. Она включает в себя многое: определение конкурсной программы; расчет времени для подготовки и определение графика работы; правильная, всесторонне продуманная психологическая «тактика и стратегия» руководителя.

Отдельное внимание необходимо уделить выбору конкурсной программы, которая максимально могла бы раскрыть творческие, художественные, технические возможности музыкального коллектива или потенциального конкурсанта. Здесь от преподавателя или руководителя требуется особая мудрость, прекрасное знание репертуара, возможностей коллектива, темперамента участников, их энергетики. Важно видеть их «плюсы», которые стоит подчеркнуть, и «минусы», которые можно завуалировать и максимально смягчить. В конкурсной программе коллектив должен чувствовать себя комфортно, получать удовольствие от исполнения.

Самый ответственный этап подготовки к конкурсу – тщательная черновая репетиционная работа. Можно и нужно передать оркестрантам свое представление о трактовке произведения, о всех сторонах его звукового воплощения, но в то же время в участнике необходимо пробудить то, что музыканты и актеры называют «нутром»: фантазию, личное исполнительское отношение к сочинению. Чрезвычайно важна правильная психологическая подготовка и настрой коллектива. Конкурс – это, прежде всего, праздник, выступая, конкурсант должен чувствовать себя артистом, а не экзаменуемым придирчивой комиссией.

При проведении фестивалей и конкурсов различного уровня чрезвычайно важным моментом является работа членов жюри, связанная с критериями оценки выступлений конкурсантов, с системой награждений и т. п. Хотелось бы вернуть живое обсуждение на заседаниях жюри игры каждого конкурсанта, каждой оркестровой группы, ее достоинств и недостатков. Нередко из-за дефицита времени члены жюри сразу переходят к выставлению баллов, а ведь предварительное обсуждение может в опре-

деленной степени сбалансировать мнения членов жюри и тем самым дать более объективную оценку выступлению [1].

В детских конкурсах следует поощрять как можно большее количество участников. Если оказалось много сильных выступлений, имеет смысл увеличивать количество лауреатских мест либо разделять призовые места, а также учредить достаточное количество дипломов, всем же остальным выдавать грамоты за участие [2].

Полезно также практиковать выдачу участникам конкурса специальных дипломов или грамот за отдельные заметные достижения, например за оставившее яркое впечатление исполнение произведения из какого-то раздела конкурсной программы [3].

По итогам каждого конкурса необходимо проводить «круглые столы», на которых свои мнения, критические суждения и рекомендации могли бы высказать не только члены жюри и организаторы конкурса, но и педагоги, в частности те, чьи ученики и коллективы принимали участие в конкурсе, руководители школ и методических объединений [4].

Пусть конкурсы, большие и маленькие, сложные и не очень будут в радость, прежде всего детям, юным музыкантам – ведь для них и устраиваются конкурсы и фестивали. Пусть маленькие участники музыкальных соревнований ощутят атмосферу праздника настоящей Музыки, пусть те, кто постарше, почувствовав вкус победы, получают более сильную мотивацию к продолжению занятий, а конкурсанты, не увенчанные на этот раз лаврами, смогут с полным правом сказать: «По крайней мере, я попробовал свои силы!». Слава победителям, честь участникам, благодарность учителям, руководителям и организаторам!

### **Список литературы**

1. Народник. – 2009. – № 2 (66).
2. Каргин А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1982. – 159 с.
3. Сугаков И. Г. Методика работы с народно-инструментальным коллективом. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2009. – 98 с.
4. Петрова Н. В. Образовательные возможности конкурсов и фестивалей, их роль в формировании успешной творческой личности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://pediskus.ru/Materialpetrova\\_obrazovatelnye\\_vozmozhnosti\\_festivalej.doc](http://pediskus.ru/Materialpetrova_obrazovatelnye_vozmozhnosti_festivalej.doc)



## ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ДАГЕСТАНА

*М. Ш. Абдулаева*

*ФГБОУ ВПО «Дагестанский государственный педагогический университет», г. Махачкала*

В статье автор отмечает, что новые формы творчества в сфере массовой музыкальной культуры возникают параллельно с изменениями в социокультурной жизни республики. Современная музыкальная жизнь Дагестана отражает сложившиеся в едином территориальном и социокультурном пространстве антиномии городской культуры и сельской (горской), традиционно-консервативной и инновационной. Обоснованы тенденции, характеризующие многослойную стилевую палитру современного дагестанского музыкального искусства – современные техники композиции в академической музыке, приверженность известным моделям фольклорного искусства, сакрально-религиозные песнопения. Выявлена актуальность принципа «мягкой силы» (soft power) в региональной культурной политике.

**Ключевые слова:** Дагестан, музыкальная жизнь, массовая культура, культурная политика, «мягкая сила».

## HISTORICAL AND CULTURAL APPROACHES IN STUDYING THE TRENDS OF DAGESTAN MODERN MUSICAL LIFE

*M. Sh. Abdulaeva*

*Dagestan State Pedagogical University, Mahachkala*

The new forms of creativity in the field of mass musical culture occur in parallel with changes in social and cultural life of the Republic. Dagestan modern musical life reflects the existing of antinomies in unified regional and social and cultural space of urban culture and rural areas (mountainous), in traditionally conservative and innovative cultures. Major trends of layered style palette of Dagestan modern music are considered – modern techniques of compo-

sition in academic music, commitment to the known patterns of folk art, sacral and religious songs. The principle of “soft power” in the regional cultural policy is elicited.

**Keywords:** Dagestan, musical life, popular culture, cultural policy, “soft power”.

Специфической чертой современной музыкальной жизни дагестанцев является феномен достаточно автономного существования нескольких типов культур. Это академическая, эстрадная, сакрально-религиозная музыка, народное музыкальное творчество, самодеятельная музыка на религиозные темы.

Для большинства дагестанских автохтонных народов, ставших в последние десятилетия частью городского социума, свойственна практика культурной обособленности. Партикулярные тенденции обеспечивают целостность культурного ядра, инновационные явления стимулируют разнообразие периферии культуры. Стиливая многоликость дагестанской музыкальной культуры позволяет определить творческую составляющую культуры Дагестана как многослойную, полифоническую [1]. Полифоничность выражается, во-первых, в использовании современных техник композиции, что свидетельствует об интеграции в европейское пространство музыкальной культуры; во-вторых, в приверженности известным моделям фольклорного искусства, что актуализирует приоритет партикуляристской тенденции музыкально-культурной традиции; в-третьих, в развитии интереса к сакрально-религиозным песнопениям, востребованным слушателями с высоким уровнем мусульманской самоидентификации.

Активное развитие в XX веке массовой культуры привело к формированию комплекса жанров музыкальной культуры городского типа. В пространстве музыкального творчества появились эстрадная песня, авторская песня и разнообразные жанровые подвиды (бардовская песня, шансон и др.).

Несмотря на профессионализм и элитарность, наблюдается малая заинтересованность в академическом музицировании большей части дагестанского социума по сравнению с огромным интересом к народной и эстрадной музыке. В настоящее время дагестанская публика, заполняющая концертные залы, разделена по принципу вкусовых приоритетов, которые инспирированы мировоззрением и обусловлены ментальностью. Так, ур-

банизированные дагестанцы составляют основную массу слушателей академической музыки, посещают оперные и балетные спектакли, филармонические концерты. Культурные предпочтения другой, количественно превосходящей первую, группы дагестанского социума включают: 1) традиционную этническую музыку; 2) стилизованную под этническую современную эстраду (так называемый «фольклоризм»); 3) дагестанский вариант отечественного шансона. Безусловно, данная дифференциация слушательской аудитории допускает смешение предпочтений и не является категоричной. Тем не менее, в результате миграции сельского населения в города и, как следствие, маргинализации общества, культурные доминанты дагестанского городского социума склоняются в пользу массовой культуры. Развитая сфера самодеятельного «фольклоризма», обеспечиваемая музыкальной инфраструктурой (концертные залы, звукозаписывающие студии, практика продюсирования), предоставляет маргинальной публике широкую сеть музыкально-развлекательных мероприятий. Заполняемость залов публикой на академических концертах и эстрадных – в пользу последних.

Если ситуация в сфере профессиональной музыки позволяет отметить примеры эволюции как индивидуальных творческих стилей, так и композиторской школы в целом, то сфера самодеятельного творчества демонстрирует обратный процесс.

Главным продуцирующим посылом в области массовой музыкальной культуры стала репликация, воспроизводство музыкальных образцов. Наиболее ярко это выражено в контексте музыкально-эстрадном. Понятия «эстрадная» и «популярная» часто используются как синонимы, характеризующие тип профессиональной музыки, доступной по форме, содержанию и способу потребления основной массе слушателей. Популярность в современном дагестанском социуме эстрадной песни связана, вероятно, с генезисом данного жанра: своим появлением эстрадная песня как жанр исключительно городской культуры обязана народной лирической песне. Трансформация традиционной лирической песни привела к формированию эстрадной песни, образную сферу которой в большинстве случаев составляет лирика. Б. В. Асафьев писал: «Каждая (социальная) формация новых сильных людей, приходящая на смену прежней, требует своей музыки (или музыки для себя) и стремится осязательно, постепенно ее создавать. У этой формации свое восприятие музыки, а соответственно ему – и жажда

своего творчества. Пока для этой социальной формации музыка является не искусством, а определенной посредствующей сферой, из-за которой (благодаря ее свойству повышать эмоциональное напряжение) становится возможной социально-интенсивная (через звук) реакция на жизнеощущение. Таким образом, ценность данной музыки в социально-этическом плане» [2, с. 260].

На рубеже XX–XXI веков сложилась характерная для эстрадной музыки Дагестана жанровая система, представленная несколькими блоками. Первый блок составляют обработки традиционных фольклорных песен и танцевальных мелодий, второй блок – авторские песни современных, преимущественно самодеятельных, дагестанских композиторов, третий блок представлен своеобразными «римейками», адаптивными вариантами известных арабских, турецких песен, исполняемых на языках дагестанских этносов. Дагестанская эстрада существует как в пространстве виртуальной реальности (большое количество телевизионных каналов республики, радио, Интернет выступают трансляторами эстрадной музыкальной культуры), так и в концертной форме. Популярность исполнителей обеспечивается в основном благодаря «живым» публичным выступлениям на эстраде, а также в качестве приглашенных исполнителей на различных частных праздничных мероприятиях.

До 1990-х годов на дагестанской эстраде функционировали две вокальные разновидности, не уступавшие друг другу по популярности и востребованности. Одна из них – «национальная песня» (народная и авторская), в мелодике которой присутствовали песенно-танцевальные интонации, а словесный текст исполнялся на дагестанских языках. Вторая – «эстрадная песня»: она исполнялась на русском языке, мелодия соответствовала названию жанровой разновидности. Абсолютная бессодержательность, сознательно ориентированная на инертное восприятие, не требующее от слушателя ни малейшей сосредоточенности, – «жанровый код» современной дагестанской эстрадной песни. Столь же определенная она в стилевом отношении: предельная упрощенность, убогость интонационного словаря, крайняя элементарность ритмики, основанной на простейших танцевальных формулах.

Отметим, что указанные признаки относятся в основном к песням, созданным самодеятельными авторами. К эстрадной музыке обращаются в своем творчестве и профессиональные композиторы – Р. Фаталиев («Отцы, простите, что такие мы...», «Огонь»), В. Шаулов («Забытый солдат»,

«Материнская боль», «Баллада о герое»). Эстрадно-вокальное творчество демонстрирует высокие требования указанных авторов к словесному и музыкальному текстам, что обеспечивает качественный уровень сочинений. Однако в количественном отношении выигрывает самодеятельная эстрада.

Современная дагестанская эстрадная песня, расцвет которой пришелся на начало 2000-х годов, мультикультурна в жанровом и содержательном аспектах. Императив авторов к сохранению культурной идентичности реализуется в использовании словесных текстов преимущественно на дагестанских языках. В мелодико-ритмическом плане приоритет за мелодиями (заимствованными и стилизованными) арабского, турецкого, западноевропейского происхождения. К особенностям структуры отнесем преимущественно куплетное строение. В результате современная дагестанская эстрадная песня выходит за рамки дагестанской национальной песенной культуры. Она представляет собой диффузный песенный вид, мобильный в аспекте мелодико-ритмическом и стабильный – в лингвистическом. Внутрижанровый стилевой плюрализм, основанный на оппозициях этнических коннотаций (язык/мелос) становится важнейшим показателем современного этапа развития песенно-эстрадного творчества в Дагестане.

Поскольку народное пение и инструментальное исполнительство – основной сегмент в этнокультуре дагестанцев, интеграция этномузыкальной традиции с концертно-эстрадной культурой оказалась естественной и органичной. Преобладание сольного исполнительства в эстрадной сфере Дагестана объясняется наличием таких особенностей национального характера, которые демонстрируют агональность, активную жизненную позицию.

Ограниченность интонационного материала, жанровое и стилевое однообразие сгенерировали традиционный тип дагестанской национальной эстрады. Главным продуцирующим посылом стал общий для городской массовой музыки и этномузыкальной традиции принцип репликации. Таким образом, императив воспроизведения формирует каноны и в эстрадном искусстве. «Процесс создания песенного ширпотреба представляет собой огромное поточное производство, некий музыкальный конвейер, требующий постоянной замены “изделий”, быстро приедающихся в силу отсутствия индивидуальных качеств», – отмечают исследователи современного массового музыкального творчества [3, с. 508].

Исследуя развитие и состояние музыкального общественного сознания, Л. П. Шиповская в качестве одного из характерных явлений современной масскультуры отмечает потерю музыкальными интонациями семантики «культурных слоев истории», что приводит к «немотивированной» общности, действующей на уровне всеобъемлющей невыразительной посредственности [5, с. 279]. Солидаризируясь с наблюдением Л. П. Шиповской, отметим, что данная песенная разновидность, находящаяся вне плоскости традиционного фольклора, не может являться самостоятельным жанром, так как не содержит потенциал к развитию, заведомо являясь зависимым от процессов, происходящих в мировой эстрадно-песенной культуре.

Сложившаяся в регионе кризисная ситуация в современной эстрадной музыке рано или поздно, по-видимому, будет меняться. В этом убеждает опыт отечественной поп-индустрии, где сегодня мирно уживаются самые разные направления массового музыкального искусства, отвечающие различным запросам. Мы предполагаем, и в Дагестане сфера массового музицирования будет постепенно уходить от всеобщей унификации.

Современная музыкальная жизнь данного региона отражает сложившиеся в едином территориальном и социокультурном пространстве антинормии городской культуры и сельской (горской), традиционно-консервативной и инновационной. Так, например, республиканские городские сообщества, постоянно подпитываемые сельскими мигрантами, в своей повседневной практике сохраняют и еще многие годы будут сохранять ощутимые элементы этнокультурной традиции. Значительная часть городского населения нуждается в комплексной социокультурной адаптации к развитым формам городской жизни. Низкий интерес к академическому искусству по сравнению с интересом к явлениям регионально ориентированной масскультуры, фольклорным практикам связан со слабостью индустриальной культуры, доминирующей культурной традицией, что, в свою очередь, свидетельствует об архаизации дагестанского социума. В этой связи актуализируется роль региональной культурной политики, приоритеты которой формируются с учетом этнонациональных, исторических, географических, социально-экономических и других условий региона. Актуальным становится принцип «мягкой силы» (soft power) в региональной культурной политике. Если «жесткая сила» способна к принуждению, обусловленному военной и экономической мощью, то «мягкая сила», по мнению американского исследователя международных

отношений Джозефа Ная, «привлекает своей культурой, политическими идеалами и программами» [4]. Результативность «мягкой силы», возможно, проявится в процессе роста общегражданской идентичности дагестанцев через привлекательные для молодежи элементы российской культуры – как массовой, так и элитарной. Необходимо рассматривать в составе культурных практик республики деятельность учреждений системы начального, среднего, высшего профессионального, а также дополнительного художественного образования. Имеется в виду корпус образовательных учебных заведений и структурных единиц вузов, формирующих художественную культуру социума: школы искусств, музыкальные и художественные школы, музыкальные училища, художественное училище, колледж культуры и искусства, факультет музыки Дагестанского государственного педагогического университета, факультет искусств Дагестанского государственного университета и т. д. Именно в учреждениях образования сосредоточен значительный культурный потенциал, который обеспечивает связь между поколениями, выступает ядром местного творческого сообщества, актуализирует светскую составляющую художественной культуры республики. Развитие художественного образования может выступить действенным средством в формировании творческого потенциала республики.

### Список литературы

1. Абдулаева М. Ш. Принципы полифонической организации в структуре современной региональной культуры // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 4. – С. 99–103.
2. Асафьев Б. В. Два течения – две оценки // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1976. – Вып. 2. – С. 256–262.
3. История современной отечественной музыки / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М., 2001. – Вып. 3. (1960–1990). – 656 с.
4. Най Д. Soft power, или «мягкая сила» государства [Электронный ресурс] // Центр исследования постиндустриального общества. – Электрон. дан. – [Б. м., 1990–2013]. – Режим доступа: <http://postindustrial.ne2004/11/myagkaya-sila-i-amerikano-evropejskie-otnosheniya/> (дата обращения: 30.10.2013).
5. Шиповская Л. П. Музыка как информационная составляющая современного общества // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб., 2008. – Т. IV: Культурная политика. – С. 275–284.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НА УКРАИНСКОМ МАЙДАНЕ

*В. А. Радзиевский*

*Киевский национальный университет культуры и искусств,  
г. Киев, Украина*

В статье анализируется музыка Майдана. Автор описывает основные особенности музыки майданов, их репрезентантов в контексте базовых социокультурных рефлексий в современном культурно-историческом дискурсе Украины.

**Ключевые слова:** музыка Майдана, Украина, культура, субкультура, культурология, история.

## THE MUSIC CULTURE ON THE UKRAINIAN MAIDAN

*V. A. Radziyevsky*

*Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine*

The music of Maidan is analyzed in the article. The author describes the main music features of Maidans, their representatives in the context of the main sociocultural reflection in the modern cultural and historical dimensions of Ukraine.

**Keywords:** music of Maidan, Ukraine, culture, subculture, culturology, history.

Культурные особенности майданов (в переводе на русский язык «майдан» означает «площадь») начала XXI века имеют глубинные исторические константы, коды и истоки. На майданах столетиями происходили знаковые культурные, политические, исторические и иные важные для народа события. Так, на майдане перед Софией Киевской в 1654 году малорусский люд одобрил присоединение Украины к братской России. Там же проводились народные гулянья, часто выступали скоморохи, ряженые, шуты, разыгрывали сценки, проводили вертепы. Особое место в этих действиях занимала музыкальная культура, будучи неотъемлемым, замечательным и выразительным средством.

Необходимо подчеркнуть, что очень важным культурным событием на Украине в 2013 – начале 2014 года стали события Евромайдана. В науч-



ном дискурсе тема Майдана многоаспектна и требует не только споров политиков, политологов, юристов, социологов и философов, но и исторического, искусствоведческого, филологического и культурологического осмысления и научного анализа.

Многие известные ученые писали об украинском Майдане. Академики НАН Украины П. Толочко и Ю. Пахомов [4; 9–10] и многие другие исследователи (Г. Крючков, В. Корнилов [2], О. Шилин, П. Симоненко) подчеркивали проамериканский вектор «майданного» движения начала XXI века, его квазипатриотизм, противоестественность для украинской культуры, в том числе для культуры музыкальной. В музыке майданов пытались отметить агрессивность, гегемонию примитивных ритмов вместо талантливых мелодий, грубость и непрофессионализм. Вместе с тем на их сценах (и оранжевого, и европейского) иногда звучали и классические украинские произведения («Червона рута» и др.), красивые напевы (например, на стихи Т. Шевченко «Завещание», «Думы мои» и т. д.) и выступали талантливые украинские исполнители (Р. Лыжичко, Т. Петриненко, О. Скрипка, С. Вакарчук и т. д.). Особо необходимо выделить исполнение гимна Украины и пение духовных песен («Боже великий» и т. п.).

Апологеты майданов XXI столетия (Н. Томенко, В. Яворивский, В. Гонский, А. Турчинов, В. Терен, В. Уколов, Я. Федорчук и др.) подчеркивали «украинскость» майдановцев, их гражданскую позицию, близость к матрице «народности и культуротипности». По их мнению, майданы являлись вдохновителями творческих людей. Не будь майданов, не была бы написана, например, песня «Разом нас багато, нас не подолати», и многие не смогли бы увидеть украинских звезд (из сотен тысяч, собравшихся на киевском майдане, немало было тех, кто не видел концертов, кроме как концертов по телевизору) [5, с. 195–200; 6, с. 107–116; 7, с. 48–57].

Майдан – это глубокие культурные традиции, но многие современные майданы (оранжевый (2004–2005), налоговый (2010), европейский (2013–2014) и иные, менее резонансные) имеют очень весомое политическое преломление. Майданы XXI века, сохраняя традиционную площадную форму, видоизменили свое внутреннее содержание, сместив акценты с преимущественно народного веселья и развлечений на политическую борьбу. Появился феномен своеобразной культурной турбалентности, трансформирующей традиционные архетипы, модели, клише, стереотипы и символы. Производным от него стал и симулякр музыкальной культуры. То, что раньше обычно было вторичным (политическая составляющая),

теперь вышло на авансцену, став первичным. Само же название майданов (евромайдан, оранжевый майдан, налоговый майдан и т. д.) связано с базовой темой народного собрания (евромайдан – это требование евроинтеграции, оранжевый майдан – за приход к власти «оранжевых» во главе с Ющенко, налоговый майдан – за смену правового, а особенно налогового, законодательства и др.). Тем не менее, современные политизированные майданы – это потомки народных культурных майданов с их богатой музыкой, песнями, танцами и прочими народными увеселениями.

В украинском научном дискурсе, аккумулировавшем за последнее десятилетие такие термины, как «оранжевый майдан» и «налоговый майдан», эти научные неологизмы получили значительную рефлексивность, в том числе среди самых известных ученых Украины [4; 9–10]. Со временем и термин «евромайдан» из газетного тезауруса перейдет в научный понятийно-категориальный аппарат, заняв достойное место, например, не только в политологической (где он уже понемногу завоевывает позиции), но и в культурологической и философской литературе. Майданы XXI века, подаваемые часто как политические явления, имеют значительную социокультурную, в том числе и музыкальную составляющую. В них значительную роль играют западноукраинские культурно-исторические кластеры со своей местечковой аксиоматикой, штампами и предубеждениями. Так, например, псевдосамоидентификация может сопровождаться пещерной русофобией и сепаратистскими реминисценциями. Получается нечто в стиле: «Лучшие вино и пиво (хлеб, песни, музыка, танцы, инструменты и др.) – львовские (тернопольские, ивано-франковские и т. п.)», даже «мы самые лучшие (настоящие, сознательные, маститые, качественные и т. д.) украинцы». Поэтому и выходит нечто вроде: «мы всем украинцам – украинцы, наша музыка – всем музыкам музыка, танцы – всем танцам танцы, песни – всем песням песни».

С теоретической точки зрения, о музыкальной культуре Майдана можно говорить, во-первых, в двух плоскостях: в плоскости внутренней музыкальной культуры Майдана и в плоскости ее своеобразной внешней проекции – рецепции музыкальной культуры Майдана в обществе. Ошибочно искать в музыкальной культуре евромайдана элементы элитарности, исходя из спорадического появления там отдельных звезд эстрады, в этом контексте логичнее говорить о доминировании ритмов и о подпрыгиваниях в такт. Во-вторых, музыкальная культура евромайдана неоднородна (хотя имеет глубокую проевропейскую и народную основу), многослойна,

многофакторна и разнородна (не удивительно соседство любителей-гитаристов и любителей-цимбалистов с кобзарями и бандуристами). Отсюда не только гитары, но и кобзари с кобзами, гуцульские трембиты, цимбалы, дуделки, роги, сопилки и барабаны время от времени мелькающие на площади.

В контексте теории культуры и музыковедения заслуживает внимания украинская песня, которая является одним из самых ярких феноменов и репрезентантов украинской культуры. Украинцы любят писать об уникальности украинской песни и языка. На Всемирном конгрессе красоты языков еще в 1934 году в Париже из двух тысяч языков украинская речь была признана третьей именно по своей музыкальности и мелодичности [8]. Украинцев считают одной из самых поющих наций планеты. Не удивительно, что украинская песня «Щедрик» в музыкальной обработке Н.Леонтовича, позаимствованная американцами, стала звездным хитом «Carol of the Bells».

Следует подчеркнуть, что самый знаковый случай в музыкальной культуре Евромайдана произошел ночью на 1 января 2014 года. Речь идет о встрече на площади, занятой сторонниками европейской интеграции, Нового 2014 года с пением всем Майданом гимна Украины (было намерение войти в книгу Рекордов Гиннеса). В этом музыкальном мероприятии приняли участие десятки тысяч (а по иным данным – более, чем сто тысяч) участников. По нашим наблюдениям, с увеличением агрессии власти (после 19 января 2014 года и особенно в течение последующих десяти дней, почти до конца января 2014 года) среди народа стали распространяться более простые ритмы, стуки и притопы. Все сложнее стало увидеть там высокую музыкальную культуру.

Можно высказать мнение об опасности не только смены ментальной парадигмы (тотальная европеизация в ее худшем проявлении), но и о иных векторах и трансформационных тенденциях, в частности в парадигме консюмеризма (с англ. – потребитель), зрелищности и трэшизме (с англ. – мусор) в музыкальной культуре Майдана. Наметились изменения в самоидентификации и в аксиологической составляющей культуры Майдана. Например, в концептосфере понятие «украинский» у некоторых дискредитирующих Майдан псевдомайдановцев все больше стало приобретать не политическое, гражданское и народное звучание, а национальное и более того – националистическое и шовинистическое. Можно говорить не только

о лексиконе и своеобразном тезаурусе майдановцев, но и об их музыкальных этнокультурных предпочтениях.

Теоретически можно отметить (об этом свидетельствуют наши более, чем месячные наблюдения, выборочные опросы и беседы) тенденцию к вульгаризации и примитивизации музыкальной культуры отдельных людей. Вместо красивых мелодий и гармоний стали слышаться режущие слух шумы и стуки. Не одно десятилетие происходит популяризация и эстетизация своеобразного «фастфуда от музыки». Конечно, это не нивелирует важности и патриотичности в пении самоотверженными протестующими национального гимна, духовных и народных песен.

Можно констатировать, что проблема майданов получила широкий общественный и культурный резонанс. Многие певцы и певицы на Майдане оказались не менее знаковой и консолидирующей силой, чем отдельные политики. На сценах различных майданов (оранжевого, европейского, провластного в Мариинском парке и других) проходили и проходят многочасовые концерты.

Песня «Разом нас багато, нас не подолати» (по-русски «Вместе нас много – нас не одолеть») стала самым распространенным атрибутом Майдана и гимном «оранжевых». С учреждением В. Ющенко праздника «День свободы» (22 ноября), песня «Разом нас багато, нас не подолати» стала неотъемлемой составляющей празднования. Этот хит был символом Украины в 2005 году, а ее авторы и исполнители – музыкальный коллектив «Гринджолы» («гринджолы» на украинском языке означает деревянные сани), получили всеукраинскую популярность и всемирную известность.

Руслана Лыжичко стала самой знаковой и харизматичной певицей Майдана. Ее выступления – самый лучший пример музыкальной культуры оппозиционных майданов. Руслана начала карьеру в 1996 году как победительница фестиваля «Славянский базар» и как Певица года на Украине. Среди ее успешных достижений – проект «Рождество с Русланой», приз «Золотая Жар-птица 1998» в номинации «Лучшая песня года» за песню «Світанок», а альбом «Дикі танці» стал пять раз платиновым на Украине, с общим тиражом в 0,5 миллионов экземпляров.

30 ноября 2013 года, всецело отдаваясь «майданомании», из-за митинга на евромайдане Руслана потеряла голос и отменила выступление на Детском Евровидении. Благодаря выступлениям на Евромайдане, звездная

Руслана, по версии украинского варианта журнала «Forbes», оказалась среди десяти самых популярных женщин прошлого года.

Активным участником «майданного» движения является и Святослав Вакарчук. В революционных акциях на площади Независимости он, безусловно, украшал музыкальную культуру и облагораживал «майданный» бомонд. Занимаясь культурной, политической и общественной деятельностью, Святослав Вакарчук давал концерты, был избран в 2007 году народным депутатом Украины по спискам ющенковского блока, в качестве посла доброй воли Программы развития ООН для молодёжи на Украине принимал участие во многих социальных и культурных проектах.

Третьим, возможно затухающим (не в творчестве, а в «майданном» движении), музыкальным деятелем является Олег Скрипка. Во время оранжевой революции он не только пел на Майдане, но даже успел провести во Франции пресс-конференцию, где обнародовал обращение В. Ющенко к французской общественности. Впоследствии О. Скрипка стал кавалером французского национального ордена «За заслуги».

Не только в теоретической, но и в практической плоскости интересен тот факт, что на евромайдане при отборе артистов и их выражений была проявлена своеобразная императивная «народная цензура» и революционность. Например, когда даже такой маститый майдановец, как О. Скрипка со сцены «призвал митингующих сменить лозунг «Слава нации», который ассоциируется с лозунгом немецких нацистов времен Гитлера, на более толерантный «Разом ми сила» (то есть по-русски «вместе мы сила» – *В. Р.*), то в ответ получил от толпы: «Ганьба!» (то есть по-русски «позор» – *В. Р.*) [1, с. 34]. На евромайдане инакомыслящих иногда освистывали, позорили и выгоняли, что свидетельствовало и о «музыкально-звуковом преломлении» «эффекта толпы».

Самый неудачный, на наш взгляд, аспект музыкальной культуры евромайдана – это невнятные и малопонятные (они обычно исполняются на малоизвестных западноукраинских диалектах) националистические «синглы» с визгами, хлопанием и прыганием. Примером этого стало новое «двигательное» субкультурное упражнение под названием «скачки». Позже (после 19.01.2014) с обострением конфликта – стук не только посуды, но и палок с всевозможным «оборонно-наступательным» инвентарем – квазиинструментами майдановцев («музыка» дубинок, палок, поддонов, автомобильных шин, деревянных и металлических щитов, касок, шлемов и т. д.).

С точки зрения научной рефлексии надо констатировать, что в начале событий на Майдане от приезжих поступило предложение, что «хто не

скаче – той москаль» (то есть по-русски «кто не прыгает – тот москаль» – *В. Р.*). На площади (то есть на майдане Незалежности – *В. Р.*)... все прыгают...» [3, с. 1]. Трудно себе представить, что в центре «Москвы толпа начнет подпрыгивать под речевку: “кто не скачет – тот хохол”» [3, с. 1]. Да, площадь не ипподром, а люди не кони, и скачки или скачкообразные движения все-таки не музыкальная культура. Это элемент пародии на высокую музыкальную культуру Украины [5–7].

Следует заметить, что на нынешнем Майдане в центре Киева отличились Mad Heads, Н. Джигурда, актер Е. Нищук и некоторые другие, преимущественно малоизвестные исполнители, чьими духовными и музыкальными донорами часто являлись «лесные братья» из Карпат. Осудили евромайдан композитор Р. Квинта, рэпер М. Крупин и ряд деятелей культуры. Не были замечены на проходящем сейчас Майдане такие популярные, известные артисты Украины, как С. Ротару, Я. Табачник, Т. Повалий, В. Сердючка, В. Шпортько, А. Лорак, М. Поплавский и десятки других выдающихся мастеров сцены. Примечательно то, что этот Майдан существенно уменьшил количество корпоративов, лишив заработка многих артистов украинской сцены.

Необходимо отметить и якобы исторический и национальный оттенок бытия майдановцев (по образу Запорожской Сечи пытались создать своеобразную «Майданную Сечь» с разными культурными «наполнителями» – сотни, курени, шаровары, кобзы и др.), и его протестный характер (например, мебель из колонного зала захваченной мэрии и техпомещений «пошла» на баррикады и т. д.).

Для понятийно-категориального аппарата культурологии [6; 7] и музыковедения заслуживает внимание то, что в пространстве Майдана, находящимся в столице Украины, как в низшем слое субкультуры, есть и свои пароли и позывные (говорят, что они могут быть и в виде «ритмичных стуков»). Некоторые одиозные личности и человеконенавистнические идеи порождают метастазы бескультурья и деградации.

Не только теоретиков культуры, но и всех здравомыслящих людей должен беспокоить экстремизм и радикальный национализм отдельных квазимайдановцев, позорящих Майдан. На Евромайдане цитируется ксенофобский сборник «Голос крови», выступает отсидевшая ультранационалистка Д. Камлюк (в 2008 году фигурантка дела, связанного с убийством на почве расизма нигерийца). Стержень выступления экс-заключенной –

«еврейская тема». Д. Камлюк «скептически отозвалась об оценке Холокоста, назвав его жертв «еврейским мылом» [2, с. 2], а завершила выступление призывом: «чтоб вы дожали сразу и не повелись на мольбы жидов» [2, с. 2].

Анализ ситуации (наблюдения, опросы, беседы) и мониторинг украинских СМИ свидетельствуют не только о стремлении к демократии, народовластию, о патриотизме (пение гимна Украины перед нарезкой бутербродов или попытка массового исполнения Государственного гимна ночью 01.01.2014 года), но и о проявлениях на майданах русофобии, антисемитизма, ксенофобии и других антикультурных действий.

Изредка происходит подмена понятий, сублимация ценностей и смена акцентов (уже вместо европейской «Оды к радости» слышны напевы бандеровцев). Майдан 2004–2005 годов основал новые традиции и праздники (День свободы, исполнение «повстанческих», «стрелецких» и иных малоизвестных, порой даже антирусских, националистических песен). Вместо рецепции лучших образцов европейской музыки некоторые майдановцы берут себе в качестве музыкальных эталонов «шедевры» глухих униатских карпатских деревень, суррогаты квазикультуры. Попытки перестроить великую украинскую музыкальную культуру по отдаленным региональным (преимущественно галицким) лекалам не могут иметь перспективы. Пора поставить вопрос не только о духовной, но и о музыкальной безопасности Украины. Последствия нынешнего патриотического украинского майдана будут не менее знаковыми, чем последствия ющенковского майдана 2004–2005 годов. Отразится это и на музыкальной культуре Украины.

Семантика и семиотика Майдана как социокультурного явления заслуживают отдельных исследований. Музыка современного украинского Майдана во всем своем разнообразии как новое патриотическое и оригинальное событие в культурном пространстве СНГ требует дальнейшего научного изучения и глубоких теоретических дискурсов.

### **Список литературы**

1. Кацун Ю., Гончарук О. Вакарчук попросил не превращать соцсети в очаг ненависти // Комсомольская правда в Украине. – 2013. – 13–19 декабря.

2. Корнилов В. Еврозвери: анатомия «роевропейского» беспредела // Рабочая газета. – 2013. – 6 декабря.
3. Коротков Е. Промежуточные итоги «впадения» в Европу // Рабочая газета. – 2013. – 7 декабря.
4. Пахомов Ю. Украина только выпендрож демонстрирует! // Комсомольская правда в Украине. – 2011. – 30 июня.
5. Радзиевский В. А. Избранные произведения к 1025-летию Крещения Руси. – Киев: Логос, 2013. – 248 с.
6. Радзієвський В. О. Нотатки з субкультури аномії: монографія. – Київ: Логос, 2012. – 368 с.
7. Радзієвський В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології: монографія. – Київ: Логос, 2013. – 276 с.
8. Садовенко С. М. Формування національної культури особистості народною казкою [Електронний ресурс]. – Режим доступа: [tur.kosiv.info> tourism...culture...s-m...kazkoju.html](http://tur.kosiv.info/tourism...culture...s-m...kazkoju.html)
9. Толочко П. Проклинать прошлое – недостойное занятие // Еженедельник 2000. – 2013. – 14 февраля.
10. Толочко П. Нельзя отдать на растерзание Ющенко нашу общую историю // Известия в Украине. – 2008. – 12 ноября.

## СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА И РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РЕГИОНЕ

*А. П. Мохонько*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

Статья посвящена народно-инструментальному творчеству кузбасских композиторов. Указывается характер и структура пьес для баяна, домры, оркестра русских народных инструментов, уделяется внимание творческой фантазии композиторов, их народно-инструментальному мышлению.

**Ключевые слова:** композитор, оркестр, баян, домра, сюита, репертуар, народно-инструментальное творчество.



## WORKS OF THE KUZBASS COMPOSERS AND DEVELOPING FOLK AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE IN THE REGION

*A. P. Mohonko*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article is devoted to the folk and instrumental creativity of the Kuzbass composers. The nature and structure of the plays for accordion, domra and Russian folk instruments orchestra is specified, the attention is payed to the creative imagination of composers and their folk and instrumental thinking.

**Keywords:** composer, orchestra, accordion, domra, suite, repertoire, folk-instrumental art.

Сегодня большое внимание уделяется процессам, происходящим в области исполнения народно-инструментальной музыки в Кузбассе. Но еще не обозначены пути дальнейшего развития творческих идей местных авторов в области инструментальной музыки. Однако без оригинальной литературы для народных инструментов, созданной на местной почве, невозможно серьезно говорить о развитии народно-инструментального искусства в Кузбассе. Должен начаться активный поиск контактов с местными композиторами. Ныне мы приближаемся к тому этапу развития композиторской мысли, когда сочинения местных авторов становятся необходимой и важной частью репертуара многих инструментальных художественных коллективов. Нужна обратная связь между творцами искусства (композиторами) и исполнителями. А для народно-инструментального искусства постоянный анализ творчества кузбасских авторов вдвойне важен. Кузбасские композиторы на протяжении последних пяти лет сделали мощный рывок в своем развитии. Сочинения кузбасских композиторов поднялись на уровень полноценных музыкальных произведений, прочно вошли в концертную практику Сибирского региона, интерпретируются дирижерами и исполнителями, профессионалами и любителями, воспринимаются разными аудиториями.

Старт композиторскому творчеству в Кузбассе дали старейшие педагоги Кемеровского музыкального училища баянисты Георгий Сомов и Григорий Яненко. Воспитанники первых педагогов продолжили дело своих учителей. Одним из основных жанров творчества профессора

кафедры народных инструментов Кемеровского государственного университета культуры и искусств, заслуженного работника культуры РФ Геннадия Голицына стали обработки народных песен для оркестра народных инструментов, пьесы для баяна с оркестром. Одним из часто исполняемых произведений Г. Голицына стала фантазия «Краснояры сердцем яры» для оркестра русских народных инструментов на темы песен А. Злобина. В основе небольшого по объему произведения Г. Голицына лежат четыре песни. Музыкальные образы построены в основном на контрапунктическом соотношении или же даны в полифоническом изложении. Темы по своим конструкциям сюитны, жанрово разнообразны, каждая имеет свой характер, музыкальный образ. Пьеса прославляет типичную для 1970–80-х годов романтику трудовых подвигов, любовь к Родине. Г. Голицын реализовал имеющуюся у него «виртуозную жилку», сочинив Концертную пьесу для баяна. Основная часть пьесы – воплощение типичного для произведений концертного плана принципа соревновательности между солистом и оркестром. В этом сочинении устремления Г. Голицына вполне вписались в музыкальную эстетику 60-х с характерным для них «концертным бумом», тягой к игровому инструментальному музицированию. Несомненно, в этом кроется пример оправданности подобного подхода к технике как единственного способа ускорения, радикального изменения уровня технической оснащенности и исполнительской культуры на этом народном инструменте.

Заслуженный работник культуры России, кандидат педагогических наук, доцент Станислав Афанасьев близок к Голицыну по композиторскому творчеству. В творчестве С. Афанасьева важное место занимает «Ноктюрн», музыкальная тема которого обладает бесконечно широким дыханием, а это значит – непрекращающейся мыслью, большой фразой, которой присущи различные агогические оттенки, широкий динамический диапазон. Пьеса пронизана порослью микрополифонии, сочетающейся с чистейшими диатоническими «островками» света и покоя, сферой «ангельского». Пьеса написана для оркестра народных инструментов, с использованием его необыкновенно богатых средств музыкальной выразительности, возможностью импровизации. Звучание оркестра отличается хорошей сбалансированностью оркестровых партий, яркими тембральными красками. Обработка русской народной песни «Вдоль да по улице» («Деревенские картинки») для русских народных инструментов – полное юмора, виртуозное произведение. «Нарисованная» автором картинка традиционна

для фольклорного действия игры мужского и женского начала. Произведение поражает слушателей искрометной техникой, для которой, кажется, нет предела, полнотой диапазона звуковой палитры, зримым художественным образом, изысканностью интонаций. Темы пьесы звучат по-разному, абсолютно незапрограммированно, отличаясь друг от друга динамикой, агогикой, фразировкой. Кульминация настолько насыщенная, что возникает эффект звучания мощного смешанного хора. Другую пьесу С. Афанасьева – «Поэма» – отличает удивительная тонкость, мягкость и деликатность. Она отличается сентиментальностью, лирической печалью, которые сменяются экспрессией и даже некоторым трагизмом. Медленные, прозрачно выписанные элегические эпизоды проникнуты раздумьем, порой сдержанностью высказывания.

Может показаться странным, что профессиональный баянист, заслуженный работник культуры России Борис Маркин написал пьесы и сделал обработки народных песен для примитивной, на первый взгляд, «хромки». Самобытные наигрыши русских гармонистов, как известно, составили бесценную сокровищницу инструментальной музыки национального фольклора – искусство бесписьменной, слуховой традиции. Между тем последние десятилетия отмечены активным развитием нового вида исполнительства на гармонии – концертного, основанного на письменной, нотной традиции. Маркин пишет удобные и хорошо звучащие обработки народных песен для любимого в народе инструмента. В этом ряду назовем обработки народных песен «Сама садик я садила», «Среди долины ровная», «Посею лебеду на берегу» и др. В них используется разнообразный вариационный материал, в техническом отношении вариации достойны друг друга. Автор находит необычные решения в применении различных приемов игры на гармонии, методов разработки музыкального материала: тремоло мехом, дублирование темы через октаву, мелизмы, контрапункт, применяет три хроматических звука на правой клавиатуре, уделяет большое внимание развитию левой руки. Пьесы из сборника «50 обработок песен и танцев для ансамблей баянов» – это квинтэссенция русской и академической европейской музыки в тесной взаимосвязи с оригиналом – музыкой Б. Маркина и типичными для его композиторского стиля свободой повествования и импровизационностью. Пьесы различных жанров приобретают особый колорит и предлагают слушателю новую версию понимания музыкального материала, созданного на фольклорной основе. Решение всего комплекса технических задач в аранжировках Б. Маркина

дает возможность наиболее полно почувствовать и услышать его «видение» народных мелодий, пьес отечественных композиторов. Музыкант глубоко вживается в строй инструментуемой музыки. В обработку оригинального сочинения Н. Паганини «Карнавал в Венеции» Б. Маркин заложил определенные принципы и способы адаптации разновидностей фактуры к возможностям баяна, в то же время стремился выразить характер и образный строй пьесы. В некоторых случаях Маркин реконструирует, воссоздает возможную логику композиционного решения, исходящего из условий диапазона и возможностей баяна. Композитор успешно и много пишет музыку для оркестра русских народных инструментов. Его оригинальную пьесу «Веселый рыбак» можно считать зафиксированной в нотах характеристикой исполнительского, академического стиля самого автора, ориентиром в выборе путей дальнейшего развития оркестрового исполнительства. Партия солирующего баяна является энциклопедией технических, художественных возможностей инструмента, настольной книгой для любого баяниста, претендующего на роль виртуоза. В Концерте для домры с оркестром народные инструменты несут в себе определенную тембровую и интонационную культуру, что определяет их квартетный строй. Оркестровый стиль Маркина отмечен смелыми поисками новых тембровых сочетаний, изобретательностью в использовании отдельных инструментов и групп русского народного оркестра. Композитор стремится найти не только наиболее выразительную форму для убедительной подачи музыкального образа, но и соединить в нем напевность, запоминаемость мелодии с оригинальной гармонией и формой, свободной от привычных оборотов. Ряд собственных оригинальных сочинений, написанных для оркестра русских народных инструментов, созданы богатой фантазией автора, учитывают специфику русской народной музыки («Мелодический вальс», «Лирический вальс»). За свою творческую жизнь музыкант издал 20 сборников, сочинил 20 авторских пьес, выполнил более 150 аранжировок для баяна и гармонии, произведения для оркестра народных инструментов.

Анатолий Феденев гармонично соединяет в себе мастерство исполнителя-инструменталиста и композиторский талант. Являясь музыкальным руководителем оркестра народных инструментов хореографического ансамбля КемГУКИ, А. Феденев создает собственные аранжировки народных песен и танцевальных мелодий. Такова Увертюра «Ритм трудового Кузбасса» с ее сибирской удалью и современным ритмом. Это сочинение – красочная звуковая картина, в которой национальные мотивы имеют пер-

востепенное значение. Зажигательные ритмы сибирских народных песен и танцев и другие национальные жанры в сочинении с имитацией перезвонов, трубных сигналов олицетворяют трудовой массовый подъем, поступательное движение большой массы людей к светлому, радостному. За этой работой следуют другие сочинения: «Деревенская картинка» для оркестра русских народных инструментов, Фантазия для баяна с оркестром на тему русской народной песни «То не ветер ветку клонит», пьеса «Ноктюрн» для ансамбля русских народных инструментов, «Сюита в старинном стиле» для трех баянов. Искренность, непосредственность его музыки в сочетании с использованием виртуозной инструментальной техники определяют успех сочинений. В программной сюите А. Феденева с певучим былинным названием «Ой ты, Русь моя» название и содержание каждой из трех частей связаны с конкретными образами. Последняя композиторская работа в инструментальном жанре – Фантазия на русскую народную песню «Калинка» для оркестра русских народных инструментов. Для А. Феденева знакомая «Калинка» становится источником вдохновения. С присущей композитору искренностью и непосредственностью высказывания он находит в этой песне свежие краски, придает ей необычное звучание. В 1997 году вышел первый сборник А. Феденева «Щегловские игрища: музыкальные рассказы сибиряка». Это рассказы, яркие музыкальные новеллы.

Новокузнецанин Алексей Толстых сочетает таланты педагога, исполнителя и композитора. Его работы отличаются яркой эмоциональностью, тонким музыкальным чутьем, глубиной постижения музыкального образа. В своих сочинениях («Песня без слов», «Кадриль кузнецкая» и др.) А. Толстых современен, поскольку обращается не столько к чувству, сколько к внутреннему миру слушателя. Использование разнообразных тембральных возможностей инструмента по-новому высвечивают изысканность и красоту его пьес. Этюды могут применяться как профилактическое средство от технической деградации и неумения выстраивать эффектные, выпуклые динамические линии на протяжении одного, максимум двух тактов. Благодаря искусной обработке нотного материала автором, этюды способны развить в исполнителе на баяне важнейшие виды техники. Авторские пьесы А. Толстых небольшие по размерам, но каждая из них имеет свой яркий музыкальный образ. Таковы части из Сюиты для баяна – «Незатейливая кадриль», «Мазурка» и др. В пьесах А. Толстых стремится улучшить, разнообразить звуковые, тембральные возможности инструмен-

та, усилить его динамическую амплитуду. При этом происходит «осветление», дифференцированное выравнивание звучания различных интервалов и аккордов. Нарядны и по-своему оригинальны обработки А. Толстых, в которых он избегает крайностей «баянизации» фактуры.

Кемеровчанином Сергеем Фединым написано более 20 произведений, среди них этюды в форме пьес. Этюды написаны на овладение различными видами техники, их исполнение способствует формированию навыков исполнения интервальных последовательностей. В его сочинениях все очевидно: ясность формы, завидная композиторская техника, фактурно четкое осмысление. У него есть простые, легко доступные сочинения: «Шутливый танец», «Пикантная кадрили», «Полечка для Верочки», сюита «Подражание русскому фольклору». Федин опирается на самое основное в музыкальном искусстве – интонационное познание природы звука, тембра, выразительные возможности инструмента. Ярко просматривается эта линия, в частности, в «Пьесах для баяна», где нет просто красивеньких пьесок, но каждая из них вносит новое интонационное ощущение, обогащая творческую фантазию исполнителя, его истинно баянное мышление.

Новокузнецкий автор – Михаил Маслов, заслуженный работник культуры РФ. Среди его опубликованных инструментальных пьес особой мелодичностью, компактностью формы и структуры отличается Детская сюита для баяна «Школьный бал» с ее разнохарактерными танцевальными ритмами. В ряду пьес с яркой мелодичностью и удивительной выразительностью стоят «Березонька» и «Эскиз» для квартета домр, «Размышление» и «Импровизация» для домры с фортепиано. А в «Маленькой увертюре для духового оркестра» проявился оригинальный дар М. Маслова-композитора, свободно владеющего своеобразной и свежей инструментальной палитрой. К числу наиболее значимых сочинений Маслова принадлежит Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Музыкальный материал Концерта очень естественно вырастает из выразительных песенных и танцевальных зерен, на которых зиждется интонационно-ритмический язык сочинения. Это уже подтверждает начальная тема «Allegro», порученная домре-соло – распевная фраза о чувствах людей. Музыкальные темы не цитаты из народных источников, хотя их структура, ритмика, ладовые особенности не оставляют сомнения в русской национальной принадлежности. Замысел автора находит органическое выражение в музыке, отмеченной неистощимой фантазией, большим

полифоническим мастерством, верным чувством формы. Музыка Концерта привлекательна, естественна, наполнена красивыми гармониями, обладает светлым, открытым характером. В Концерте принимаются новые звуковые решения, применяются необычные краски: прозрачность, акварельность, трепетность.

Стремясь стать полноценной составной частью российской музыкальной культуры, необходимо знать, как тенденции ее развития отражаются и преломляются в современном кузбасском народно-инструментальном искусстве. Сочинения кузбасских авторов дают основание полагать, что репертуар для народных инструментов обретает свое неповторимое и оригинальное лицо. В то же время анализ событий и явлений, происходящих в народно-инструментальном искусстве Кузбасса, должен подняться на качественно новый уровень. Поэтому необходимо анализировать ситуацию с точки зрения качества репертуара, художественного уровня сочинений, что будет служить развитию народно-инструментального искусства региона. А вхождение в музыкальную жизнь инструментальных произведений кузбасских композиторов, обращенных к истории и современности России, будет помогать людям в здоровом, светлом восприятии жизни.

## **ХОРОВЫЕ ФЕСТИВАЛИ И КОНКУРСЫ КАК ФОРМА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ КУЗБАССА**

*А. О. Гольская*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

Автор данной статьи отмечает, что состояние хоровой культуры России в настоящее время вселяет надежду на возрождение традиций певческого искусства, которое всегда отличалось высоким мастерством и профессионализмом. В обществе созрело понимание того, что культура – важнейший фактор развития страны, ее благосостояния и безопасности.

**Ключевые слова:** хоровые фестивали и конкурсы, музыкально-исполнительская культура Кузбасса.

# CHORAL FESTIVALS AND COMPETITIONS AS A FORM OF DEVELOPING KUZBASS MUSICAL AND PERFORMING CULTURE

*A. O. Golskaya*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

Russian state choral culture nowadays gives us a hope for the revival of singing art traditions, which always had high skill and professionalism. The society understood the fact that culture is a major factor of developing the country's welfare and security.

**Keywords:** choral festivals and competitions, Kuzbass musical and performing culture.

Развитие хоровой культуры является гарантией развития страны в целом. Хоровое пение – способ освоения духовно-нравственных идеалов, фундамент отечественной музыкальной культуры. Оно формирует у людей навыки коллективизма, гармонизирует личность участников. В концепции сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации Всероссийского хорового общества (ВХО) [1, с. 5], говорится о целях и задачах хорового творчества:

- возрождение национальных традиций светского, церковного и народного певческого искусства, составляющих непреходящее богатство культурного наследия страны;
- развитие культуры хорового пения во всем многообразии исторически сложившихся в России жанров, видов и форм;
- пропаганда лучших образцов отечественной вокально-хоровой музыки в массах;
- методическая и организационная помощь хоровым коллективам и их руководителям;
- повышение роли хорового искусства в сфере просвещения, образования, культуры.

Одним из условий и ориентиром для решения поставленных целей является реализация программы:

- организация на регулярной основе хоровых фестивалей, смотров, конкурсов, в том числе международных, с широким привлечением к ним



как профессиональных, так и любительских (самодеятельных) хоровых коллективов, возрождение системы многоступенчатых ежегодных смотров школьных хоров – район, город, область, округ, страна [1, с. 13].

Форма хорового фестиваля широко развита в западноевропейских странах, а в последнее время получила распространение и в России. Как всякое явление, хоровой фестиваль можно рассматривать с точки зрения истории, теории, методики и практики проведения. Изучив историю фестивалей и конкурсов, можно прийти к такому обобщению: певческие праздники, хоровые олимпиады, ассамблеи, фестивали, конкурсы объединяет общее качество – это яркие празднества, собирающие большое количество певчих.

Фестивали как явление имеют не только историю, но и предысторию. В далекие времена хоры из разных городов по той или иной причине собирались в одном месте и демонстрировали свое искусство. Так, Н. Парфентьев, характеризуя новгородский архиерейский хор, отмечал, что в XVI веке «...находясь в столице, новгородский хор наравне с другими профессиональными музыкальными коллективами имел возможность продемонстрировать свое искусство. Нередко он привлекался к пению в действиях общегосударственного значения. В один из дней поставления первого патриарха всея Руси Иова, 27 января 1589 года, в честь прибывшего в Москву константинопольского патриарха Иеремии в Большой палате был дан стол, где сначала пел хор российских патриарших певчих, затем – “Еремеевых” певцов и “после того велели (патриархи) пети новонареченного Александра, митрополита Новгородского дьяком певчим славник чудотворцу Ивану Новгородцкому”» [2, с. 132]. В этом обряде поставления патриарха Иова также принимали участие государевы певчие дьяки. В 50–60-е годы XVII века в Москву не раз приезжали «Вселенские» патриархи со своими хорами, а в 1655 году Никон неоднократно принимал антиохийского и сербского патриархов в Столповой палате, где пели «крылошане» гостей [2, с. 132]. Таким образом, на подобных встречах пели не только русские, но и иностранные хоры, тем самым предвосхищая появление международных фестивалей.

Теория и методика проведения фестивалей до сих пор не получили научной разработки. Обобщения и выводы в этой области могут быть связаны на основе наблюдений за проведением ряда современных фестивалей. Среди наиболее важных аспектов проблемы следует выделить постановку целей и задач, а также систематизацию фестивалей. В основу систематиза-

ции фестивалей могут быть положены различные принципы: содержание фестиваля; организация фестиваля; время проведения фестиваля; возрастные категории; уровень профессионализма.

Рассмотрим историю проведения хоровых фестивалей и конкурсов на территории Кемеровской области во второй половине XX – начале XXI века. В статье И. В. Шороховой «Хоровая культура Кузбасса как культурологическая модель системного подхода» [4, с. 177] автор условно ограничивает исторически сложившиеся этапы бытования хоровой культуры:

I этап – до 50-х годов XX века – возникновение;

II этап – до конца 80-х годов XX века – становление – расцвет;

III этап – 90-е годы XX века – упадок;

IV этап – начало XXI века – возрождение.

С точки зрения рассматриваемой нами темы нам интересны II–IV этапы.

На протяжении XX века, начиная с 30-х годов, по всей стране проводились музыкальные олимпиады, фестивали, конкурсы. Они собирали большое количество исполнителей и слушателей. Исполнители из Кузбасса вначале просто участвовали в сибирских олимпиадах. Но уже в 1950–60-е годы общественная жизнь Кузбасса насыщается музыкальными фестивалями, смотрами, праздниками. Вершиной творческого самовыражения того периода можно считать Областной фестиваль, проведенный навстречу Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве в 1957 году.

В период, называемый «становление – расцвет», хоровое пение рассматривается не только как значимый компонент эстетического и нравственного воспитания, но и как важный идеологический инструмент укрепления социалистического строя. В 70–80-е годы в Кемеровской области существует большое количество (117) коллективов, и интерес к хоровому пению стимулируется различными смотрами, фестивалями. Объявляются многоэтапные конкурсы, посвященные различным датам из истории СССР. 1970–72-е годы – Всекузбасский фестиваль молодежи «Мы дружной Ленинской сильны», посвященный 50-летию образования СССР. Праздник песни в г. Белово собрал на стадионе более тысячи хористов. 1975–77-е годы – I Всесоюзный фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. 1979 год – фестиваль искусств «Праздник советской музыки», посвященный 50-летию I пятилетнего плана народного

хозяйства СССР. 1983–85-е годы – Всесоюзный смотр самодеятельного художественного творчества, посвященный 40-летию Победы в Великой Отечественной войне.

В период распада СССР происходят изменения в обществе, которые привели к глубокому социально-экономическому кризису в стране. На развитие хоровой культуры оказали свое влияние два фактора: смена ценностных ориентиров и ограничение финансирования. Как следствие этого прекращается активная фестивально-конкурсная жизнь. Однако в Кузбассе именно в период так называемого «упадка» возникают два профессиональных коллектива, которые сыграют свою роль в возрождении традиции проведения хоровых праздников. Это Камерный хор Кузбасса (руководитель О. Шабалина) и Муниципальный камерный хор г. Новокузнецка (руководитель С. Липовой). В это же время возникают хоры в церквях и храмах, создается Духовное училище (г. Новокузнецк). В 1992 году проводится I фестиваль духовной музыки. Коллективы из Кемеровской области участвуют в международных конкурсах в других городах России и за рубежом, занимают в них призовые места.

Последний этап – «возрождение» – с точки зрения функционирования хоровой культуры охарактеризовать сложно. Однако можно отметить очевидные тенденции:

1. Возобновление интереса к русской хоровой культуре дореволюционного периода, жанрам русской духовной музыки, тяготение к большим (объединенным) составам хора. Подтверждением этой тенденции может служить существование творческого союза профессиональных хоровых коллективов «Хоровое вече Сибири» на базе Камерного хора Новосибирской филармонии (руководитель И. Юдин). В «Хоровое вече» вошли три коллектива из Кемеровской области – Губернаторский Камерный хор Кузбасса (руководитель О. Шабалина), Муниципальный Камерный хор г. Новокузнецка (руководитель С. Липовой) и Камерный хор КемГУКИ (с 2011 года Хоровой театр «Академия», руководитель И. Шорохова). С 2010 года «Хоровое вече Сибири» проводится в г. Кемерово как Международный фестиваль-конкурс, в котором принимают участие хоровые коллективы Кемеровской и Новосибирской областей, Алтайского края.

2. Возрождение хоровых конкурсов, проходящих в России, в Сибирском регионе и в Кемеровской области. Большинство фестивалей и конкурсов, проводимых в Кузбассе, являются международными. В них принимает участие большое количество коллективов, многие из которых

становятся лауреатами различных степеней. В декабре 2013 года в Кемерове прошел Международный фестиваль детско-юношеского музыкального творчества «Сибиряда». Целями Фестиваля стали: сохранение культурного потенциала и наследия Кемеровской области; поддержка и развитие в Кузбассе художественных традиций, присущих российской культуре; обеспечение возможности реализации духовного потенциала ребенка; поддержка и пропаганда детского и юношеского вокального и инструментального исполнительства в регионе; продвижение творческих традиций музыкальных коллективов и исполнительского мастерства участников на международном уровне.

Фестиваль также стал формой объединения музыкально-педагогических кругов Кемеровской области: дошкольных и общеобразовательных учреждений, учреждений дополнительного образования детей, учреждений начального профессионального, среднего профессионального, высшего профессионального и послевузовского профессионального образования. «Сибиряда» стала эффективной средой для демонстрации профессионального мастерства и консолидации сил в выработке совместных научно-методических подходов к творческому и педагогическому процессу, для увеличения доли детей, приобщенных к музыкальному исполнительству, а Международный статус фестиваля позволит усилить позитивный культурный образ Кузбасса в мировом профессиональном сообществе [5, с. 1]. Все это дает основание полагать, что традиции отечественного хорового пения, являющиеся неотъемлемой частью музыкальной культуры России, будут продолжаться и развиваться.

### **Список литературы**

1. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс] / ред. комиссия: Н. Н. Азаров, Б. Д. Критский, В. Л. Живов, Д. К. Зыков, А. Г. Свияш // Всероссийское хоровое общество: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.stolypin.ru/vserossiyskoe-khorovoe-obshchestvo/> (дата обращения: 10.12.2013).
2. Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII веков: Школы, Центры, Мастера. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 234 с.
3. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат. – 1996. – 323 с.

4. Шорохова И. В. Хоровая культура Кузбасса как культурологическая модель системного подхода // Устойчивое развитие и культура регионов: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Кемерово, 17–20 апреля 2007 года) / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, Науч.-исследоват. ин-т прикладной культурологии. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – С. 176–180.
5. Положение о проведении Международного фестиваля детско-юношеского музыкального творчества «Сибириада» [Электронный ресурс] // Официальный сайт КемГУКИ. – Режим доступа: <http://www.kemguki.ru/images/stories/tvorchestvo/sibir/polojenie.pdf> (дата обращения: 15.12.2013).

## **О ТРАДИЦИОННОМ И НОВОМ ПОДХОДАХ К ИСПОЛНЕНИЮ МУЗЫКИ БАРОККО**

***В. К. Сторожук**  
г. Вюрцбург, Германия*

Статья посвящена проблемам интерпретации нотного текста в инструментальных произведениях эпохи барокко. Речь идет об особенностях его прочтения не только композиторами-романтиками, но и музыкантами-исполнителями аутентичного направления.

**Ключевые слова:** интерпретация нотного текста, традиция, интуиция, аутентичное направление.

## **ABOUT THE TRADITIONAL AND NEW APPROACHES TO PERFORMANCE OF BAROQUE MUSIC**

***V. K. Storozhuk**  
Wuerzburg, Germany*

The article is devoted to the problems of interpreting the note text in the instrumental works of the Baroque era. It is not only about the peculiarities of its reading by composers-romantics, but also by musicians of authentic direction.

**Keywords:** the musical text interpretation, tradition, intuition, authentic direction.

Для начала напомним, что музыка существенно отличается от других искусств характером общения художественного произведения со своим «адресатом». Если в литературе и в изобразительном искусстве художественное произведение становится законченным в момент, определяемый автором, и в этом неизменном и законченном виде попадает к тем, для кого оно было создано, то нотный текст, завершённый композитором, становится лишь отправной точкой для своей реализации в той или иной аудитории слушателей посредством музыкального исполнения. Не случайно исполнение музыки, так же, как и сочинение, считается искусством: музыкант-исполнитель выступает соавтором композитора. Правильнее говорить даже не об исполнении, а об *интерпретации* исходного нотного текста (похожее наблюдаем в искусстве театра).

В своей интерпретации нотного текста музыкант-исполнитель с различной степенью осознанности опирается на три элемента:

- собственно нотный текст (последовательность нот, темповые, динамические и иные указания композитора);
- традиция исполнения данного текста и/или близких к нему по характеру;
- интуиция (в рабочем порядке будем иметь в виду проявление индивидуальности исполнителя, не сводимое к воспроизведению традиции).

Эти три элемента могут гармонично соответствовать друг другу, но иногда это соответствие может быть нарушено. Можно привести множество примеров, когда исполнитель достигает успеха в определенной области музыкального репертуара, тогда как в другой его результаты выглядят спорными или вовсе неудачными. В других случаях говорят о «нетрадиционном» подходе к тексту у того или иного музыканта-исполнителя.

Следует учесть еще и то, что музыкант-исполнитель выступает не только как «соавтор» композитора, но и как посредник между композитором и слушателем. При всей условности оценок произведений искусства факторами художественной жизни становятся те результаты, которые пользуются устойчивым интересом со стороны слушательской аудитории.

Здесь музыка демонстрирует нам вторую свою особенность в сравнении с литературой и изобразительным искусством. Если не у всех, то у значительной части читателей и посетителей художественных галерей и выставок устойчивым интересом пользуются произведения современных авторов – ныне живущих или недавно ушедших. В отличие от этих ис-

кусств, современная музыка ныне живущих или недавно ушедших композиторов практически не знакома основной части слушателей. Разумеется, есть музыкальные фестивали, специально посвященные современному композиторскому творчеству. Музыкальные театры и концертные организации время от времени обращаются к композиторам за новыми сочинениями. Но надолго ли эти сочинения задерживаются в репертуаре? Часто ли можно их услышать в интерпретации мастеров с мировыми именами? Наконец, еще один чрезвычайно важный показатель: как тиражируются такие сочинения в аудио- и видеопроизведениях ведущих фирм?

Этот разрыв между композиторским творчеством и интересами музыкантов-исполнителей и слушателей обозначился в первом десятилетии XX века. Мы не входим в анализ его причин. Отметим только, что весь прошлый век не дал свидетельств о его преодолении. Последние устойчиво репертуарные оперы созданы почти столетие назад (Пуччини). Последней репертуарной симфонией мы обозначили бы 10-ю Шостаковича (1953), последним репертуарным фортепианным концертом – 3-й Рахманинова (1909) и т. д.

Анализ оперного и концертного репертуара ведущих исполнителей и исполнительских коллективов, равно как и анализ репертуарной политики ведущих фирм звукозаписи, дает совершенно отчетливую картину: в центре интереса музыкантов и слушателей лежит музыка европейского романтизма XIX века.

Эта устойчивая ориентация на музыкальное наследие романтизма во многом объяснима тем, что центральной проблемой романтизма была проблема личности, неповторимой индивидуальности человека в его субъективно-индивидуальном отношении к миру. Музыкальное же исполнение по природе своей сугубо индивидуально, а в плане интуиции еще и субъективно. Не случайно исполнителей-солистов чаще всего привлекает виртуозный аспект романтического репертуара, где стремление к выявлению индивидуальности реализуется наиболее предметно и наглядно. Лист считается родоначальником современного пианистического искусства, Паганини – скрипичного. Овладение этим репертуаром является одной из основных задач профессионального обучения и воспитания молодого музыканта. Разумеется, произведения Баха, Моцарта и Бетховена не могут остаться в стороне от этих задач. Но все же явно или неявно полагается, что собственно техническая сторона этой музыки не будет проблемой для

виртуоза. Если молодой пианист не может без ошибок исполнить парафраз на тему «Риголетто» или преодолеть каденцию в первой части ре-минорного концерта Рахманинова, то у него нет ни малейшего шанса победить на серьезном международном музыкальном конкурсе.

Это означает, что у большинства современных концертирующих солистов-инструменталистов органичное единство текста, традиции и интуиции полнее и чаще всего проявляется в исполнении произведений из репертуара виртуозной романтической музыки. Но это одновременно означает и вероятность противоречия между этими элементами, когда музыкальное произведение не относится к романтизму и когда виртуозный элемент не является существенным в произведении или просто отсутствует.

В этом плане – даже в границах романтизма – показательно сдержанное отношение большинства современных концертирующих пианистов к творчеству Шуберта (ранний романтизм) и Брамса (поздний романтизм). Шуберт не был виртуозом, в отличие от Бетховена, Шумана (до травмы), Шопена или Листа. Брамс был в своем поколении одним из значительных виртуозов, однако в его музыке собственно виртуозные элементы никогда не выходят на первый план – в первой части Концерта ре минор отсутствует даже такой необходимый раздел, как каденция.

А как быть с Моцартом, Гайдном или Бахом, в музыке которых виртуозный элемент в современном его понимании полностью отсутствует? Как быть с музыкой, которая, по словам Артура Шнабеля, «сама по себе лучше, чем любое ее исполнение»? Есть *текст*, возникший вне эпохи романтизма, есть *традиция* интерпретации этого текста, сложившаяся в эпоху романтической виртуозности. Есть *интуиция*, которой в этой ситуации трудно найти опору и которая обычно склоняется к компромиссу с традицией.

Думается, что самым ярким проявлением конфликта между традицией и интуицией в исполнительском искусстве XX века было творчество пианиста Глена Гульда (1932–1982). Оценивая феномен Гульда с точки зрения истории пианизма, можно сказать, что он был первым музыкантом, осознанно противопоставившим себя романтической виртуозной традиции. Показательно, в первую очередь, полное отсутствие в его репертуаре произведений Шопена, Шумана, Листа, Чайковского, Дебюсси, Равеля и Рахманинова – тех композиторов, вокруг которых строятся программы большинства концертирующих виртуозов. Зато им исполнены все фортепианные сонаты Моцарта, около десятка сонат Гайдна (преимущественно



поздних), более половины сонат Бетховена и все его концерты. После этого пауза, размыкаемая Брамсом (Первый концерт, ряд фортепианных пьес), затем нововенцы и Хиндемит.

Столь важная для романтиков темброво-колористическая сторона звучания сменяется у Гульда подчеркнутой аскетичностью тембра. Звук Гульда всегда ясно очерчен, его ударная природа часто даже выглядит подчеркнутой, в таких случаях его хочется сравнить с неким «материальным объектом». Свой метод отношения к тексту он сам определил словами «аналитическая ясность». Пожалуй, единственное, что сближает Гульда с романтизмом – ярко выраженная субъективность его интерпретаций. Что бы он ни играл, он всегда играл «непривычно».

Яснее всего разрыв с романтической традицией выступает у Гульда в медленных частях ранних сонат Моцарта. Эти части, всегда служившие образцами лирической кантилены, в исполнении Гульда наполняются экспрессией драматической декламации. Даже самую простую гомофонно-гармоническую ткань он старается прочесть как ткань линейную, добиваясь максимально выразительного рельефа линии баса и средних голосов за счет предельно детализированной фразировки и артикуляции. Не теряя из виду общей формы, Гульд, словно через увеличительное стекло, рассматривает каждый ее элемент. Течение музыкального времени приобретает при этом небывалую напряженность и энергию. Можно сказать об интонационно-концентрированном исполнении Гульда, имея в виду интонацию как смысловое качество музыки.

Такое отношение к музыкальной интонации полнее и органичнее всего раскрывается у Гульда в исполнении музыки Баха. Гульд уникален и здесь. Единственный раз в пианизме XX века мы встречаемся с репертуаром, практически полностью охватывающим клавирное творчество Баха: Хорошо темперированный клавир, Французские и Английские сюиты, партиты, токкаты, Гольдберг-вариации, отдельные пьесы и концерты с оркестром. Интонационная концентрация баховского музыкального языка, словно минуя все наслоения традиции, органично отвечает интуитивному стремлению музыканта к столь же концентрированной экспрессии. «Гульдовского» Моцарта можно принимать или не принимать, с «гульдовским» Бетховеном можно соглашаться или не соглашаться, но музыка Баха в интерпретации Гульда обладает непреодолимой убедительностью и силой воздействия. В истории пианизма этот музыкант останется, прежде всего, как исполнитель Баха.

Мы позволили себе так подробно остановиться на исполнительском искусстве Гульда по ряду причин. Во-первых, на фоне общего господства романтически-виртуозной традиции Гульд выглядит первым последовательным и бескомпромиссным антиромантиком. Характерно, что в этом плане у него не нашлось преемников, хотя влияние Гульда можно отметить у таких интересных музыкантов, как А. Любимов и В. Афанасьев. Во-вторых, гульдовские трактовки обозначили, как нам кажется, некий предел исполнительских возможностей и возможностей современного инструмента по отношению к доромантической музыке. Наконец, эти трактовки вывели в центр творческой дискуссии художественное наследие Баха.

В те же годы, когда Гульд выходил на мировую концертную эстраду, обозначился другой фронт пересмотра романтической традиции. И снова началом обновления послужило обращение к музыке Баха. Около середины 1950-х годов несколько музыкантов задались вопросом: «В какой мере исполнительский аппарат и инструментарий эпохи романтизма отвечает особенностям текста музыки барокко, в частности музыки Баха?».

Вопрос был не новым. Одним из первых его рассмотрел А. Швейцер в своей классической монографии [2]. Исследователь сравнивает инструментарий баховской эпохи с современным, особо отмечая принципиальную разницу между клавесином, клавикордом, молоточковым фортепиано и современным концертным роялем, анализирует проблему количественных составов хора и оркестра в исполнении инструментальных концертов и произведений кантатно-ораториального жанра. Выводы его сейчас выглядят в значительной мере компромиссными, однако на практике в русле идей Швейцера развивалось, например, искусство Ванды Ландовской, одной из первых обратившейся к исполнению Баха на клавесине. В 1920-х годах обозначился интерес музыкантов к исполнению доромантической музыки (и снова, прежде всего, Баха) камерными составами оркестра и хора. После войны в этом направлении работали, в частности, клавесинист Р. Киркпатрик, органист, клавесинист и дирижер К. Рихтер; среди отечественных музыкантов упомянем клавесиниста А. Волконского, москвича Р. Баршая и ленинградца Л. Гозмана, камерные оркестры и московский ансамбль «Мадригал».

Эти и подобные им явления представляются сейчас попыткой приспособить традиции романтического исполнительства к репертуару доромантической музыки. За исключением клавесина, инструменты и приемы игры на них оставались, в основном, теми же, что и в обычных оркестрах,

а манера пения как в хоре, так и в сольных партиях опиралась на традиционную вокальную школу. Тем более, что в центре внимания слушателей по-прежнему находилось искусство крупнейших дирижеров, связанное по преимуществу с традициями немецкого романтизма: В. Фуртвенглера, О. Клемперера, Б. Вальтера, позже – Г. фон Караяна, О. Йохума, Г. Шолти.

К творчеству Баха эти музыканты обращались постоянно, однако избирательно. Для каждого из них Бах был, прежде всего, создателем гигантских полотен «Страстей по Матфею» и Мессы си минор. Отметим, что именно с этих партитур началось возрождение музыки Баха во втором поколении немецких музыкантов-романтиков. Романтики совершенно справедливо рассматривали эти и другие церковные произведения Баха как шедевры. Поэтому исполнение «Страстей» и Мессы в самое ближайшее время переместилось из церкви в большие концертные залы. И совершенно естественной оказалась необходимость увеличить состав хора и оркестра, чтобы грандиозностью звучания подчеркнуть грандиозность произведения. Швейцер упоминает успешные, на его взгляд, исполнения Мессы си минор хором из трех или четырех сотен певцов с оркестром соответствующего состава, хотя и отмечает, что уже для полутора сотен хористов воспроизведение баховской полифонии представляет серьезную проблему. Но это стремление к грандиозности звучания полностью сохранилось в практике названных выше дирижеров прошлого столетия: нормой для «Страстей» и Мессы считается хоровой состав порядка ста человек и соответствующий по составу оркестр. Сольные партии поручаются, как правило, выдающимся певцам и певицам, воспитанным на репертуаре и в традициях романтизма. Так, в знаменитой записи «Страстей по Матфею» О. Клемперера с оркестром и хором «Филармония» (1961) участвовали П. Пирс (Евангелист), Д. Фишер-Дискау (Иисус), сопрано Э. Шварцкопф, меццо-сопрано К. Людвиг, тенор Н. Гедда и баритон У. Берри. Никто даже не задавался вопросом, в какой мере такой подход отвечает баховскому художественному замыслу и баховскому идеалу звучания.

Отметим еще одну общую для данного направления особенность: «Страсти по Иоанну» попадали в программы названных дирижеров гораздо реже, и совершенно вне поля зрения оставались более скромные по масштабам шедевры баховской лирики в жанре церковной кантаты.

Вернемся к середине 1950-х годов, когда в центре внимания совсем небольшой поначалу группы музыкантов оказался вопрос: как могла звучать музыка Баха при жизни ее автора?

Не как звучала она, но именно как она могла звучать? Очевидно, что звучала она, прежде всего, для другой аудитории, прежнюю вернуть невозможно, да и не нужно. Очевидно, было и другое: в любом случае она не могла звучать так, как у Горовица, Гульда, Стерна или Клемперера.

Пионерами движения были двое: голландец Густав Леонхардт (1928–2012), профессор клавесина в Венской музыкальной академии, позднее совмещавший преподавание в Амстердамской консерватории и работу органистом в одной из церквей Амстердама, и уроженец Берлина Николаус Арнонкур (р. 1929), с 1952-го по 1966-й виолончелист Венского симфонического оркестра. В 1955 году вокруг первого из них сложился инструментальный ансамбль «Leonhardt Consort»; подобный ансамбль с другим составом участников, «Concentus Musicus Wien», в 1957 году начал работу под руководством Арнонкура.

В последующей их деятельности отчетливо проявились различия двух психологических типов: мистик и интроверт Леонхардт, экстраверт и рационалист Арнонкур. Сближало их то, что оба были музыкантами-практиками, в первые годы довольно часто играли вместе и вместе хотели найти ответ на поставленный выше вопрос. Перед ними, их соратниками и учениками стояли три проблемы:

- инструментарий;
- исполнительский состав;
- манера исполнения.

Прежде всего, следовало определиться с многоголосным клавишным инструментом. Основным – а для концертной практики единственным – вариантом был клавесин. Клавикорд во времена Баха был инструментом чисто домашнего музицирования. Известно, что Бах был знаком с молоточковыми фортепиано работы знаменитого органного мастера Готфрида Зильбермана, однако не проявил к ним интереса.

Не останавливаясь на хорошо известных отличиях клавесина от современного рояля, обратим внимание на физические следствия этих различий для звука. Струна клавесина начинает звучать после прекращения механического импульса, когда ничто не препятствует ее колебаниям с частотой как основного тона, так и всех возможных обертонов. Струна фортепиано начинает звучать в момент импульса. Сколь кратким ни было время соприкосновения молоточка со струной, оно все же не мгновенно. Поэтому в течение этого времени молоточек является для струны одновременно демпфером, тормозящим несколько первых колебаний с частотой

той основного тона и значительную часть обертонов. Разницу тембра легко услышать, взяв звук на фортепиано щипком струны при отведенных демпферах. Сила звука современных роялей достигнута во многом ценой потери богатства тембра (подобный компромисс, хоть и в меньшей степени, пришлось пережить в XIX веке и струнно-смычковым инструментам).

Что касается пресловутых ограничений звуковой динамики на клавесине, то речь должна идти только о невозможности динамических переходов *crescendo* и *diminuendo*. Хороший двухмануальный инструмент давал музыканту в распоряжение не менее восьми динамических градаций, вернее сказать, темброво-динамических, поскольку различные варианты соединения регистров отражались в заметных изменениях окраски звука. Именно такой тип динамики является наиболее органичным для баховской музыкальной формы, как и вообще для формы эпохи барокко. Динамический профиль органных произведений определяется здесь сопоставлением регистров, оркестровых – сменой эпизодов *tutti* и *solo*. В хорах некоторых кантат Баха отмечены сопоставления квартета солистов и полного состава. Динамическая гибкость сольной вокальной линии в ариях естественно определяется смыслом фразы и особенностями певческого аппарата. Бах никогда не ставил перед исполнителями неразрешимых задач, но всегда стремился в полной мере использовать наличные возможности музыканта и инструмента.

Вернемся к клавесину. Фабрики музыкальных инструментов отреагировали на появление после Второй мировой войны спроса, пусть ограниченного. Вскоре стало ясно, что фабричное производство, воспроизводя конструкцию клавесина, не способно достичь звукового богатства немногих сохранившихся инструментов XVIII века, примерно так же, как изготовленная на фабрике скрипка не способна выдержать сравнение с шедеврами Кремоны и Миттенвальда.

Потому что изготовление клавесинов в эпоху барокко было такого же рода искусством, как изготовление скрипок или виолончелей. Инструменты ведущих мастеров всегда были неповторимо индивидуальны не только потому, что их часто строили по индивидуальным заказам, но и потому, что в каждом новом инструменте мастер старался найти новые возможности. По существу, каждый инструмент, а особенно такой сложный, как клавесин, был в значительной степени экспериментальным. Удачные находки закреплялись в опыте, но никогда не были тормозом разработки новых идей.

Однако проблема инструментария не могла быть решена использованием тщательно отреставрированных оригинальных инструментов. Их сохранилось слишком мало. Решение было возможно только путем изготовления в современных условиях максимально близких к оригиналам копий. В качестве образца всегда выступал тот или иной конкретный клавесин XVIII века, и мастер стремился как можно точнее воспроизвести особенности его конструкции, размеры и материал всех деталей, используя даже двухвековой давности приемы обработки и рабочие инструменты. Такие копии получили название аутентичных, и этот термин стал обозначать новое направление, хотя корректнее было бы назвать его аутентично-ориентированным. Сходная работа развернулась в изготовлении струнных и духовых инструментов.

Решающую роль в поддержке практики исполнения на этих инструментах сыграли квалифицированное использование микрофонов и акустических систем в больших концертных залах, широкое распространение высококачественных бытовых систем звуковоспроизведения. При всем звуковом богатстве оригинальных инструментов и их аутентичных копий сила звука этих инструментов была недостаточной в условиях «живого» концерта. Звук клавесина терялся уже на расстоянии 10–12 метров от сцены. Более благоприятными были акустические условия небольших церквей, однако там речь не могла идти о сколько-нибудь широкой слушательской аудитории. В бытовых условиях эта проблема была несущественной: слушатель мог установить комфортабельный уровень звучания и скорректировать его окраску. Те же средства помогли практическому решению проблемы исполнительского состава и связанной с ней проблемы манеры исполнения.

К середине XX века музыковеды-историки располагали обширным материалом архивных документов, позволявшим достоверно судить об этой стороне музыкальной практики XVIII века и предшествующего времени. Оказалось возможным установить количественный состав инструментальных и вокальных коллективов, с которыми работали композиторы. Так, капелла герцога Веймарского между 1708 и 1717-м годом насчитывала примерно 15 инструменталистов, а в Кетене под руководством Баха работали 18 музыкантов [3, с. 38, 45]. Еще меньше по составу была капелла графа Кристиана Людвига, для которого Бах написал знаменитые Бранденбургские концерты. Складывается впечатление, что даже такие скромные по нынешним меркам ансамбли на практике редко выступали

в полном составе. Для сопровождения компактного хора в церкви было достаточно двойного квартета струнных с контрабасом, духовыми и органом. Оркестры в нынешнем понимании, по несколько инструментов на голос, были принадлежностью оперных театров. Что же касается музицирования в салоне, то профессиональный уровень исполнителей и качество инструментов были гораздо важнее величины состава. Та баховская музыка, которую привыкли считать оркестровой, была по существу камерно-ансамблевой – по одному инструменту на голос. Это справедливо и для других композиторов того времени, работавших в сходных условиях. Только линия *basso continuo* требовала добавки струнного или духового инструмента к клавесину, лютне или органу.

Разница между барочной и современной оркестровой практикой – в принципиально противоположном отношении к тексту. Музыкант оркестра, даже камерного, должен подчинить свою индивидуальность задаче интонационного, динамического и штрихового единства группы. Музыкант барочного ансамбля, напротив, должен был как можно активнее вывить свою творческую индивидуальность в группе единомышленников. Именно такой смысл музицирования заложен в термине *concertato*: согласие, достигнутое в соревновании. Каждый играет, как солист; снимаются проблемы унисона и единства штриха, и в результате многоголосная ткань становится рельефной, ясной и экспрессивной, особенно при использовании богатых обертонами аутентичных инструментов.

В этом коренное отличие барочного концерта от концерта последующего времени. Уже у Моцарта сольный концерт с оркестром строится по принципу диалога: индивидуальность (солист) выявляется в противопоставлении коллективу (оркестр). Солист почти все время на первом плане. В отличие от солиста, ни один инструмент оркестра не трактован виртуозно, проведения различных тем и тематических элементов разделены между *tutti* и *solo*. Позже, у Бетховена и романтиков, это противопоставление может обостряться до конфликта: вспомним вторую часть Четвертого бетховенского концерта. Мы могли бы условно обозначить принцип классического и романтического сольного концерта понятием: я – и остальные.

Драматургию барочного концерта можно условно обозначить «мы вместе». Эпизоды *tutti* и *solo* в ритурнелной форме быстрых частей не противопоставлены, но сопоставлены; тематический материал ритурнелей *tutti* звучит даже рельефнее, тогда как у солиста он разрабатывается в более детализированной линии на общих формах движения. Уровень вирту-

озности всех голосов в принципе достаточно близок. Разумеется, в медленных частях, выдержанных в характере сольной инструментальной арии, солист выступает на первый план, но в быстрых он «первый среди равных». Поэтому переносить на барочный концерт идею «я и остальные» неправомерно.

В последние 25–30 лет исполнение инструментальной музыки барокко ансамблем солистов, освоенное пионерами аутентики, закрепилось в качестве преобладающего, если не основного. В качестве наиболее известных и интересных отметим работу ансамблей «Melante Amsterdam», «Il Giardino Armonico», «Europa Galante», «Ricerca Consort», «Cafe Zimmermann», «The Amsterdam Baroque Orchestra» и «Bach Collegium Japan» (можно дополнить этот список). Любопытно отметить, что родословная многих музыкантов этих ансамблей восходит к инструменталистам первых коллективов Леонхардта и Арнонкура.

В 1971 году фирма «Teldec» начала работу над первым в истории звукозаписи полным собранием сочинений Баха. Леонхардт и Арнонкур были привлечены к проекту; первый записал примерно треть церковных кантат и часть светских, на долю второго пришлась остальная церковная музыка и ряд инструментальных сочинений. Проект планировалось завершить к 300-летию со дня рождения Баха, но работа была закончена только к началу 1990-х годов. Подчеркнем, что в нем приняли участие только музыканты-исполнители аутентичного направления. Тем самым была продемонстрирована жизнеспособность этого нового направления, хотя в критических голосах не было недостатка.

Наиболее распространенный упрек с самого начала звучал примерно так: аутентисты ставят своей целью возвращение музыки времен Баха, что нереально. В отечественной литературе эта точка зрения была высказана М. С. Друскиным [1, с. 269–270]. Но этот упрек с самого начала бьет мимо цели: задачи возвращения никто из музыкантов перед собой не ставил. Они даже не вступали в полемику с традицией романтической интерпретации, но просто чувствовали, что традиционный подход в целом исчерпал свои возможности по отношению к музыке барокко. Возникнув в немногочисленной группе музыкантов-практиков, новое направление сразу же привлекло к себе внимание слушателей и молодых исполнителей; круг его сторонников и репертуар стремительно расширялся. В настоящее время можно говорить о трех направлениях аутентичного исполнительства и свя-



занных с ними трех группах музыкантов. Резких границ между ними провести нельзя. Однако ряд ансамблей работает преимущественно на материале Средневековья и Возрождения (назовем «Ensemble Organum», «Sequentia», «Gothic Voices», «The Hilliard Ensemble», «A Sei Voci», «Ensemble Clement Janequin»), другие, отчасти уже упомянутые, сосредоточены на эпохе барокко, третьи ориентируются преимущественно на музыку венских классиков и их современников («The English Concert» / Т. Пиннок, «Orchestra of the Age of Enlightenment» / Ф. Брюгген, «The Salomon Quartet», «Quatuor Mosaïques» и др.). Каждое десятилетие приносит имена новых исполнителей на струнных инструментах, на клавесине и молоточковом фортепиано. В последние годы были сделаны заслуживающие внимания попытки исполнения произведений Шуберта, Шопена, Шумана, Брамса и даже Верди на инструментах и в исполнительских составах соответствующего времени.

Разумеется, творческие достижения разных музыкантов в этой области столь же неоднозначны, как и у представителей романтического направления. Каждое поколение приносит не только новые имена, но и новые идеи, у каждого есть ведущие и ведомые, таланты и посредственности, лидеры и эпигоны. Аутентичные инструменты, облегчая выполнение технических задач, не гарантируют успеха в решении задач творческих. Аудитория сторонников нового направления научилась не только ценить музыкантов, но и различать их по достоинству.

По-разному сложилась судьба первопроходцев аутентики. Густав Леонхардт сосредоточился на музыке Баха, оставив записи практически всех клавирных и ряда органных произведений. Дополнением к баховскому репертуару стало у Леонхардта органное творчество немецких и голландских современников и предшественников Баха, ряд произведений К. Ф. Э. Баха и несколько скрипичных сонат Моцарта с С. Кейкеном. Художественный уровень этих интерпретаций до сих пор является недостижимым образцом для его последователей.

Николаус Арнонкур с 1970-х годов, ограничив свою деятельность дирижированием, разомкнул ее на неограниченную область симфонического, вокально-симфонического и оперного репертуара барокко, классицизма и романтизма. Сегодня это единственный пример крупного музыканта, вернувшегося из аутентичной практики в лоно традиционного исполнительства. Опыт аутентики обогатил его приемы работы с ведущими

ми симфоническими коллективами и солистами Западной Европы. Уровень его достижений стабильно высок, хотя в репертуаре от Монтеверди до Верди и Брукнера любому музыканту трудно достичь органичного единства между текстом, традицией и интуицией.

Так или иначе, именно благодаря практике прежнего и нынешнего поколений музыкантов-исполнителей нового направления слушателям второй половины XX и начала XXI века открылись бесценные сокровища европейской музыки предшествующих девяти столетий. Из тьмы забвения зазвучали григорианские песнопения, мессы, мотеты и мадригалы Окегема и Дебре, Лассо и Палестрины, Джезуальдо и Маренцио, воплотились в звуках лишь приблизительно знакомые ранее гигантские фигуры Монтеверди и Шютца, новыми гранями засверкало творчество Вивальди. Постепенно стихают упреки в музейном подходе. Любой непредвзятый слушатель чувствует прежде всего потрясающе живое дыхание музыки, связывающее воедино художественные вершины прошлого с эпохой, в которой мы живем.

### **Список литературы**

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
3. Felix W. Johann Sebastian Bach. – Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1984. – 192 s.

## **ИСТОРИЯ МУЗЫКИ, МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И ПРОЕКТНОСТЬ**

*Л. Б. Фрейверт*

*ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет технологий и управления» им. К. Г. Разумовского, г. Москва*

Автор статьи впервые анализирует музыкальное творчество и музыкальные произведения сквозь призму проектной деятельности. Проектность понимается как новизна на уровне замысла. Проектная деятельность рассматривается в контексте романтического и современного искусства.

**Ключевые слова:** проектная деятельность в музыке, замысел композитора, новаторство концепций и форм воплощения.

## HISTORY OF MUSIC, MUSIC FORM AND PROJECT

*L. B. Freivert*

*Moscow State University of Technologies and Management  
Named K. G. Razumovsky, Moscow*

The author of the paper first analyzes the musical creativity and musical works through the project activity. The project is understood as a novelty on the level of the concept. The project activity is considered in the context of romantic and modern art.

**Keywords:** project activity in music, the composer's idea, innovation concepts and forms of implementation.

В современной культуре большое распространение получило понятие «проект»: так называют новые циклы телепередач, конкурсы, программы обучения и даже ученические и студенческие работы. Многие исследователи различных областей знаний утверждают, что мы живем в условиях проектной культуры. Музыка тоже может быть рассмотрена как часть этой культуры. Но автором настоящей статьи не обнаружено текстов, где была бы затронута проблема «музыка и проектность». Такой аспект позволяет обнаружить новые нюансы в анализе и восприятии музыки романтизма и других эпох, что может найти достойное отражение в учебном процессе в вузе, в преподавании курсов «История музыки», «Гармония», «Музыкальная форма» и других дисциплин.

«Проект» (лат. «projectus» – «брошенный вперед») – это предсуществование замысла, который, в идеале, предполагает дальнейшую материализацию. В музыковедении применяются парные понятия «канон» и «эвристика» (их поборницей является В. Н. Холопова); в теории и истории дизайна и проектной культуры в целом принято противопоставлять «канон» и «проект».

Романтический в искусстве XIX век в действительности был временем промышленных революций, бурного развития техники, инженерии и, соответственно, проектности. Эта тенденция затронула и музыку: в самом абстрактном из искусств было создано много новаторских выразительных средств и приемов системообразующего характера. Творчество композиторов романтической эпохи тоже весьма интересно рассмотреть как

разновидность проектной деятельности. В отличие от классиков, каждый крупный композитор-романтик создавал своего рода индивидуальный, личный проект музыкального искусства: Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман, Р. Вагнер, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский...

Интересно, что уровень проектности, то есть индивидуального начала, новизны на уровне замысла не обязательно связан с масштабами собственно дарования: иногда идеи композитора, художника, архитектора могли быть значительно интереснее его опер, картин, зданий. Так, друг Рихарда Вагнера, архитектор Готфрид Земпер, заложивший основы современной теории дизайна, в собственном творчестве был достаточно сдержан и традиционен. Отдельная тема – их взаимоотношения и история Байрейтского театра. Раскрыта ли она где-то?

Проектность далеко не всегда связана и с ошеломляющим новаторством. Так, Джакомо Мейербер сумел синтезировать в себе черты различных национальных оперных школ, что прочитывается как знак некоего единения, едва ли не глобализма в романтическом варианте. Широко известно, что в театре XIX века существовал целый штат «хлопальщиков» – клакеров и «зевальщиков», и Мейербер пользовался их услугами. Он внимательно прислушивался к их советам и сокращал длинные сцены в операх. Так создавался иной, отнюдь не вагнерианский вариант *Gesamtkunstwerk*'а, когда действия хлопальщиков и зевальщиков (о которых все знали) были частью единого спектакля и единой знаковой системы. Конечно, трудно назвать такое поведение морально безупречным. Но в этом было, возможно, больше озорства и азарта, чем чистого стремления к выгоде. Во всяком случае, Мейербер сохранил веру своих предков, что вряд ли упрощало ему жизнь и очень нечасто встречалось среди деятелей искусства еврейского происхождения XIX века.

Романтизм и промышленная революция были связаны сильнее, чем кажется на первый взгляд. Ведь жанр большой оперы требовал для своего осуществления большого «производственного» коллектива, и возникли они параллельно с фабриками.

Ярко выраженной фигурой проектного склада был Ф. Лист. Сама «траектория» его жизни представляет собой весьма оригинальный проект. Лист фактически спроектировал современный образ пианиста и его сольного концерта. Он выстроил «модель» симфонической поэмы и многократно воспроизводил ее. Фактически она стала аналогом «массового про-

мышленного производства»: по его «чертежам» создавали свои симфонические поэмы другие композиторы, например А. Н. Скрябин.

Ярко выражена проектность в творчестве Роберта Шумана. Он создал романтические вариации, программные циклы характеристических пьес, а также и индивидуальную мифологию «*Davidsbund*'а», которая стала особым типом реальностью в его «*Новой музыкальной газете*». Одно лишь перечисление его писательских псевдонимов занимает несколько строк печатного текста. Не только музыкальное искусство в целом, но и отдельное произведение, вероятно, было для Шумана своего рода проектом в совокупности звучания и внешнего вида нот. В его письмах к издателям содержатся многочисленные пожелания по поводу титульного листа, вида нотного текста и т. д.

Проектность у Ф. Шопена полностью погружена в музыкальную сферу. В отличие от Листа, он смело экспериментировал с музыкальной формой, почти не повторяя даже собственных находок. Его крупные формы – не типовые, а уникальные проекты. Формы-схемы всех четырех баллад различны; самобытна и индивидуальна структура Фантазии *f-moll*. Окончание на неустойчивом аккорде или в другой тональности – это уже иная, парадоксальная тектоника, своего рода массивное перекрытие на тонкой чугунной колонне. Он также открыл семантическую насыщенность камерных форм и миниатюр, без чего не было бы, например, А. Веберна.

В ноктюрнах Шопена изменена роль коды. Это не бетховенская «вторая разработка», а нередко образное переосмысление всего предшествующего. Чрезвычайно оригинальна драматургия и форма Ноктюрна *Fis-dur*, ор. 15, № 3. Технически возможно представить себе форму этого ноктюрна без драматического эпизода и после 24-го такта сразу перейти к репризе. Драматический эпизод не оказал никакого влияния на дальнейшее, но почему в коде появляется бетховенский «мотив судьбы», и что на самом деле означает это умиротворение?

Не менее парадоксально драматургическое решение Ноктюрна *f-moll*, ор. 55, № 1. После драматического эпизода первая тема в возвращении едва намечена, а дальше она словно растворяется в бестелесных фигурациях. В коде слышны реминисценции из Бетховена, на этот раз из 1-й части Сонаты *cis-moll quasi una fantasia*. Эта новаторская концепция выглядит вполне убедительно благодаря некоторым приемам, в том числе, триолям восьмыми во всех разделах, которые обнаруживают свою протеическую сущность.

Принципиально неповторима концепция Сонаты b-moll. В 4-частном цикле настораживает необычное расположение средних частей. Если характерный для Бетховена контраст траурного марша и скерцо Б. Лэм называл «почти циничным», то обратный порядок предвещает особый характер скерцо, inferнальный и/или трагический, выводом и итогом из которого является траурный марш, после чего принципиально невозможен оптимистический вывод. В финале сонаты безостановочное движение удвоенной линии, прямое или ломаное, обычно по разложенным аккордам с включением неаккордовых звуков и гаммообразных участков, создает, при строжайшей экономии средств, острую выразительность, а гармония предвосхищает достижения второй половины XIX и XX века.

Трагическое мироощущение нельзя назвать безусловно господствующим в творчестве Шопена. Если основная тональность Сонаты b-moll – «тональность смерти», то ее параллель – Des-dur, вероятно, характеризуется как «тональность жизни», ее «колыбели». «Колыбельная», одновременно ряд вариаций на 12-тактовую тему и цепь вариаций на однотоковую микротему – фактурную формулу, предвосхищает технику импрессионизма. Проектная задача, поставленная композитором самому себе, здесь уникальна и исчерпывается в рамках одного произведения.

Творцом и демиургом ощущал себя Р. Вагнер. Он жаждал революции (в ранний период), фактически создал гигантский проект «искусство будущего», а его идея Gesamtkunstwerk'a оказала огромное влияние на все виды искусства. Но не случайно А. Н. Серов в работе «Вагнер и Даргомыжский» сравнивал своих героев не по масштабам дарований и влиянию на мировое искусство, а по характеру основных идей их творчества.

Практически у всех значительных русских композиторов XIX века были свои «проектные» задачи. Очень талантливый А. Н. Верстовский говорил, что «люди ходят в театр не Богу молиться», тогда как М. И. Глинка ставил перед собой серьезные цели, и причина здесь не в различии темпераментов, а в характере одаренности. При этом Глинка «умудрился» не только не рухнуть под тяжестью своих целей (они описаны многократно), но и остаться естественным человеком, не чуждым иронии по отношению к самому себе и жизненным обстоятельствам. Чего стоят хотя бы его описания репетиций оперы, которая была названа «Жизнь за царя», эпизоды работы над либретто «Руслана» («за полчаса с друзьями за бутылкой...») в соответствующих фрагментах «Записок»! Какой контраст, например,

с «Оперой и драмой» Вагнера! Но вряд ли Глинку (в отличие от Вагнера и, вероятно, Листа) хоть сколько-нибудь волновало, как он будет выглядеть в глазах благодарных потомков.

Была своя семантико-проектная задача и у А. С. Даргомыжского. Идея воплощения в таком условном жанре, как опера, правды и реалий сегодняшнего дня была, действительно, в чем-то не менее смелой, чем у Вагнера. Зацитированное до дыр: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!» – как идея (проект!) интереснее и продуктивнее, чем его музыка. Если продолжить «проектные» аналогии, идеи Даргомыжского были почти «архитектурными фантазиями». Они требовали для своего воплощения более радикальных музыкально-выразительных средств, что и было позднее осуществлено М. П. Мусоргским. Опера XX века во многом пошла по этому пути («Воццек» А. Берга, «Война и мир» С. Прокофьева и др.).

Даргомыжский, хотя и пришел к своей идее самостоятельно, был в исторической перспективе далеко не первым. Аналогичную «проектную задачу» ставили перед собой авторы мадригалов XIV века, эпохи *ars nova*, то есть Проторенессанса. Позднее, в эпоху Ренессанса, когда, собственно, и зародилась проектная культура, музыкальная ткань, как и живописная, развивалась в сторону большей плавности и гладкости. Но на повороте от Ренессанса к барокко происходит еще одно значимое для данного сюжета событие: рождается опера, вернее, *dramma per musica*, которая по существу была очень близка к идеалам Даргомыжского. Закономерно, что к истокам «правдивого воплощения слова», к аналогам и прототипам (понятия из проектного лексикона!) далекого прошлого, музыка со словами – камерная, сценическая – периодически возвращается.

Настоящими проектировщиками будущего русской музыки были М. А. Балакирев и братья А. Г. и Н. Г. Рубинштейны (вариант своеобразного диалога славянофилов и западников на музыкальной почве). История дала типичный ответ: в этом споре были правы все. Балакирев, выражаясь в терминах дизайна, был сторонником «жесткого, сильного» проектирования, когда предусматривается практически все. Но жизнь внесла существенные корректировки в его проекты. Подопечные («кучкисты») проявляли собственную волю, а самый молодой из них, Н. А. Римский-Корсаков, позже и вовсе оказался «во вражеском стане» консерваторских преподавателей. Интересна и его переписка с П. И. Чайковским, где оба они считали недоразумением, когда их записывали в противники.

Аналогии можно провести с эволюцией некоторых художников-передвижников, ставших затем преподавателями Академии художеств. В России XX века, в 1930–50-е годы, в Мосгорпроекте буквально в каждой мастерской работали и «классицисты», и авангардисты. А проектировщик Театра Красной армии Каро Алабян помогал великому конструктивисту Константину Мельникову.

Но вернемся к личностям XIX века, которые сами «проектировали» свое время, создавали новое пространство, ментальное и материальное. Те тенденции, которые вызвали к жизни ноктюрны Дж. Филда, песни и лендлеры Ф. Шуберта, «Песни без слов» Ф. Мендельсона и многое другое, породили аналоги в области интерьера. Для стиля «бидермайер» ключевое слово – уют. Человек ощущал свою бесприютность, одиночество и плохо переносил пустое пространство. Его жилище было заставлено и завешано множеством разнообразных предметов: комоды, шкафы, столики, в том числе жардиньерки для цветов, гравюры с пейзажами (ведуты), дагерротипы, ширмы, шторы, чехлы... Удобная, комфортабельная, со-масштабная человеку мебель, интимные уголки для бесед и размышлений – все это мы видим на протяжении «послеампирного» XIX века.

Разные виды искусства в прихотливом соединении с обстоятельствами жизни образуют некое семантическое поле, которое окрашивает определенным образом все факты. Так, Катерино Альбертович Кавос написал оперу «Иван Сусанин» еще в 1815 году, одновременно с проектом дома в фольклорном духе Карла Ивановича Росси (позднее подобные работы создали О. Монферран, А. И. Штакеншнейдер и др.). Глядя на эти проекты и рисунки, вполне можно представить себе в этих декорациях, скорее на сцене, чем в жизни, членов семьи Ивана Сусанина и других жителей села Домнино, односельчан Мельника и Наташи. Интересно, что сын Кавоса, архитектор Альберто Катеринович, в 1860 году после пожара восстанавливал Оперный театр в Санкт-Петербурге. А открыт был обновленный театр оперным спектаклем «Жизнь за царя».

Характерное для романтизма недовольство серым и убогим настоящим выразилось в бегстве в двух направлениях: в прошлое и в дальние края. Дань увлечению экзотической темой отдали многие. Хор на текст суры из Корана из неоконченной оперы «Рогдана» Даргомыжского, «Восточные картинки» Р. Шумана – аналоги ряда интерьеров середины и второй половины XIX века. Началась эта мода в России с покоев Зимнего



дворца, с ванной комнаты императрицы в восточно-мавританском духе, созданной А. П. Брюлловым. Эта образная идея была оправдана и функционально: «экзотическое оформление... своими необычными формами способствовало “отключению” от привычного антуража» [1, с. 42].

Проектировщикам XIX века пришлось решать новые прагматические задачи, строить ранее не известные типы зданий – железнодорожные вокзалы, большие магазины, доходные дома. У композиторов XIX века не было никакой утилитарной необходимости создавать новые формы и жанры. Но общий пафос проектности захватил и их. Так воплощались новые потребности, создавались конструкции из нового материала: строительного – в архитектуре, тематического – в музыке.

### **Список литературы**

1. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Л.: Лен-издат, 1990. – 351 с.

## **ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ВО ВТОРОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЕ Д. ШОСТАКОВИЧА**

*А. С. Лисименко*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье анализируется Соната № 2 для фортепиано Д. Шостаковича в контексте авторского стиля композитора. Рассматривается ладово-гармоническое мышление автора, особенности фортепианной фактуры, образная сфера сочинения. Прослеживаются характерные черты мелодики и гармонии Д. Шостаковича. Драматургия Второй сонаты воплощает лирико-философскую линию творчества композитора, которая характеризуется повышенным интеллектуальным началом.

**Ключевые слова:** Дмитрий Шостакович, авторский стиль, Вторая фортепианная соната, драматургия, музыкальный язык, ладово-гармоническое мышление, фортепианная фактура, мелодика.

## FEATURES OF THE AUTHOR'S STYLE IN THE SECOND PIANO SONATA BY D. SHOSTAKOVICH

*A. S. Lisimenko*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The Second Sonata for Piano by D. Shostakovich in the context of the author's style is analyzed in this article. The author's harmonic thinking, features piano texture, shape sphere works are considered. The characteristic features of melody and harmony of D. Shostakovich are observed. Dramaturgy of the Second Sonata embodies lyrical philosophical line of the composer, which is characterized by high intellectual beginning.

**Keywords:** Dmitri Shostakovich, the author's style, the Second Piano Sonata, drama, musical language, harmonic thinking, texture piano, melodica.

В феврале 1943 года Д. Шостакович создал Вторую фортепианную сонату. От предыдущих фортепианных сочинений ее отделяет почти десять лет. Вернулся Шостакович к фортепианному творчеству в связи с трагическим событием – смертью в Ташкенте Л. В. Николаева. Только монументальной фортепианной формой мог Шостакович почтить память выдающегося педагога, главы петербургской фортепианной школы.

Вторая соната получилась не похожей ни на Первую сонату, ни на Прелюдии ор. 34, ни на Первый фортепианный концерт. Трагическая эпоха наложила свой отпечаток на образную сферу Сонаты. Колорит ее очень суров, внутреннее напряжение огромно, необычайно глубока сосредоточенность, контрасты эмоциональных состояний очень резки. Концепция сочинения позволила психологически углубленно передать боль за каждого человека, ставшего жертвой войны. Вместе с тем, посвященная памяти близкого человека, соната не воссоздает его черты, а говорит о душевных переживаниях, которые возвышаются над личным горем. В музыке нет полутонов. Все контуры очерчены резко, конструкция преобладает над эмоцией. Полное отсутствие фортепианной виртуозности.

По большей части в сонате всего два голоса, в ней нет инструментальной виртуозности, преобладает графика, сила «оголенной» интонации. Вся фортепианная ткань мелодизирована, каждый элемент графического изложения несет огромную выразительную нагрузку. Гомофонно-гармони-

ческой фактуры почти нет, само мышление полифонично. В этом смысле Соната родственна предшествовавшим ей камерно-инструментальным сочинениям – Квинтету с его строгостью, значительностью мысли, развернутой фортепианной партией. Несмотря на всю новизну сонаты, в ней есть черты, сближающие ее с ранними фортепианными произведениями, например лаконичный фортепианный стиль, опирающийся на неоклассические течения. Интеллектуальное начало, глубокая мысль очень ясно выражены в сонате, что роднит сочинение со всем творчеством Шостаковича тех лет. Именно во второй сонате зарождается монограммная попевка d – es – c – h (тема финала). Монограмма композитора в ряде важнейших произведений станет лейтмотивом: Десятая симфония, завершение 2-й и 4-й частей; 4, 5, 8-й квартеты; Первый скрипичный и Первый виолончельный концерты.

Пример 1.



Философичность, интеллектуализм как наиболее характерные тенденции искусства XX века проявились не только в музыке (Скрябин, Стравинский), но и в литературе (Брюсов, Рильке, Блок, Пастернак, Б. Шоу, Т. Манн), театре (Мейерхольд), живописи (Врубель, Пикассо, Сезанн). Три части Второй сонаты оказываются связанными жанром интеллектуальной фортепианной лирики, сосредоточенно суровыми образами, напряженными размышлениями. Интеллектуальной образной сфере соответствует и прозрачность фактуры. И. И. Соллертинский называл сонату одним из лучших сочинений Шостаковича, которое «бесконечно выше всей остальной фортепианной музыки, которую он написал» (цит. по [2]).

Гармония Шостаковича отражает направленность его творчества тех лет. Не столь важна красочность, характеристичность гармонии, сколько некоторая суровость тона, рельефность переходов, сумрачность общего колорита. Трагедийное пространство музыки Шостаковича, изображение страшных сторон жизни подразумевает значимость ладово-гармонических средств. Особенность гармонической вертикали Шостаковича проявляется

в соотношении между аккордом и горизонтальными линиями, в большинстве случаев это главные гармонии традиционных ладов. Гармоническая вертикаль строится на основе обычного контрапункта крайних голосов (сопрано и бас). Но и нормы этой основы, и все подробности звуковой ткани имеют у Шостаковича линейно-гармоническую природу. Это подразумевает широкое применение линейных созвучий (вспомогательных, проходящих), которые образуются под действием мелодических токов. Шостакович тяготеет к линейному изложению мысли, к преобладанию протяженных мелодических линий. Отсюда возрастание роли полифонической гармонии. Такова ведущая индивидуальная идея гармонической вертикали Шостаковича. Но нетрудно найти в других произведениях и примеры разработки индивидуально-выразительной аккордовой вертикали (оперы «Нос», «Катерина Измайлова»). Наиболее типичные гармонии Шостаковича образуются вторгающимися в аккорд линейными тонами.

Пример 2. Финал, вариация № 4, tempo 1.



Одним из наиболее примечательных новаторских явлений в гармонии Шостаковича является разработанный им новый, своеобразный вариант минорного лада: минор с низкими ступенями. Эти пониженные ступени придают ладу выразительный эффект омрачения. По выражению А. Должанского, пониженный минор становится «усугубленным», эффект мрачности еще более усиливается. Такой лад можно назвать «суперминор». Новый пласт ладовости Шостакович начал разрабатывать в 30-е годы. Одно из первых применений нового лада – тема пассакальи в музыке оперы «Катерина Измайлова». Есть много доказательств того, что тоникой суперминора Шостакович ощущал одну ступень, а не две. Подобный звукоряд можно объяснить как лад смещенной тоники – минор с тоникой на 7-й высокой ступени. Например, в теме вариаций в Финале Второй сонаты использован дважды пониженный эолийский лад (с низкими 4-й и 8-й ступенями).

### Пример 3.

III

Moderato (con moto) (♩ = 120)



Главная партия Первой части написана в ладу с пониженной 8-й ступенью. В ней встречается тоническая гармония, объединяющая h и b, первую и восьмую ступени.

### Пример 4.



С появлением новых ладов рождаются своеобразные связи ступеней, новую трактовку получают отдельные аккорды, появляются новые пути их разрешения. Например, появляется интересный энгармонизм мажорного трезвучия. Одноименный мажор включается в пониженный лад как энгармоническое звучание, которое должно разрешаться в тоническое трезвучие. Такое разрешение есть в конце первой части Второй сонаты.

Пример 5.



Совершенно новым и непривычным становится соотношение параллельных тональностей. В системе ладов Шостаковича мажором, параллельным к минору (дважды пониженному фригийскому ладу), должен быть противоположный ему мажорный авторский лад (дважды повышенный лидийский лад). Выясняется, что в этой системе параллельные тональности отстоят друг от друга не на малую терцию, а на уменьшенную кварту. Подтверждением сказанному является соотношение тональностей главной и побочной партий Первой части сонаты: главная написана в *h-moll*, а побочная – в *Es-dur*, то есть в системе ладов Шостаковича в тональности, параллельной главной.

Исходным началом мелодического стиля Шостаковича является речь. Но речь может быть разной. Если анализировать мелодику Шостаковича, то привлекает внимание подчеркнутая аperiodичность, нарушение симметрии, неравенство мелодических реплик, различная протяженность структур, большая длительность мелодического развертывания, весомая роль речевых интонаций. Мелодия развертывается как внутренний монолог, анализ, борьба. Монолог превращается во внутренний диалог, навязывая композитору соответствующий тип синтаксиса. Этот синтаксис мелодий – медитаций не просто прозаический, а разговорный, то есть предполагающий смысловую связь реплик и ответов. Эту связь можно увидеть в инструментальной мелодике Шостаковича: почти каждая следующая реплика подхватывает последние слова предыдущей. Это может быть целый интонационный оборот или его часть, или ритмическая деталь, то, что постоянно поддерживает связь.

Одновременно идея диалога отражается и фактурно: постепенно мелодическая линия расслаивается, появляются подголоски, имеющие различные значения; противоречия, которые вначале противопоставляются

линейно, начинают сосуществовать одновременно – как раздвоение мысли, двойственность ситуации, как идея психологического конфликта. Но диалог – это всегда борьба, которая должна быть как-то разрешена, должен быть найден выход и достигнут итог. Поэтому Шостакович развертывает не просто монолог – диалог, а целенаправленное движение к некоему конечному выводу, то есть к кульминации, которая завоевывается с трудом.

Шостакович создал новый тип мелодики – диалогический, воплощающий в опосредованной форме черты разговорно-речевого синтаксиса. Его мелодика разворачивается не в одном голосе, а в нескольких, друг друга взаимодополняющих. Созданный Шостаковичем тип инструментальной кантилены мог возникнуть только в XX веке на основе опыта (в первую очередь) вокальной музыки и оперы XIX столетия. Должно было пройти какое-то время, прежде чем достижения вокальной мелодики в освоении речевых интонаций смогли органично войти в состав инструментальной. У Шостаковича мелодии-медитации, мелодии-размышления, мелодии-диалоги рождались как следствие тех мучительных вопросов, которые он задавал себе как человек.

Музыкальная речь Шостаковича подобна не стихам, а прозе – неровная по ритмическому движению, с остановками, задержками, ускорениями. Так человек говорит в тяжелом раздумье или же в состоянии лихорадочного напряжения, и ритмика гибко следует за любыми эмоциональными переживаниями. Шостакович использует богатые возможности тактовой переменности. Эти различия тактовых величин, а также ритмических рисунков внутри тактов мастерски используются композитором в процессе формообразования. Ритмическими способами Шостакович дифференцирует разделы формы: экспозиционные, переходные, срединные, заключительные.

В экспозиционных построениях какой-то один размер является главным, ведущим. Чтобы ведущий метр был закреплен в музыкальной форме, в начальных тактах на его основе делается «метрическая экспозиция». Во Второй сонате это такты 1–2.

Эффекта неровной прозаической речи Шостакович достигает не только с помощью метрических смен, но и сменой ритмического рисунка внутри такта. Кроме этого с помощью переменных тактов композитор гибко отмечает фразировку и кадансирование. В переходных разделах форм Шостакович вводит переменные размеры, создавая более широкое

«метрическое дыхание»; заключительные построения, напротив, выделяет подчеркнутой регулярностью: повторяемостью мотивов, равномерностью ритмического рисунка.

Пример 6.

*Посвящается памяти Леонида Владимировича Николаева*  
*Dedicated to the Memory of Leonid Nikolayev*

## СОНАТА № 2

## SONATA №2

I

Allegretto (♩ = 144)



*p legato*

### Список литературы

1. Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича. Вторая соната для фортепиано // Избр. статьи. – Л., 1973, с. 37–51, с. 127–130.
2. Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания. Материалы. Исследования. – Л.; М.: Сов. композитор, 1974. – 308 с.

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА. ЗАМЕТКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*Д. О. Трунов*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье анализируется камерно-вокальное творчество Сергея Рахманинова. Рассматриваются новаторские черты его стиля в жанре романса: ладово-гармоническое мышление, особенности фортепианной партии, мелодики и образной сферы. Уделяется внимание драматургии и особенностям взаимодействия музыки и поэтического слова. Освещаются вопросы исполнительской интерпретации.



**Ключевые слова:** Сергей Рахманинов, романс, фортепианная партия, драматургия, музыкальный язык, ладово-гармоническое мышление, мелодика, поэтический текст, авторский стиль.

## VOCAL AND CHAMBER WORKS OF SERGEI RACHMANINOFF. NOTES OF CONCERTMASTER

*D. O. Trunov*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

This article analyzes the chamber and vocal works by Sergei Rachmaninoff. Innovative features of his style in the romance genre are considered: harmonic thinking, especially the piano part, melody and imaginative sphere. Attention to drama and interaction of music and poetic words is paid. The article examines the questions of performing interpretation.

**Keywords:** Sergei Rachmaninoff, romance, piano part, drama, the author's style, musical language, harmonic thinking, melodic, poetic text.

В общей панораме музыкальных жанров начала XX века закономерно выдвигаются те, в которых наиболее естественно звучит «авторская интонация». В музыке это время расцвета камерно-инструментальной миниатюры, «эскиза-настроения», а также романса, который занял одно из ведущих мест в творчестве С. В. Рахманинова и его современников. Жанровому возвышению способствовал подъем интереса к поэзии, возрождение в музыкальном быту традиций камерного исполнительства. При всей «субъективности» романс оказался очень емким. В нем, как и в искусстве в целом, сужается сторона содержания, но значительно возрастает внутреннее, лирическое пространство, истончаются грани лиризма. Романс занимал значительное место в музыкальной культуре России XIX века. Ни один крупный художник не миновал обращения к нему. Следуя по широкому эстетическому руслу и последовательно отражая поэтические эпохи, романс проделал богатый художественными открытиями путь. Эволюция шла по двум основным направлениям: непрерывное внутреннее

обогащение и расширение художественного объема лирического романса; усложнение романса «снаружи», его выход за рамки камерности и лиричности.

Поздние романсы Чайковского и Римского-Корсакова замыкают большой период развития русского классического романса, охватывающий почти все XIX столетие. Романсовое творчество Чайковского – полное воплощение природных истоков жанра, лирический дневник, выражение личностной интонации. Процесс внутреннего усложнения собственно лирической сферы достиг в нем своей кульминации. Прямым наследником этих черт в музыкальной культуре XX века стал С. В. Рахманинов. В русской вокальной музыке конца XIX – начала XX века продолжает жить такая разновидность романса, как элегия, издавна служившая в русской музыке выражением наиболее глубоких философских тем. В лирике Рахманинова элегия получила оригинальную трактовку («О, не грусти по мне»). Продолжают развиваться излюбленные русскими композиторами образы Востока, они занимают видное место и в романсах Рахманинова. Продолжая традиции лирики Глинки, Даргомыжского и Римского-Корсакова, Рахманинов использует интонации восточных напевов для томной и страстной лирики любовных признаний («Не пой, красавица, при мне», «Она, как полдень, хороша», «В моей душе»).

Одной из существенных черт романса того времени стала инструментализация вокальной мелодии. С другой стороны, облик вокальной музыки преобразуется благодаря обновлению и расширению фортепианной партии. Это выражается в совместном экспонировании и развитии общего тематизма, в увеличении количества инструментальных эпизодов. Сосредоточение в фортепианной партии порой наиболее яркого и значительного тематического материала, перенос на нее центра тяжести музыкального содержания превращает ее в самостоятельную образную структуру. Рахманинов явился новатором в жанре камерно-вокальной музыки. Следуя традициям, заложенным Чайковским, он еще большее значение придает партии фортепиано, превращая романс в полноправный дуэт голоса и фортепиано. Роль фортепианной партии настолько расширена, что можно говорить о переосмыслении композитором самого жанра романса. Богатство, разнообразие фактуры и колористические оттенки фортепианной партии претендуют на главную нагрузку в воплощении поэтического замысла.

Рахманинов уделяет большое значение роли вступления и заключения в партии сопровождения.

Мир музыки Рахманинова наполнен противоборством сильнейших тенденций: тяготение к неудержимому нарастанию восторга, бурному развороту энергии, радости жизни; натиск грозных наступательных сил; чувства отчаянной тоски; состояние удивительно теплой и сердечной грусти и душевные просветления, наполняющие сердце глубоким покоем и трогаящие до слез своей чистотой. Взаимодействие этих эмоциональных состояний озаряет все романсовое творчество композитора. Так, тенденция к нарастанию восторженных чувств сказывается в романсах «Не верь мне, друг», «Весенние воды», «Какое счастье», «Эти летние ночи». Вторая группа настроений драматического, упорного характера прослеживается в романсах «Пора», «О нет, молю, не уходи», «Христос воскрес». Тоскливые настроения преобладают в романсах «Пощады я молю», «Как мне больно», «О, не грусти», «Отрывок из Мюссе».

Для музыки Рахманинова характерно развитие эмоциональных состояний путем последовательного, неуклонного их нагнетания, стремления упорно сохранять главное настроение, меняя лишь степень нюансов, своего рода психологическое остинато. Достижение напряжения осуществляется посредством образования цепи взлетов: когда начальная стадия нарастания доходит до определенной степени, появляется еще более сильная волна. Наконец, в бой вступает самая мощная фаза. Одна звуковая волна отдает свою энергию другой, а времена ослабления используются для большего сосредоточения энергии («Давно ль, мой друг», «В молчаньи ночи тайной», «Ау!»).

Рахманинов обращается к поэзии различных эпох и стилей: тексты 83 романсов написаны более 40 авторами. Среди них Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Тютчев, Фет, Гейне, Гете, Полонский, Мережковский, Бунин, Бальмонт, Брюсов, Белый и др. Три романса написаны на прозаические тексты: «Мы отдохнем» (из пьесы А. Чехова «Дядя Ваня»), «Из Евангелия от Иоанна» и «Письмо К. С. Станиславскому» на слова самого Рахманинова. Поэтический текст трактуется композитором так, что в нем распознаются и подчеркиваются тонкие, порой скрытые эмоциональные обертоны. Это – ведущий принцип вокального языка Рахманинова, роднящий его с Чайковским. Омузыкаленный текст перестает быть тождественным себе, приобретая в романсе новый эмоционально-смысловой объем.

Нередко композитор создает музыкальный образ более емкий и глубокий. Основным критерием в выборе текстов всегда была близость и созвучность общего идейно-эмоционального содержания собственным настроениям композитора. Поэтому, увлекшись общесмысловой стороной того или иного стихотворения, Рахманинов уже не обращает внимания на его поэтические качества. Особое внимание композитор уделял поэзии современных ему авторов. В романсах оп. 38 Рахманинов обращается к произведениям поэтов-символистов (Блока, Белого, Северянина, Сологуба, Брюсова, Бальмонта), в творчестве которых было стремление к обновлению образной системы средств классической поэзии. Но стихотворный текст мог служить и отправной точкой, неким трамплином, отталкиваясь от которого, Рахманинов создавал красочную музыкальную картину.

Один из важнейших аспектов взаимодействия музыки и слова в романсах Рахманинова лежит в области драматургии. Форма романсов стимулируется литературным текстом, отличаясь свободой и индивидуальностью каждого этапа при конечной завершенности и выстроенности целого. Повышенная эмоциональная напряженность рахманиновской музыки подсказала тип строения, родственной остроконфликтной драматургии Чайковского. Композитор часто начинает изложение романса с высшей точки лирико-драматического действия, поданной собранно и концентрированно как некий итог душевного напряжения (романс «Не может быть!»). Отличительная черта рахманиновских кульминаций – рост всех средств музыкальной выразительности, острота и взрывчатость, свобода сопряжения нарастаний и спадов. Нередко главный результат кульминации сосредоточен в фортепианной постлюдии.

Жанр монолога, обладающий возможностями свободного и глубокого авторского высказывания «о времени и о себе», занимает значительную часть камерно-вокального творчества Рахманинова. Романсы-монологи стали совершенно новым явлением в его творчестве. Монологическое начало присуще и созерцательным, и драматически-конфликтным романсам, оно определило и новое направление – лирико-философский монолог, драматический монолог, романс-раздумье. Ярким примером драматического монолога является романс «Отрывок из Мюссе» (в переводе Апухтина), где воплотилась «тема одиночества». Каждая деталь романса выразительна, оправдана и весома: в вокальной партии сочетается декламационная выразительность, а образ трагического одиночества создается

сопоставлением бурных взрывов страстного протестующего чувства и жуткого оцепенения тишины и безмолвия. Пианист должен выверить начальный темп, торопливость здесь недопустима. После тактов вступления концертмейстер должен ощутить меру плотности звучания рояля, чтобы не заглушить партию певца.

В речитативных эпизодах манера письма Рахманинова напоминает цикл «Без солнца» и некоторые из «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Таков, например, фрагмент, где фактура фортепианного сопровождения чутко отзывается имитацией вокальной строчки в партии левой руки пианиста на все оттенки вокальной декламации, подчеркивая смену настроенного ожидания безнадежностью и унынием. Тонко вплетен в изложение изобразительный момент – бой часов в полночь. Фортепианное заключение подхватывает и развивает мелодическую линию партии певца. Ритм восьмых, динамика *ff*, страстно напряженная, наполненная драматизмом и отчаянием мелодия, указанное автором *appassionato* в партии пианиста – все это говорит об огромном эмоциональном выплеске, попытке вырваться из состояния одиночества и тревоги. Тем самым кульминационный итог и смысловую разрядку романса Рахманинов относит к постлюдии.

Фортепианная фактура романсов Рахманинова многослойна и часто полифонична. Гармония и мелодическое начало в фактуре является главным выразительным средством. Как в мелодике Рахманинова, так и в его гармонии богатство и тонкость оттенков выразительности совмещаются с постоянством основного характера образа. Это проявляется в ярко выраженной склонности композитора к длительному пребыванию в одной тональности. Модуляции осуществляются им обычно очень мягко и постепенно, он как бы неторопливо наслаивает широкие гармонические пласты один на другой, избегая неожиданного сопоставления далеких тональностей. Характерна тенденция к взаимопроникновению мажора и минора, особенно «оминоривание» мажора, достигаемое как альтерацией, так и путем внутритональных отклонений. При этом в качестве активного, мужественно-волевого начала чаще выступает минор, в лирических эпизодах Рахманинов предпочитает «смягченный» мажор, окрашенный элементами минорности. Композитор любит окутывать гармонию неаккордовыми звуками, применять сложную цепь аккордовых последовательностей, широко

использует нонаккорды, арпеджиато, вводит мелодические звуки в широко расположенные аккорды.

Многие качества Рахманиновской мелодики идут от народной песенности: широта и плавность дыхания, преобладание диатоничности, ритмическая ровность, размеренность, большая роль поступенного движения и т. д. Вместе с тем мелодии Рахманинова, как правило, носят лирический обобщенный характер. Композитор часто использует приемы секвентного развития, особенно в продолжающихся построениях; в основном изложении темы он чаще прибегает к плавному, постепенному развертыванию мелодии, как бы вырастающей из первоначального небольшого зерна. Рахманинов использует все регистры инструмента и полноту их тембрального богатства. Он вводит в фактуру интонации зова, призыва; колокольного звона; журчание ручья, пленительный разлив вод, бурный поток. Важнейшее выразительное значение получает линия басового голоса ткани. Роль баса в тембровом аспекте настолько велика, что он по-новому ставит вопрос о полимелодичности фактуры, и можно говорить о скрытой мелодической линии баса («Я был у ней»).

Разрешить исполнительские проблемы, полноценно выразить комплекс эмоциональных состояний можно лишь определенными фортепианными средствами. Основная задача для пианиста – борьба за качество звука, которая должна включать в себя как существенную черту понятие красоты звука. Вокальное начало, декламационная рельефность интонирования ткани, сочность тона – без овладения этими основополагающими элементами фортепианного мастерства не может быть полноценного исполнения рахманиновских сочинений. Выразительная наполненность, весомость каждого звука мелодии способствует составлению своеобразного диалога голоса и фортепианной партии. Рахманинов – наследник романтической фортепианной традиции, где певучий звук, кантилена – одно из главных средств выразительности. Тембровый диапазон звука простирается от мягкой бархатной кантилены до отточенной стальной атаки. Рука должна испытывать все степени погружения в клавишу (а не удара), сочетать силу и мягкость. Эмоциональность, тепло и тембр звука, его «душа» – все эти свойства взаимосвязаны. Часто Рахманинов поручает партии рояля начать романс. Во вступлении в эмоциональное состояние вводит и характер музыки, затем передавая это вокалисту.

Примером передачи лирического печального состояния вступления является романс «Не пой, красавица, при мне». Мелодия вступления ниспадает плавными «террасами». Здесь соединяются три фактурных плана: в верхнем голосе звучит стилизованная восточная мелодия, в среднем – аккорды, движущиеся вниз по полутонам, и в нижнем – повторяющиеся ноты, напоминающие восточный инструмент типа барабанчика. В этих басовых повторяющихся восьмых передана колористическая звуковая картина, проходящая как воспоминание. В первых же тактах романса заключены большие трудности для аккомпаниатора: как имитировать «барабанчик», точно выполняя указания автора – три ноты staccato, объединенные лигой? Если играть эту фигуру на педали, то трудно будет добиться «сухого» звука – ведь этому мешает педальный гул. Чтобы избежать этого, необходима полупедаля на каждую восьмую, что сохраняет общий тембральный колорит и не мешает созданию звуковой картины, а также помогает выполнить все паузы. В заключении партия фортепиано возвращается к основной теме, но она теперь звучит в более глубоком низком регистре. Необходимо точное соблюдение динамических указаний автора. Это дает ключ к правильным исполнительским решениям.

Значительно возросшая роль партии фортепиано в романсах Рахманинова отличается богатством, разнообразием фактуры и колористических оттенков. Вокальное и инструментальное начала, по существу, равноправны, но часто партия фортепиано несет главную нагрузку. Основными чертами исполнения многих романсов являются концертность и эмоциональная экспрессивность, свойственные трактовке жанра. Приподнятость выражения мысли, полнота и живость выявления артистической индивидуальности, открытость лиризма, выводящая за пределы камерности, сложность драматургии – вот основные направления работы концертмейстера при их исполнении. Вокальное творчество Рахманинова учит концертмейстера разбираться в музыкально-литературном содержании, слышать интонационные, ритмические и колористические особенности, находить верные звуковые соотношения элементов фортепианной фактуры, но при этом всегда отталкиваться от тщательно проставленных авторских обозначений. В камерно-вокальных произведениях Рахманинова проявляется огромное духовное богатство и бесконечное количество различных эмоциональных состояний. Понять этот мир и со всей искренностью передать в музыке – долг исполнителя.

## «РАБОЧАЯ КНИГА» ГОТФРИДА ГАЛЬСТОНА

*А. В. Старикова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье впервые представлен краткий обзор содержания «Рабочей книги» Г. Гальстона, обозначены основные проблемы, рассматриваемые в книге. Дана краткая биография автора и оценка значимости его работы.

**Ключевые слова:** Г. Гальстон, «Studienbuch», аппликатура, педализация, коннотация, Т. Лешетицкий, интерпретация, исполнитель.

## «WORKBOOK» BY GOTTFRIED GALSTON

*A. V. Starikova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The short review of the contents of «Workbook» by G. Galston is presented in this article for the first time; the main problems considered in the book are highlighted. The short author's biography and assessment of the importance of his work is given.

**Keywords:** G. Galston, «Studienbuch», fingering, pedalization, connotation, T. Leshetitsky, interpretation, performer.

«Рабочая книга» («Studienbuch») Готфрида Гальстона была издана в Берлине в 1910 году. Она написана на немецком языке (автором статьи сделан перевод книги), никогда не была исследована в отечественной литературе и совершенно неизвестна в современном пианистическом мире. Тем не менее, книга интересна, подобных ей книг нет. Это достаточно редкий образец, где представлены пять программ цикла исторических концертов-монографий, с которыми Гальстон объездил ряд стран, в том числе и Россию. Каждая программа посвящена одному композитору: И. С. Баху, Л. Бетховену, Ф. Шопену, Ф. Листу и И. Брамсу. Опыт работы над этим циклом запечатлен Гальстоном в «Рабочей книге».



Готфрид Гальстон родился 31 августа 1879 года в Вене, умер 2 апреля 1950 года в США (Сент-Луис, Миссури). Он – австрийский пианист, педагог и музыкальный писатель. Учился как пианист у Т. Лешетицкого в Вене в 1895–1899 годах, по композиции – у С. Ядассона в Лейпциге в 1899–1900 годах (известна сделанная Гальстоном фортепианная транскрипция Сицилианы g-moll из сонаты для флейты Es-dur И. С. Баха). С 1900 года началась его успешная концертная деятельность. В 1903–1905 годах преподавал в консерватории Штерна в Берлине. Гальстон гастролировал во многих странах, в том числе в Австралии (1902), неоднократно в России (1908, 1914); в СССР (1926), в Америке (1912, 1927). В 1921–1927 годах жил в Берлине, с 1927-го – в США, преподавал в консерватории в Сент-Луисе. Его женой была известная пианистка Сандра Друкер.

Современники отмечали, что игра Гальстона отличалась вдумчивостью, лирической тонкостью, мягким, красивым звуком. В своем исполнительском искусстве он испытал сильное влияние Ф. Бузони.

Концерты Гальстона имели большой успех в России. Петербург в те годы был одним из центральных мест паломничества крупнейших музыкантов мира в Европе. Консерваторская молодежь имела возможность бывать на концертах Скрябина, Рахманинова, а также выдающихся зарубежных пианистов. «Мы изнывали от восторга, – пишет в одном из писем М. Ф. Мацулевич, – слушая Гофмана, Годовского, Сливинского. К прославленному Гальстону стаями бегали в гостиницу “Астория”, где в номере у него стоял рояль, усаживались прямо на полу и заслушивались теми произведениями, которые он охотно играл по нашей просьбе» (цит. по [3]).

Идея книги возникла из желания пианиста записать свой опыт работы над исполняемыми программами, зафиксировать свои поиски и открытия, которые возникали при изучении музыки. Это именно «рабочая» книга, взгляд исполнителя на изучаемые пьесы. Здесь нет целостного исполнительского анализа произведений, но она позволяет узнать, как артист работал над музыкой, что его вдохновляло, какие мысли, образы и ассоциации рождались во время изучения произведения, когда артист был полностью погружен в работу.

Кроме того, Гальстон дает множество практических советов, попутных подсказок. Он раскрывает свои секреты, предупреждает о «коварных»

местах, которые могут вызвать затруднение, и дает рекомендации по их преодолению, подсказывает удобную аппликатуру или более подходящую педализацию в сложных местах. Гальстон издавал первую рабочую книгу с намерением «дать стимул всем виртуозам своего времени записывать как можно больше своих опытов» [2, с. 7]. Эти наблюдения должны быть, по его мнению, положены в основу подобных книг. Такие записи призваны пробуждать творческую инициативу и воображение исполнителей.

Книга состоит из предисловия, пяти глав, каждая из которых посвящена отдельному композитору, и приложения, содержащего собранные Гальстоном очень интересные цитаты различных авторов. В своих рассуждениях и поисках пианист затрагивает технологические и интерпретационные проблемы. Рассмотрим подробнее наиболее интересные из них.

### 1. Вопросы аппликатуры.

Проблема аппликатуры предстает не только в рамках физического удобства, но и удобства музыкально-смыслового. Это чрезвычайно важно. В основном Гальстон уделяет внимание аппликатуре в разделах о Шопене и Бетховене. В «Рабочей книге» встречаются и его собственные аппликатурные советы, и советы других пианистов. Он охотно пользуется готовыми рекомендациями хороших редакторов.

В разделе о Шопене собран любопытный материал – таблицы сравнений аппликатуры двойных нот:

- таблица различных аппликатур для хроматических последовательностей малых терций правой руки;
- таблица различных аппликатур для хроматических последовательностей малых секст правой руки.

Приведены аппликатуры следующих авторов: Шопена, Черни, Бюлова, Таузига, Дрейшока, Клиндворта, Римана, Годовского, Пахмана, Мошковского, Йозеффи, Бузони.

### 2. Вопросы педализации.


Гальстон применяет собственную систему графического обозначения педализации. Это попытка зафиксировать моменты взятия и снятия педали, обозначить ее разновидности: вибрирующая педаль, использование левой педали, а также скорость смены педали и наличие или отсутствие люфта между снятием и взятием. Автор широко применяет недавно вошедший в употребление тип запаздывающей педали.

Линейное обозначение педали, используемое Гальстоном, имеет ряд достоинств: наглядность, точность моментов взятия-снятия, удобство чтения. Из недостатков можно отметить лишь то, что в его системе нет отображения приемов полупедали и ее постепенного взятия и снятия.

### 3. Исполнение украшений.

Эта проблема актуальна для всех, так как любой исполнитель сталкивается с украшениями в произведениях Баха (и не только Баха), а значит, и с их расшифровкой.

Гальстон опирается на трактат К. Ф. Э. Баха «Об истинном искусстве игры на клавире» и очень рекомендует его всем исполнителям. Также автор не обходит стороной вопрос исполнительской расшифровки аккордово-изложенной фактуры, он использует графические обозначения:

для исполнения сверху вниз – 

для исполнения снизу вверх – 

В органных переложениях Гальстон запрещает арпеджировать аккорды. «Арпеджирование, – пишет автор, – это порча всего органного звучания!» [2, с. 31].

### 4. Упражнения.

Культура упражнений была особо развита в конце XIX века. Например, Ф. Бузони создал школу фортепианной игры на материале ХТК Баха. Гальстон тоже делает упражнения на материале произведений, приводит много их примеров на этюдах и других сочинениях Шопена. Его упражнения изобретательны и действительно полезны для практического использования.

### 5. Распределение этюдов Шопена по степени сложности.

Гальстон, опираясь на свой субъективный опыт, устанавливает для этюдов Шопена определенную последовательность трудности. Таким образом, самым «легким» считается этюд ор. 10, № 6, es-moll, самым сложным – ор. 10, № 2, a-moll, «Революционный» этюд находится на 19-м месте, а этюд ор. 25, № 6, gis-moll – на 24-м.

### 6. Эмоционально-образные характеристики.

В книге Гальстона встречается очень большое количество образно-эмоциональных пометок, в этом чувствуется очень личное отношение ко всем произведениям. Эмоционально-образные коннотации – одна из яр-

ких особенностей «Рабочей книги». Весьма любопытны они в брамсовских «Вариациях и фуге на тему Генделя». Здесь Гальстон дает собственные названия некоторым вариациям:

Вариация X: «Дикое шествие призраков»;

Вариация XIII: «Похоронный марш. Размеренным шагом. Строго. Как траурная процессия»;

Вариация XVI: «Каприччио. Фокус жонглера»;

Вариация XVIII: «Танец извилистой пелены»;

Вариация XIX: «Сицилиана»;

Вариация XX: «Шествие скорбящих. Мрачное пение»;

Вариация XXII: «Шотландская волынка»;

Вариация XXIII и XXIV: «Дикая охота»;

Вариация XXV: «Триумф»;

Фуга. «Венец произведения. Апофеоз».

Подобных названий нет ни в одной редакции.

Рассмотренные выше аспекты методического труда Гальстона лишь бегло иллюстрируют содержание его книги, которая явилась «одним из лучших образцов исполнительского музыкознания своего времени» [1, с. 5]. Ценность книги – в практических советах и исполнительских рекомендациях известного пианиста рубежа XIX–XX веков, успешного гастроллирующего артиста. «Рабочая книга» является свидетельством особенностей исполнительской традиции того времени, и в ней есть частичное отражение того, как именно шел процесс создания исполнительского текста.

### Список литературы

1. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. – Новосибирск, 2002. – 232 с.
2. Galston G. Studienbuch. – Berlin, 1910. – 220 s.
3. Кимеклис Г. Хроника Магды Мацулевич – пианистки, эстета и человека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scriabin.eu/component/content/article/48-memory-pages/120-magda-maculevich.html>
4. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_G/Galston\\_Gottfried\\_1879\\_1950.xml](http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Galston_Gottfried_1879_1950.xml)

## АНАЛИЗ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ П. Г. ЧЕСНОКОВА КАК КОМПОЗИТОРА, ДИРИЖЕРА И ПЕДАГОГА

*Д. Е. Яковлева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается деятельность П. Г. Чеснокова (1877–1944) и его разностороннее влияние на культуру XX века. П. Г. Чесноков – одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры первой половины XX столетия, хоровой деятель – композитор, дирижер, педагог, глубоко национальный и самобытный в своем творческом облике. Чесноков – один из видных представителей русского музыкального исполнительства, продолживший лучшие традиции отечественного вокально-хорового искусства.

**Ключевые слова:** П. Г. Чесноков, синодальное училище, регент, духовная музыка, литургия, всенощная, светские произведения, обработки русских народных песен.

## THE ANALYSIS OF P. G. CHESNOKOV'S ACTIVITY AS A COMPOSER, CONDUCTOR AND TEACHER

*D. E. Yakovleva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers the activity of P. G. Chesnokov, and his influence on the culture of XX century. P. G. Chesnokov is one of the greatest figures of the Russian choral culture of the first half of XX century, choral figure, and composer, and conductor, teacher, deeply national and distinctive in his creative form. P. G. Chesnokov was one of the prominent representatives of the Russian musical performance, preserving and continuing the best traditions of Russian choral vocal art.

**Keywords:** P. G. Chesnokov, Synodal school, regent, spiritual music, liturgy, vespers, secular works, processing of folk songs.

Павел Чесноков начинает свою педагогическую, композиторскую деятельность семнадцатилетним молодым человеком. В 1895 году он с отличием окончил Синодальное училище, впоследствии брал уроки композиции у С. И. Танеева, Г. Э. Конюса, М. М. Ипполитова-Иванова. В 1901 году официально получил новую должность – «исполняющего обязанности помощника регента» при Синодальном хоре [2, с. 3]. В дореволюционный период Чесноков много работал с хоровыми коллективами Москвы. Многие годы он преподавал пение в гимназиях, руководил женскими хорами в пансионатах, в частности, работал с хорами в Мещанском женском училище (с 1896 по 1905) и в Екатерининском институте (1906–1913).

С 1903 по 1914 год Чесноков – регент хора церкви Святой Троицы на Покровке («на Грязях»). Несмотря на любительский статус, хор под руководством Чеснокова стал одним из лучших в Москве. С 1917 по 1928 год он руководил хором церкви Василия Неокесарийского на Тверской, давал духовные концерты со своим любительским церковным хором церкви Святой Троицы на Покровке и другими хорами. Из дневниковых записей, фиксирующих его регентскую деятельность с хором церкви Святой Троицы с 1902 по 1906 год, известно число певчих в его коллективе – 40 человек [7].

В 1917 году получил диплом Московской консерватории по классам композиции и дирижирования. С 1917 по 1922 год Чесноков руководит Вторым государственным хором, с 1922 по 1928 – Московской государственной академической капеллой. В 1931–1933 годах работал хормейстером Большого театра, в 1932–1933 – возглавлял капеллу Московской государственной филармонии. С 1924 по 1926, а затем с 1932 по 1934 год руководил хоровым классом в Московской консерватории [6]. Все без исключения хоры, возглавляемые Чесноковым за время его многолетней творческой деятельности, добивались высоких художественных результатов, а в ряде случаев достигали исключительно высокого вокально-технического мастерства и яркой выразительности.

В работе с хором П. Чесноков представлял как великолепный знаток хорового пения, отличный образованный музыкант и талантливый высокопрофессиональный дирижер. Каждый этап работы с хором был им глубоко осмыслен и последователен, каждое требование совершенно целе-

сообразно и ясно. Поэтому во всем действии хора чувствовалось его руководство – горячее творческое чувство и сильная мысль большого художника и музыканта.

Общественно-музыкальная деятельность и композиторское творчество П. Г. Чеснокова были разделены рубежом двух исторических эпох – Октябрьской социалистической революцией. Он начал и прожил примерно половину своей сознательной жизни в общественно-социальных условиях прямо противоположных тем, в которых прошла вторая ее половина. Естественно, что в прямой зависимости от этих обстоятельств складывались его жизнь, мировоззрение и художественное творчество. Первый период творчества напрямую связан с духовной музыкой. Чесноковым написано свыше 500 хоровых сочинений, 400 из которых – духовные. Среди них – крупные циклические формы: семь Литургий, четыре Всенощных, две Панихиды, духовные циклы «Ко Пресвятой Владычице», «Во дни брани», «Ко Господу Богу», песнопения для отпевания мирян, многочисленные гармонизации различных распевов (знаменного, греческого, киевского), множество Херувимских, тропарей, прокимнов, богородичных, причастных и др. [7].

Второй период основывается преимущественно на светских произведениях, что продиктовано приходом советской власти и гонением на духовную культуру в целом. В марте 1918 года Синодальное училище было преобразовано в высшее учебное заведение с переименованием в Государственную народную хоровую академию (с измененным учебным курсом). В 1923 году академия волилась в Московскую консерваторию как хоровой отдел. В эти годы Чесноковым написано множество вокальных произведений (свыше 60 опусов), преимущественно для смешанного хора без инструментального сопровождения, свыше 20 женских хоров с сопровождением фортепиано, несколько обработок русских народных песен, романсы и песни для голоса соло. Его вокально-хоровое чутье, понимание природы и выразительных возможностей певческого голоса и в наше время имеют мало равных не только в произведениях отечественной, но и зарубежной хоровой литературы. Чесноков знал и чувствовал «тайну» вокально-хоровой выразительности. Может быть, строгое ухо и зоркий глаз профессионального критика отметят в его партитурах салонность отдельных гармоний, сентиментальную подслащенность некоторых оборотов и по-

следовательностей. Однако благородство и выразительность вокального звучания в громадной мере способны привлекать, трогать душу, восхищать слушателя.

Характеризуя педагогическую стезю дирижера и композитора, напомним, что преподавательскую деятельность Чесноков начал в стенах родного Синодального училища. По ходатайству С. В. Смоленского Павел Григорьевич был принят на работу в училище сначала учителем сольфеджио. А с 1898 года он преподает церковное пение [7]. Заключительным и зрелым этапом педагогической деятельности станет работа в Московской консерватории, где Чесноков преподавал до самой смерти: вел уроки сольфеджио и теории (1920–1924), руководил хоровым классом (1924–1926; 1932–1934), читал разработанный им курс «Хороведение» (1925–1928), участвовал в постановках оперного класса. В 1932 году, став профессором, вел класс специального дирижирования [6].

С приходом в консерваторию перед Чесноковым встала проблема создания методики хоровой работы как на практике, так и в теории. Систематическое и последовательное воспитание хоровых дирижеров высшей квалификации, впервые осуществляемое в Советском государстве (дирижерско-хоровые отделения в дореволюционное время в консерваториях отсутствовали), требовало серьезной научной базы. Решению проблемы поспособствовал вышедший из печати в 1940 году капитальный научно-методический труд Чеснокова «Хор и управление им». Возникновение этой книги связано не только с теоретическим обобщением накопленного за многие годы опыта практической работы с хором, но и с многолетней плодотворной педагогической деятельностью ее автора. Книга была посвящена памяти учителя и друга – Степана Васильевича Смоленского. В этом научном труде Чесноков не оставил ни одной проблемы хормейстерского дела без пристального внимания, благодаря чему и в наше время имеется возможность не только познакомиться с убеждениями и взглядами автора, но и представленными впечатлениями о том времени, когда русское церковно-певческое искусство поднялось на самую высокую ступень своего развития.

Последние годы жизни П. Г. Чеснокова были наполнены нуждой и лишениями, особенно в тяжелые дни Великой Отечественной войны, в апреле 1944. Старые певчие вспоминали, что Чесноков, будучи регентом,



не уехал вместе с «большой группой профессоров» Московской консерватории в город Нальчик [3, с. 7]. Лишившись хлебных карточек, провел последние дни в очередях в булочную на улице Герцена. В комментариях к сборнику «Николай Семенович Голованов» (М., 2004) есть сведения от 13 марта 1944 года. Голованов записал в перекидном календаре: «Склифосовского, 5 палата. Чесноков». В настоящее время Московская детская музыкальная хоровая школа на Красной Пресне носит имя П. Г. Чеснокова.

О разных гранях плодотворной деятельности П. Г. Чеснокова имеются лишь краткие справочные сведения, тогда как творчество выдающегося профессора класса дирижирования Московской консерватории, его вклад в упрочение национальных певческих традиций заслуживает пристального внимания и подробного изучения. Полные и глубокие работы отсутствуют и в отечественной, и в зарубежной музыковедческой литературе [2, с. 6–7]. Поэтому анализ и выявление значения многогранной деятельности Чеснокова для осмысления процессов, происходящих в современной отечественной культуре и искусстве хорового исполнительства, можно было бы начать с изучения «Педагогического древа Чеснокова». То есть с уточнения имен учеников его класса и с определения их роли в развитии вокально-хорового искусства. Рамки данной статьи не позволяют полно разместить информацию, представим творческие портреты наиболее известных.

Среди них Иван Георгиевич Лицвенко (1900–1977) – русский хоровой дирижер, доцент музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне РАМ им. Гнесиных). Студентами Лицвенко в институте Гнесиных были А. Банин, Ш. Бикмухаметов, Л. Попова, С. Чернобай, В. Шишляев. Иван Георгиевич работал хормейстером Большого театра, руководил Профсоюзным ансамблем песни и пляски, Ансамблем Военно-воздушных сил, а также самодеятельными хорами. Лицвенко продолжил дело Чеснокова, создав методические труды «Практический курс по хоровой аранжировке», «Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов», «Курс многоголосного сольфеджио» (в 3-х выпусках) и др., где объединено более 200 хоровых переложений [5, с. 94]. В 1975 году И. Г. Лицвенко вместе с Д. Л. Локшиным издают учебник «Зарубежная хоровая литература» (вып. 3).

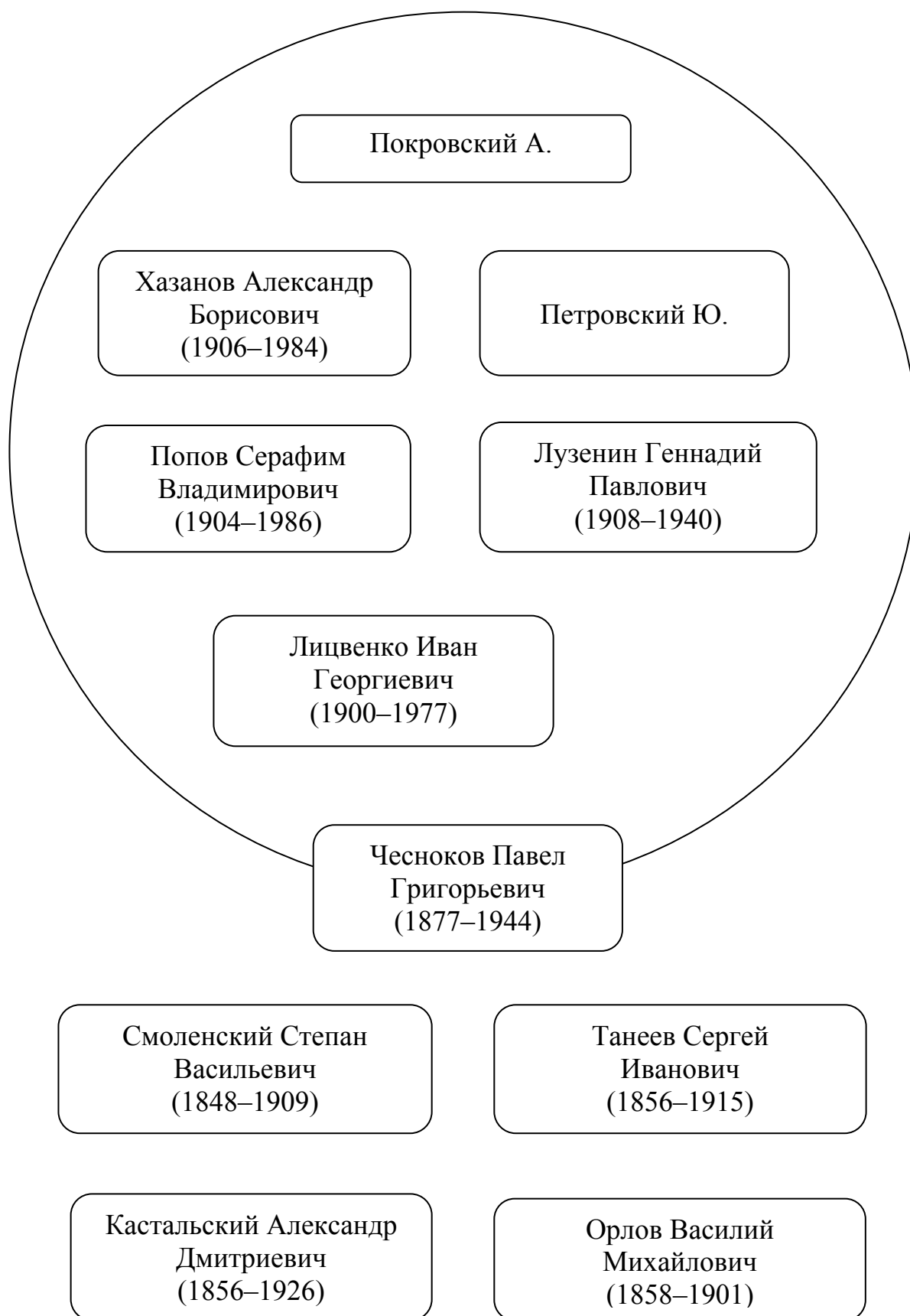
Известны за период с 1939 по 1941 год и грамзаписи исполнений музыкальных произведений И. Г. Лицвенко с коллективами: выступления с хором Ногинского завода (4 песни), записи, сделанные Апрелевским заводом (6 песен). Большое значение имеет издание сборника «Избранные хоры Л. Бетховена» (М., 1970). В сборник вошли хоры из *Missa solemnis*, оперы «Фиделио», Фантазии для фортепиано, хора и оркестра, а также хоры из музыки к драмам и три канона для хора без сопровождения.

Серафим Владимирович Попов (1904–1986) – педагог, хоровой дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1963). В 1924 организовал самодеятельный хор и руководил им при Воронежском клубе печатников. В 1926 году заочно окончил инструкторско-хоровое отделение Воронежского музыкального училища, а в 1929 – лингвистико-литературное отделение Воронежского университета. С 1929 по 1937 год Попов работал художественным руководителем и дирижером хора Воронежского радиокомитета. В 1937 году переехал в Москву и поступил на дирижерско-хоровое отделение Московской консерватории, где учился у Г. А. Дмитриевского и П. Г. Чеснокова. В период с 1942 по 1959 год преподавал дирижерско-хоровые дисциплины в музыкальном училище при Московской консерватории. Одновременно в 1941–1943 годах руководил хором Всеукраинского радиокомитета, затем работал хормейстером Ленинградской академической капеллы. В 1944–1948 годах являлся главным хормейстером Ансамбля советской оперы при Всесоюзном театральном обществе; в 1948–1950 годах – организатор и художественный руководитель Московской хоровой капеллы при Московском отделении Союза композиторов. С. В. Попов в 1950–1959 годах был назначен хормейстером Всесоюзного радио и Центрального телевидения, а в 1959 году перешел на работу в Московский институт культуры, где организовал кафедру хорового дирижирования и заведовал ею до 1976 года (с 1981 года – профессор).

С 1937 по 1980 год С. В. Попов являлся художественным руководителем самодеятельного хора Московского государственного университета. Коллективу в 1964 году было присвоено почетное звание «Народный коллектив», под руководством Попова хор становился лауреатом Всесоюзного художественного конкурса советской молодежи (1957), Всесоюзных фестивалей самодеятельного искусства (1967) и самодеятельного художественного творчества трудящихся (1977, 1-е место). Вместе с коллективом

С. В. Попов выступал на международных конкурсах студенческих академических хоров в Чехословакии (1968; 1975, 1-е место), межреспубликанском конкурсе в Каунасе (1975), студенческих Праздниках песни в Риге (1971), Тарту (1974), Вильнюсе (1978). Попов и хор МГУ выступали с концертами во многих городах СССР, а также в Венгрии, ГДР, Болгарии, Югославии и Чехословакии. В 1978 году была выпущена большим тиражом грампластинка «Поет хор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова». Попов записал и обработал много народных песен, опубликовал свыше 50 авторских сборников: «Русские народные песни Воронежской области» (М., 1939); «Девять русских народных песен» (М., 1947); четыре выпуска сборника «Поют студенты МГУ» (М., 1950, 1963, 1966, 1969) и др. Отдельные обработки народных песен Попова издавались в Венгрии (Будапешт, 1953) и Болгарии (София, 1970, 1973). С. В. Попов – автор около 60 работ по вопросам хорового искусства. Среди них «Хоровое творчество С. И. Танеева» (М., 1947); «Хоровое творчество А. П. Бородина» (М., 1963), «Русская народная песня в хоровой обработке» (М., 1963) и др., а также учебные пособия «Организационные и методические основы работы самодеятельного хора» (М., 1957); «Русская хоровая литература» (М., 1958, 1959, 1959), «Этюды по хоровому дирижированию» (М., 1974), сборники «Хрестоматия по хоровой литературе» (М., 1950, 1951, 1952, 1956), «Хрестоматия по дирижированию» (М., 1967) и др. Попов избирался членом президиума Московского хорового общества (с 1983), был бессменным ведущим семинаров для руководителей самодеятельных хоров Москвы. Являлся организатором курсов повышения квалификации руководителей самодеятельных хоров при Московском институте культуры. Награжден орденом «Знак Почета» (1980), медалью «За доблестный труд» [1].

Автором статьи предпринята попытка уточнить влияние регентской и преподавательской деятельности П. Г. Чеснокова на его последователей. Можно схематично изобразить «Педагогическое древо Чеснокова» (см. рис.), где зафиксированы имена его учителей и учеников. Дальнейший анализ их деятельности позволит полнее охарактеризовать современные традиции русского хорового искусства и пути развития Московской духовной школы от истоков до наших дней.



*Рисунок. Педагогическое древо П. Г. Чеснокова*

## Список литературы

1. Курская энциклопедия [Электронный ресурс] / сост. Ш. Р. Гойзман. – Курск, 2004–2014. – Режим доступа: <http://www.mke.su/>
2. Кузина Н. Павел Григорьевич Чесноков – регент, дирижер, композитор, ученый XX века (1877–1944) [Электронный ресурс] // Сайт изд-ва TARBEINFO – РУССКИЙ ТЕЛЕГРАФ. – Мир Православия: ежемесячная газета. – 2007. – № 10. – Режим доступа: [www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18p.htm](http://www.baltwillinfo.com/mp10-07/mp-18p.htm). – Загл. с экрана.
3. Муратов А. Г., Иванов Д. Г. П. Чесноков [Ноты]: собр. духовно-музык. соч. Тетр. 1 (ор. 6). – М., 1994. – 40 с.
4. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Сов. энцикл.: Сов. композитор. – 1973–1982. – 564 с.
5. Романовский Н. В. Хоровой словарь. – М.: Музыка, 2005. – 230 с.
6. Сайт Московской консерватории им. П. И. Чайковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=124346](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=124346). – Загл. с экрана.
7. Фролова Т. М. Духовные сочинения композиторов Нового направления (Московская школа) [Ноты]: учеб. справочник. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – 152 с.

## К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ КОМПОЗИТОРА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

*И. Г. Умнова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье поднята проблема методологии изучения целостной композиторской стилевой системы. На первый план выдвинуто значение вербальных текстов композитора для истолкования смысла его музыкальных произведений.

**Ключевые слова:** музыкальный текст, вербальный текст, композиторская стилевая система, смысл музыкального произведения.

## TO THE STUDY OF COMPOSER'S MUSICAL TEXT IN THE CONTEXT OF HIS VERBAL TEXT

*I. G. Umnova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The problem of methodology for studying holistic compositional style system is raised in the article. The value of composer verbal texts for interpreting the meaning of his music is highlighted.

**Keywords:** musical text, verbal text, composer style system, the value of musical work.

Современное искусство развивается под знаком всеобъемлющего синтеза: для сложноорганизованных систем композиторского письма второй половины XX – начала XXI века характерны полистилистические и поликультурные сплавы. Поэтому выявление универсальных принципов индивидуализации художественных композиций предполагает использование различных методов и подходов. Определение неповторимых примет «стилевых траекторий» возможно, с одной стороны, через соединение музыковедческих и культурологических ракурсов исследования. С другой, осмыслению глубинных образно-содержательных и драматургических слоев нотного текста произведения способствует его анализ в контексте композиторских комментариев и теоретических обоснований собственного творчества.

В сфере постоянного внимания исследователей стоят вопросы постижения технологии авторского замысла, взаимодействия и взаимовлияния выразительных средств, соотнесение индивидуального стиля со стилями национальными и историческими. Поэтому в конце XX – начале XXI века оказывается широко распространен герменевтический ракурс стилового подхода, «ядром которого является “слово композитора”, интерпретирующее свои и чужие произведения [1, с. 22]. Имеются в виду зафиксированные в немзыкальных текстах особого свойства – статьях, эссе, интервью – вербально оформленная рефлексия авторов опер и симфоний, кантат и концертов, их научные концепции, мировоззренческие принципы и идеалы. Мастера звука берут на себя функции теоретиков собственного художественного процесса, адресуя исполнителям и слуша-

телям свое живое слово. Индивидуально-авторские толкования музыкальных объектов на основе той концепции, которой придерживается композитор-теоретик в определенное время, изъяснение своих произведений или произведений коллег имеют немаловажное значение для герменевтических интерпретаций.

Повышенным вниманием как специалистов, так и любителей пользуются «Беседы с Альфредом Шнитке» (А. Ивашкин), записи Георгия Свиридова «Музыка как судьба», «Черные тетради» Романа Леденева, «Автобиографические записи» Родиона Щедрина, «Автомонография» Виктора Екимовского, интервью с Софией Губайдуллиной и Сергеем Слонимским. Назовем также книги Владимира Мартынова «Конец времени композитора» (М., 2002) и «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» (М., 2005), в которых представлены композиторское понимание, особая композиторская позиция. Напомним о более ранних работах: труде А. Шенберга «Стиль и идея», диссертации А. Веберна о творчестве Г. Изака, исследовательские анализы Эдисона Денисова в книге «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» и многих других.

Другой ракурс в практике обращения к слову обозначен публикациями, представляющими творчество композитора в его монологах дневниковых записей, мемуаров, либо в переписке с респондентами. В качестве примеров первой группы назовем опубликованные в этом столетии «Дневник» С. Прокофьева, «Исповедь» Э. Денисова. Ко второй группе могут быть отнесены переписка С. Прокофьева с Н. Мясковским, И. Стравинским, С. Кусевицким, «Письма к другу» Д. Шостаковича, «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (Д. Шульгин). Подобные вербальные опусы содержат массу интереснейших реалий жизни, в их текстах отражены во многом несхожие человеческие характеры, но главное – они позволяют воссоздать более полную картину творческого мира музыкантов.

В музыкознании традиции изучения эстетики композитора во взаимосвязи с его комментариями и теоретическим обоснованием собственного творчества начали складываться лишь к концу XX века. Внимание музыковедов к научным статьям композиторов, посвященных острейшим проблемам музыкального искусства, зафиксировано, например, в сборниках «Современные музыкально-теоретические системы», «Музыка и современность», «Проблемы музыкальной науки» и др. Научные идеи композиторов в русле общих вопросов современной музыки рассматривала

Н. Гуляницкая, которая ввела термин «композиторская музыкология». Появившийся в начале XXI века ряд диссертационных исследований заключил размышления о композиторской музыкологии в строгие научные формы. Актуальными оказались переведенные на русский язык тексты Э. Вареза, Г. Кауэлла, К. Штокхаузена и других, опубликованные в Московской консерватории в коллективном труде «Теория современной композиции». Композиторское вербальное творчество требует объяснения своей специфики [2]. Со всей очевидностью остро выступает актуальность разработки новых теоретических положений, научного инструментария и их апробация на основе практического исследования художественно-стилевых систем музыкантов, постижению поэтики которых способствовала бы интерпретация авторских идей в музыкальной композиции.

Трудности совокупного изучения текстов – имеются в виду собственно нотный и вербальный «о музыке» – очевидны. Поэтому в теории искусства важной гранью обозначилось изучение комплекса вопросов, составляющих понятие композиторской поэтики и объединяющих художественное и философское как в музыкальных произведениях, так и в литературных текстах, где композиторское слово становится главным средством воздействия. В широком смысле термин «поэтика» обозначает присущий эпохе и направлению комплекс индивидуальных философских установок и художественных приемов, востребованных творцом для воплощения замысла и создания произведения искусства. Понимаемая как совокупность специфических способов и содержательных принципов, приоритетов и оснований, согласно которым организуется и оформляется как текст, поэтика творцов предстает в единстве смыслового и стилового аспектов.

Пространственно-вещественные структуры оформляются в единое органическое целое и определяются релевантной парой художественный язык/художественные тексты. В сфере композиторского творчества эти понятия часто подразумевают как музыкальный язык и музыкальные тексты, так и родственные им немзыкальные компоненты (литературную составляющую). Слово – универсальное средство описания и анализа результатов творческой деятельности во всех областях искусства. Поэтому литературные тексты композиторов (статьи, очерки, рецензии, заметки и другие жанры) определенным образом влияют на интерпретацию смысла



невербальных сочинений. Безусловно, музыкально-теоретические или публицистические, мемуарные или эссеистские тексты, посвященные различным вопросам современного композиторского творчества, допускают их расшифровки как кода теоретических интерпретаций структуры содержания музыкальных композиций. Вместе с тем, они имеют самостоятельную ценность, поскольку музыка – самодостаточный объект художественного восприятия, она чрезвычайно тонка и не субстанциональна.

Однако литературно-программные установки как неотъемлемая часть поэтики композитора структурируют музыкальную мысль при «переводе» и осмыслении ее в художественную речь. Совокупный анализ невербальных нотных и вербальных литературных текстов композитора позволяет обнаружить глубокое родство образной системы и художественно-идейного содержания. Как взаимодополняющие должны пониматься принципы смыслополагания и в вербальных, и в невербальных опусах. Важно осмыслить большое число кратких мелодий, интонационно-тематических комплексов в симфониях, концертах, сюитах, операх и других произведениях как устойчивых лексем, затем сопоставить их с метафорами и эпитетами, часто употребляемыми композитором в словосочетаниях собственной письменной и устной речи. Важно скорректировать реализованные в музыкальных текстах идеи, концепции в соответствии с содержанием основополагающих, наиболее выразительных немзыкальных композиторских текстов. Своеобычная диалектика литературного и музыкального в поэтике композитора может проступить и в широко понимаемом принципе программности, приемах активизации смысла произведения заголовком, а также семантических возможностях эпитафия. Используемые композитором оригинальные словосочетания могут применяться для прояснения смысла произведения, влиять на архитектуру и выявлять его фабулу. Для выявления взаимосвязанности разных родов деятельности актуален и метод композиторского автокомментария через близкий стиль.

Изучению музыкальных текстов композитора в контексте немзыкальных может способствовать решение следующих задач:

- совокупно представить литературную, критическую и публицистическую деятельность композитора в виде единой панорамы комплекса письменных и устных жанров;

- рассмотреть общие вопросы художественной генеалогии, определить стилевые доминанты эстетики композитора;
- выявить идеи, проблемы, образы, жанры, отражающие внутреннее единство музыкальной и литературной граней его творчества;
- уточнить специфику взаимоотношений музыкального и литературно-программного начал через параллельный анализ симфонической и театральной, инструментальной и вокально-хоровой сфер деятельности;
- рассмотреть круг репрезентирующих мотивов, сопоставить семантику в музыкальной и литературно-критической областях деятельности композитора.

Решение этих и других задач позволит в эксперименте проверить следующие предположения: обнаруженные «кочующие мотивные комплексы» в вербальном творчестве композитора в дальнейшем могут быть спроецированы на группы инвариантов, присутствующих в музыкальных текстах произведений. Именно соотнесение семантического смысла содержания музыкальных и литературных текстов позволит наиболее полно характеризовать стиль художника.

Изучению целостного художественного стиля могут способствовать и труды, созданные на стыке музыковедения и литературоведения, которые давно и прочно заняли в искусствознании обширную территорию. Так, для выработки системно-комплексного подхода в анализе музыкальных и литературных сочинений необходимы научные идеи Р. Барта и Ю. Кристевой. Для формирования концепции композиторских текстов, зафиксированных как нотной записью, так и вербальной, чрезвычайно важен опыт интертекстуального анализа, апробированный в исследованиях литературоведов М. Бахтина, Ю. Лотмана, А. Жолковского. Так называемый формальный метод, который получил развитие в исследованиях Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, анализировавших общие поэтические принципы в наследии А. Пушкина и Н. Гоголя, М. Лермонтова и Л. Толстого также может оказаться в числе основных.

Не менее востребованным является и прием интертекстуального анализа, позволяющий определить систему инвариантов, образующих целостный стиль композитора. Концепции последнего десятилетия, расширившие представления в ряде музыковедческих работ о композиторском творчестве как художественно совершенной и целостной семантической системе,

предельно актуализируют идеи М. Арановского («Музыкальный текст. Структура и свойства») и Л. Акопяна («Анализ глубинной структуры музыкального текста»). Показательно в плане методологии масштабное исследование инструментальных жанров, предпринятое Г. Крауклисом в монографии «Романтический программный симфонизм», где анализируются различные приемы конкретизации (в том числе и словесные) композиторских замыслов и концепций в симфониях, оркестровых сюитах и поэмах. Выработанная методология анализа позволяет обнаружить сходные процессы при сопоставлении музыкальных и немusикальных текстов композитора.

Не менее значимыми являются положения из той самостоятельной отрасли искусствоведения, в которой композиторское слово анализируется как бы «в чистом виде», поскольку оно зафиксировано в документальных источниках (письмах, дневниках, записных книжках и т. д.). В числе наиболее значимых для изучения музыкальных текстов в контексте вербальных назовем инновационные труды З. Апетян («Проблемы литературного наследия С. Рахманинова»), В. Варунца («Публицистика И. Стравинского и С. Прокофьева») и П. Вайдман («Архив П. И. Чайковского»). В решении проблемы объединения контекста и интертекста большое значение имеет труд В. Юзефовича «Переписка С. С. Прокофьева с С. А. и Н. К. Кузевицкими». При изучении заглавного вопроса можно успешно опираться и на справочные издания, где концентрированно отражается идея диалектической целостности композиторского наследия. В них важная роль отведена проблеме систематизации музыкальных и литературных текстов, исчерпывающе характеризующих целостную систему нотных/не нотных текстов.

Анализ немusикальных текстов композитора – вербальных текстов эссе, очерков, статей и книг, интервью – важно реализовать как бы сквозь призму его мировоззренческих идеалов, переплавленных в сюжетах и образах опер и симфоний, камерных и монументальных инструментальных произведений. В подобном ракурсе литературно-критическая сфера композиторской деятельности оказывается открытой для возможности ее исследования в качестве автономного немusикального текста, где слово не только элемент, но и концепт, обеспечивающий само художественное выражение. Результаты анализа немusикальных текстов очертят круг метафор и эпитетов, которые часто употребляются композитором в словосоче-

таниях его письменной и устной речи. В дальнейшем это позволяет выстроить ассоциативные параллели к мотивам и музыкальным темам как лексемам музыкального мира композитора.

Статьи и книги композиторов, опубликованные интервью и высказывания фиксируют не только мировоззренческие принципы и эстетические идеалы. Аналогично музыкальным сочинениям, в них также присутствует индивидуальное видение мира, реальные переживания, преломленные сквозь «магический кристалл» чувств, мыслей и пристрастий творящей личности. Многим очеркам, статьям, рецензиям, интервью композиторов оказывается созвучна мысль К. Паустовского: «Главное для писателя – это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи...». (Из книги «Золотая роза»: «Первый рассказ»). Композитор, создающий свою поэтику, создает как рефлексии еще одну поэтику, тем самым композиторская музыкология повышает упорядоченность художественных текстов. Поэтому литературная составляющая поэтики композитора воспринимается своеобразной «оптической системой», способствующей пониманию специфики индивидуального стиля в культурном контексте художественных традиций.

### **Список литературы**

1. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: Исследование. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
2. Умнова И. Г. Явление литературоцентризма в музыкальном искусстве XX века // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2008. – № 5 (№ 12). – С. 129–134.

**Раздел 2. Актуальные проблемы теории и практики  
психолого-педагогических исследований  
в области музыкального искусства**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*И. А. Сидорова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье автор отмечает, что несмотря на различия исполнительских и слушательских интерпретаций, созданные композитором музыкальные произведения существуют как нечто определенное, постоянное, и не только как материальный объект, но и в сознании людей. Музыкальное произведение представляет собой систему достаточно определенных и, в принципе, постоянных индивидуальных характеристик и признаков, которые отличают его от других произведений. Основой содержания музыкального произведения, его внутренним духовным обликом является художественный образ. Осмысление образно-логических связей активизирует целостное восприятие художественного образа и помогает выявить его идейную направленность. Анализ существенных объективных свойств художественного образа служит исполнителю своего рода фундаментом для разработки замысла собственной интерпретации, которая в исполнении приобретает особенные индивидуальные черты.

**Ключевые слова:** воплощение, жанр, интерпретация, исполнительские средства, исполнительский анализ, качественная определенность, познание, художественная идея, художественный образ.

**PERFORMING ANALYSIS AS A WAY OF IMPLEMENTING  
ART IDEA OF MUSIC PIECE**

*I. A. Sidorova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

In spite of the differences of performing and audience interpreting, created music exists as something definite, permanent, and not only as a material object,

but also in people minds. A piece of music has quite specific and, in principle, permanent individual characteristics and features that distinguishes it from other works. An artistic image is the basis of a musical work and its internal spiritual character. Realising of figurative and logical relationships intensifies the holistic perception of the artistic image and helps to reveal its ideological way. The analysis of significant objective properties of the artistic image is served to the performer as a foundation for developing design of own interpretation, which gets special individual features.

**Keywords:** embodiment, genre, interpretation, performance means, performance analysis, high-quality certainty, knowledge, art, artistic image.

Музыкальное произведение есть диалектическое единство идеального и материального. Впечатления действительности, прошедшие сквозь призму творческой личности композитора, воплощаются в произведении – материальном объекте, доступном для восприятия посредством органов чувств. Художественная информация, «закодированная» в нем, расшифровывается и вновь приобретает идеальную форму в сознании воспринимающего. Так складывается система художественной коммуникации: автор – произведение – потребитель.

Музыкальное произведение как диалектическое единство «возможного и действительного бытия» соединяет в себе черты акустического и неакустического процессов. Осуществляя же свое «действительное бытие» в определенной совокупности исполнительских объективаций, музыкальное произведение предполагает необходимое участие интерпретатора-соавтора, который вносит частицу своего творчества в каждый из элементов вариантного множества. Таким образом, непосредственными причинами, порождающими полноценное произведение музыкального искусства, следует считать не только творческие усилия композитора, но и деятельность музыканта-интерпретатора.

Несмотря на различия исполнительских и слушательских интерпретаций, созданные композитором музыкальные произведения существуют как нечто определенное, постоянное, и не только как материальный объект, но и в сознании людей (единство материального и идеального). Для слушателей соната Бетховена есть соната Бетховена, прелюдия Рахманинова есть прелюдия Рахманинова. Следовательно, музыкальное произведение представляет собой систему достаточно определенных и, в принципе, постоянных индивидуальных характеристик и признаков, которые

отличают его от других произведений, способствуют закреплению в сознании человека. Неизменная структура характерных признаков произведения охватывается понятием инварианта, благодаря чему музыкальное произведение предстает перед нами как некоторый идеальный инвариант [4, с. 12].

Явление музыкального искусства вызвано сложным комплексом причин объективного и субъективного характера. И пока они не вскрыты в возможно более полном объеме, данное произведение не может быть объяснено в его единичном своеобразии. Анализ произведения искусства невозможен без совокупной содержательности элементов его формы.

Упрощенное понимание термина «содержание», стремление отыскивать в каждом музыкальном произведении сюжетную последовательность повествования либо конкретное изображение – достаточно распространенная ошибка. Следует подчеркнуть, что музыка обладает огромной способностью воплотить разные стороны и уровни психической деятельности – от простейшего психофизического импульса до программных и философско-концепционных построений. Объективное содержание мыслимо только в форме [3, с. 39].

Форма, как явление, конкретна. Она состоит из сложной совокупности элементов, принадлежащих той или иной коммуникативной системе. Вне взаимосвязи и соподчиненности элементов понятие формы становится чистой абстракцией.

Элемент формы является конкретно-видовым преломлением языковых средств данного рода искусства и как таковой обладает не только «локальной» содержательностью, относящейся к единичному произведению. Все элементы формы возникают в результате социального и психологического развития как поиск и завоевание новых средств выразительности и коммуникабельности.

Основой содержания музыкального произведения, его внутренним духовным обликом является художественный образ, поэтому постижение художественного образа позволяет сделать вывод об идейной направленности сочинения. При этом художественный образ музыкального произведения существует в неразрывной связи с его звуковой формой. И хотя художественный образ произведения и его звуковая материя взаимообусловлены, изучая произведение, условно можно и нужно разделить его материальные и идеальные звенья.

Восприятие художественного образа сочинения, умение услышать его выразительный смысл – неперемное условие содержательного исполнения. В процессе работы над музыкальным произведением исполнитель должен услышать, осмыслить, по-своему пережить заключенный в нем образ и воплотить его с помощью специфических исполнительских средств выразительности. Этот путь познания-воплощения художественного образа в своей основе един для всех исполнителей – вне зависимости от музыкальной специальности, возраста, способностей, индивидуальных качеств, а также степени мастерства [6, с. 47]. Однако в каждом конкретном случае уровень познания-воплощения художественного образа будет отличаться.

Художественному образу музыкального произведения присуще объективное смысловое качество или качественная определенность. Качественная определенность музыкального образа создается сочетанием существенных и объективных черт произведения, свойственных его интонационному языку и логике развития [5, с. 31]. В программных сочинениях, включающих литературный текст, объективные свойства музыкального образа обуславливаются сложным взаимодействием музыки и текста. При этом музыкальные интонационно-логические закономерности являются определяющими.

Хотя содержание музыкального произведения неоднозначно и многогранно, объективные качественные свойства художественного образа составляют его «объективную меру» [2, с. 17], которую исполнитель не имеет права нарушать. В противном случае художественный образ будет искажен, а исполнение окажется неадекватным содержанию.

Восприятие художественного образа в его целостно-процессуальном единстве, а также в его объективной качественной определенности требует от исполнителя значительных эмоционально-познавательных усилий. При этом уровень восприятия зависит от общих и музыкальных способностей исполнителя, его мировоззрения, интеллекта, индивидуальных качеств и может служить критерием его зрелости, общей и музыкальной культуры.

В процессе восприятия художественного образа активно участвуют и взаимодействуют чувство и мысль, эмоциональное и рациональное начала. Глубоко неверно представление о том, что, если музыку отличают неограниченные возможности в передаче эмоций, то и исполнителю достаточно лишь эмоционального переживания и интуиции. Ошибочен также отвлеченно-умозрительный подход к восприятию и воплощению художественного образа в музыке. Такое исполнение будет, возможно, формально гра-



мотным, но лишенным искренности и заразительности, оно не увлечет слушателя и не окажет должного идейно-эстетического воздействия. Лишь синтез эмоционального и интеллектуального начал исполнителя можно считать основой постижения художественного образа [5, с. 9].

Следует заметить, что на практике в восприятии и воплощении целостного художественного образа наблюдаются две неверные тенденции. С одной стороны, исполнители, стремясь к образному осмыслению выразительных интонаций, нередко излишне детализируют их и порой преувеличивают значимость второстепенных элементов. В результате нарушается логика «сквозного действия» и целостность художественного образа.

С другой стороны, стремление к единству формы без осознания интонационной выразительности музыкальной речи приводит к ложной целостности. В таком случае логическое взаимодействие элементов приобретает в исполнении формальный характер.

Осмысление образно-логических связей активизирует целостное восприятие художественного образа и помогает вывить его идейную направленность [2, с. 24]. Особенно важно это в сочинениях крупной формы, в которых художественный образ формируется через постижение развернутых тематических структур в их взаимодействии.

Раскрытию художественной идеи сочинения существенно помогает уяснение его образно-жанровой природы, жанровых особенностей и отдельных жанровых признаков. Уже название произведения (если оно указывает на жанр) дает некоторую общую характеристику художественного образа.

Типические черты жанрового содержания выявляются утвердившейся в практике соответствующей системой композиционных средств и приемов. Таковы, например, характерные ритмические обороты (пунктирная интонация в похоронном марше, сарабанде), мелодические обороты, типичные виды фактуры, фактурно-ритмические формулы в аккомпанементе танцев и т. д. Нередко в музыкальном образе сочетаются различные жанровые связи, как, например, тематические разделы сложных инструментальных жанров (песни, танца, марша), что усиливает индивидуальную характерность сочинения. Определение этих признаков проясняет восприятие сочинений крупной формы.

Анализ существенных объективных свойств художественного образа служит исполнителю своего рода фундаментом для разработки замысла собственной интерпретации, которая в исполнении приобретает особенные индивидуальные черты. Сознание человека проявляет свою активную

творческую роль в процессе познания [1, с. 38]. Познавая художественный образ музыкального произведения, исполнитель как бы «поворачивает» его разными гранями и таким образом «вытаскивает» из него все новое и новое содержание, привлекая свой круг образных ассоциаций и аналогий. Те или иные грани, оттенки образного содержания исполнитель выявляет с помощью специфически исполнительских средств выразительности (темпоритмических, артикуляционных, динамических, тембровых и др.). При этом, однако, исполнитель обязан исходить из объективных характерных свойств художественного образа – в противном случае интерпретация нарушит его объективную меру и будет неадекватна содержанию сочинения.

### **Список литературы**

1. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. – М.: Музыка, 1991. – 102 с.
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1985. – 143 с.
3. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Классика–XXI, 2004. – 204 с.
4. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. – М.: Музыка, 2011. – 96 с.
5. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: очерки. – М.: Музыка, 1990. – 186 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.

## **ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА**

*Н. А. Мицкевич*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

Автор в статье пишет, что традиционно в классе специального инструмента используется индивидуальная форма обучения, когда преподаватель работает с одним студентом. При такой форме возможно использование лишь активных методов. В статье рассматриваются активные и

интерактивные методы обучения, характеризуется продуктивностью присутствия на занятиях по специальному инструменту нескольких студентов одновременно.

**Ключевые слова:** компетентностный подход, активные методы обучения, интерактивные методы обучения, дискуссия.

## **POSSIBILITIES FOR USING INTERACTIVE TEACHING METHODS IN MUSICAL INSTRUMENT CLASS**

*N. A. Mitskevich*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article examines the concept of interactive methods of training. Traditionally, the private form of training is used in the musical instrument class, when the teacher works with one student. Only active methods can be used in this form. Active and interactive methods of teaching are considered in the article; a productive presence of more than one student in the classroom is characterized.

**Keywords:** competence approach, active learning methods, interactive methods of teaching, discussion.

Переход на новый федеральный государственный образовательный стандарт (ФГОС ВПО) предопределил новый ракурс рассмотрения организационно-технологических и научно-методических проблем профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей. Он связан с рядом новых методологических оснований, на которых базируется модернизация процесса образования в высшей школе. Во-первых, новый стандарт предполагает интенсификацию образовательного процесса на основе оптимизации структуры, содержания, форм и методов обучения, включения инновационных, информационных и интерактивных обучающих технологий, обеспечения самостоятельной работы студентов. Это связано с тем, что в результате четырехлетнего обучения бакалавр должен быть подготовлен к осуществлению профессиональной исполнительской деятельности, а также уметь реализоваться в образовательной и просветительской деятельности, социальной сфере и сфере культуры.

Во-вторых, основой построения содержания, форм и методов обучения в новом Федеральном государственном образовательном стандарте служит не дисциплинарно-дидактический (основанный на знаниях, умениях и навыках), а компетентностный подход. Причем компетенции интерпретируются как инструмент для описания направленности учебной деятельности и решаемых в ней профессиональных задач, а также ее дидактического содержания, форм и методов, а компетентность является практической реализацией компетенции, ее воплощением в конкретных действиях и поступках в профессиональной деятельности, включая личностное отношение к этой деятельности.

Понятие компетентности не противопоставляется знаниям, умениям и навыкам, но к ним не сводится, так как включает не только когнитивную (познавательную) и операционально-технологическую, но и мотивационную, этическую, социальную и поведенческую составляющую. Оно включает также результаты обучения (способности решать задачи определенного типа в конкретных ситуациях).

Центральным моментом компетентностного подхода в музыкально-педагогическом образовании является обогащение методики и технологий преподавания, подразумевающих введение и апробацию таких форм учебной деятельности, в основе которых лежит самостоятельность и ответственность самих обучающихся. Это смещение с односторонней активности преподавателя на самостоятельное учение, активность, изменение мотивации обучающихся есть некий общий знаменатель модернизации образования [1].

В связи с этим перед учеными и практиками стоят новые задачи, главная из которых – совершенствование программно-методического обеспечения процесса подготовки будущих специалистов. Одним из способов решения этих задач является внедрение в образовательную деятельность активных и интерактивных методов обучения. Известно, что метод – это способ взаимодействия тех, кто учит и тех, кто учится, в процессе достижения целей обучения. С применением приемов и методов, получивших обобщенное название «активные методы обучения», связано непосредственное вовлечение студентов в активную учебно-познавательную деятельность в ходе учебного процесса.

Активные методы обучения – это способы активизации учебно-познавательной деятельности студентов, которые побуждают их к активной мыслительной и практической деятельности в процессе овладения

материалом, когда активен не только преподаватель, но и студенты [4, с. 190]. Преподаватель использует такую систему методов, при которой важно не изложение материала преподавателем и воспроизведение его студентами, а когда в процессе активной познавательной деятельности студенты овладевают знаниями самостоятельно. Именно в активной деятельности студенты, направляемые преподавателем, овладевают знаниями, умениями и навыками, необходимыми для их профессии.

Методы активного обучения могут использоваться на разных этапах обучения:

1 этап – первичное овладение знаниями. Это могут быть проблемная лекция, эвристическая беседа, учебная дискуссия.

2 этап – контроль знаний (закрепление), когда используются такие методы, как коллективная мыслительная деятельность, тестирование.

3 этап – формирование профессиональных умений и навыков на основе знаний и развитие творческих способностей, возможно использование модулированного обучения, игровых и неигровых методов [4, с. 193].

Кроме понятия «активные методы», в образовательные стандарты введено такое понятие, как «интерактивные методы». Большинство авторов интерактивное обучение понимается как групповая форма организации образовательного процесса и связывается с активным участием обучающегося в процессе обучения. Такое обучение отличается высокой мотивацией, полным личностно-эмоциональным включением всех субъектов образовательного процесса в продуктивную совместную деятельность и общение, опорой обучения на опыт обучающегося, актуализацией полученных знаний, взаимодействием учащихся с преподавателем, друг с другом и с учебным окружением.

Интерактивные методы обучения позволяют интенсифицировать процесс понимания, усвоения и творческого применения знаний при решении практических задач, эффективность обеспечивается за счет более активного включения обучающихся в процесс не только получения, но и непосредственного использования знаний. Если формы и методы интерактивного обучения используются регулярно, то у обучающихся формируются продуктивные подходы к овладению информацией [3].

Интерактивные методы можно разделить на следующие группы:

- методы создания положительной мотивации, соответствующие ориентировочно-мотивационному этапу (построение системы профессио-

нальных перспектив, учет личных учебных достижений, создание соответствующих условий обучения и т. д.);

- методы организации познавательной когнитивной и практической деятельности студента, соответствующие операционно-исполнительскому этапу (обсуждения, дискуссии, проекты, учебные исследования);

- рефлексивно-оценочные методы (анализ результатов контроля и самоконтроля, оценивание значимости приобретенных знаний и умений);

- методы развития личной образовательной среды обучения (привлечение личного опыта студентов, практическая ориентация, работа с дополнительными источниками информации).

Определяя понятия «активные» методы и «интерактивные», можно говорить об их сходстве, в то же время между ними существует некое, на первый взгляд, мало заметное отличие.

Во-первых, интерактивное обучение предполагает не совсем привычную логику образовательного процесса: не от теории к практике, а от формирования нового опыта (навыка) к его теоретическому осмыслению. Опыт и знания участников служат источником их взаимообучения и ценностного взаимообогащения.

Во-вторых, интерактивное обучение рассматривают как «обучение, погруженное в общение», что предполагает вовлечение студента в обучение в качестве активного участника; его определяют как диалоговое, где знание добывается в совместной деятельности учащихся между собой и с учителем.

Включить интерактивные методы в такую традиционную форму обучения, как индивидуальный урок по специнструменту довольно сложно. Обычно на таком уроке присутствуют один преподаватель и один студент. А при таком составе можно говорить, лишь о применении активных методов обучения. К тому же не все преподаватели имеют необходимые компетенции и опыт работы с применением подобных методов: некоторым преподавателям проще действовать традиционно, на основе привычных стереотипов – самим все рассказать, не давая возможности обучающимся проявить инициативу. Хотя нужно заметить, что многие преподаватели-музыканты и в прошлом, и в настоящем проводили индивидуальные уроки в присутствии нескольких студентов своего класса, а подчас на них присутствовали студенты других классов. Конечно, чаще всего они являются лишь слушателями, но возможность привлечения их к обсуждению материала вполне реальна.

Для осуществления идеи использования интерактивных методов в классе по специнструменту автором статьи был выбран метод «дискуссии». Дискуссионные методы обучения известны с древних времен и были особенно популярны в Средние века, когда дискуссия использовалась в форме поиска истины. Такие элементы дискуссии, как столкновение позиций, спор, преднамеренное преувеличение противоречий в обсуждаемом вопросе, могут быть использованы почти в любых формах обучения. Кроме того, учебные дискуссии представляют собой такую форму познавательной деятельности обучающихся, в которой субъекты образовательного процесса упорядоченно и целенаправленно обмениваются своими мнениями, идеями, суждениями по обсуждаемой учебной проблеме. Во время дискуссии формируются следующие компетенции: коммуникативные (умения общаться, формулировать и задавать вопросы, отстаивать свою точку зрения, уважение и принятие собеседника и др.), способности к анализу и синтезу, умение брать на себя ответственность, выявлять проблемы и решать их, то есть навыки социального общения и др.

Основной проблемой для дискутирования в классе специального инструмента является определение содержания музыкального произведения. Чаще всего студенты предпочитают не говорить о возможно заложенной композитором в данном музыкальном произведении информации, объясняя это тем, что музыку «не стоит портить» словами. Однако, создавая интерпретацию музыкального произведения, исполнителю необходимо максимально приблизиться к замыслу композитора. В этом случае помогает тщательное изучение жизни и творчества композитора. Просматривая источники по этому вопросу, студенты анализируют материал по-разному. Соотнесение при прослушивании разных мнений позволяет приблизиться к созданию наиболее объективного определения содержания музыкального произведения. Приглашение на индивидуальное занятие одного или двух сокурсников обучающегося позволяет организовать и провести такую дискуссию.

В этом случае преподавателю нужна особая подготовка учебных материалов, которая бы ориентировала студентов на самостоятельный поиск. Необходимо отметить, что подготовленные преподавателями учебные материалы должны снимать как можно больше вопросов, которые могут возникнуть у студентов при освоении данного раздела дисциплины. Необходимы так же методические рекомендации различного характера, справочные материалы. Наличие разного рода инструкций, рекомендаций

должно помочь в освоении материала. Преподаватель также должен уметь организовать учебное пространство, располагающее к диалогу, вести диалог, вести и координировать ход обсуждения между студентами, иметь развитые коммуникативные умения, позволяющие найти подход к каждому участнику, уметь создавать специальные ситуации, побуждающие студентов к интеграции усилий для решения поставленной задачи.

Дискуссия делает возможным использование элементов педагогики сотрудничества по типу «обучающий – обучающийся» и «обучающийся – обучающийся», в которой стираются противоположности между позициями обучающего и обучающихся, а кругозор участников образовательного процесса становится общим достоянием [2].

Конечно, использование дискуссии на индивидуальных занятиях не может быть постоянным, но частичное его применение приводит к хорошим результатам. Эффект от такого обучения, помимо решения профессионально-образовательных задач, заключается еще и в том, что у учащихся развиваются навыки вербализации и визуализации, умение слушать, задавать вопросы и отвечать на них, умение разрешать возникающие проблемы, преодолевать свои комплексы и барьеры, регулировать межличностные конфликты.

Интерактивные методы обучения уже находят свое воплощение в педагогической теории и практике, но еще не сложились в целостный системный подход, стройное описание целей, механизмов, оценки и результатов. Несмотря на сложности, интерактивное обучение постепенно завоевывает все больше сторонников в профессиональном образовании, поскольку делает процесс обучения более мотивированным, продуктивным, эмоционально насыщенным, личностно развивающим, а значит более качественным.

### **Список литературы**

1. Беленок И. Л., Хомченко Т. В. Технология формирования информационной компетентности будущих учителей в условиях заочного и дистанционного обучения // *Философия образования*. – 2012. – № 5. – С. 157–165.
2. Двурличанская Н. Н. Интерактивные методы обучения как средство формирования ключевых компонентов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://technomag.edu.ru/doc/172651.html>



3. Каменев Р. В., Крашенинников В. В. Теоретико-методологическое обоснование использования интерактивных средств обучения в системе профессионального образования // *Философия образования*. – № 4 [43]. – 2012. – С. 160–167.
4. Сорокопуд Ю. В. Педагогика высшей школы. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 541 с.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА: МЕТОДИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ**

***Е. Н. Белов***

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье раскрывается секрет отличного звучания певческого голоса в академической манере, что и как делать для правильной организации певческого процесса. Данная статья может привлечь внимание певцов и педагогов, работающих над постановкой голоса.

**Ключевые слова:** артикуляция, гортань, глотка, резонатор, язык.

## **THE SINGING VOICE FORMING PROCESS: METHODICAL IDEAS**

***E. N. Belov***

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The secret of an excellent sounding of singing voice in the academic manner is highlighted in this article. The autor suggests the right organization of singing process. This article may draw attention of singers and teachers working on the voice training.

**Keywords:** articulation, larynx, pharynx, resonator, tongue.

Обобщая вокальную профессиональную работу на сцене Музыкального театра Кузбасса, музыкальную и вокальную подготовку в ГМПИ им. Гнесиных (ныне РАМ им. Гнесиных) и педагогическую деятельность

в КемГУКИ, хочу поделиться своими взглядами на формирование профессионального певческого голоса. В настоящее время существует очень много вокально-методической литературы, способствующей всестороннему изучению строения голосового аппарата, дыхания, акустики звука, резонанса и резонаторов, психофизики, и вообще весь комплекс необходимых условий для воспитания профессионального певческого голоса.

Человеческий голос – это сложный «тончайший» инструмент, благодаря которому можно воспроизводить широчайшую палитру музыки и душевных чувств в ней. Но, для того чтобы пользоваться таким инструментом, человеку необходимо очень и очень много знать об окружающем нас мире, так как все это в конечном итоге воплощается в голосе. О значении и влиянии пения на человека, перефразируя изречение древних греков, очень хорошо сказал заслуженный деятель искусств В. Г. Буланов (г. Екатеринбург): «Хочешь быть умным – пой, хочешь быть здоровым – пой, хочешь быть красивым – пой». Педагог должен знать намного больше и дать верное направление ученику, так как берет на себя ответственность за него в вопросе воспитания профессиональных качеств голоса. На занятии студент учится овладевать навыками профессии, а педагог только контролирует и дает необходимые рекомендации в процессе занятия. Все это долгий и кропотливый труд. Поэтому ученик должен любить искусство пения по-настоящему, с энтузиазмом, уметь упорно работать, чтобы эта работа доставляла радость, наслаждение и удовольствие, стала привычной нормой жизни, подчинялась здравому рассудку, самодисциплине и твердой воле для достижения намеченной цели.

Занимаясь с учениками, я пришел к выводу, что педагог пения прежде всего должен любить свою профессию, а также хорошо изучить анатомию человека и физиологию голосового аппарата, обладать познаниями в области психологии, медицины и акустики. Это создает возможность научного подхода к проблемам, возникающим в процессе индивидуальной работы с учащимся, применения новых методов и опоры на труды других преподавателей и ученых, что позволит учителю пения наделить ученика умением, в свою очередь, аналитически подходить к возможностям и недостаткам собственного голоса. Учитель пения должен иметь серьезные знания в области музыка, обладать очень хорошим музыкальным слухом, уметь петь, чтобы в случае необходимости показать ученику.

Знания, приобретенные учеником в школьных программах по физике, химии, биологии, психологии и др., предполагают, что педагог может спокойно приступить к обучению пению. Каждый человек индивидуален:

один со слухом, другой – без, один имеет чувство ритма, другой – нет, музыкальный, немусикальный. Для этого и проходят прослушивания и медицинские освидетельствования – профессиональные осмотры при поступлении в училища и вузы на специализацию по вокалу. Если человек разговаривает, то есть имеет голос, то можно его научить извлекать профессиональные звуки. Только сможет ли он пользоваться этим звуком, если ему это не нужно, если нет чувства ритма, слуха и других необходимых качеств для работы на сцене. Если нет стремления и призвания к профессиональному использованию голоса, этой профессией лучше не заниматься. От природы все голоса имеют различные недостатки или изъяны, но есть исключения, о которых говорят: «Бог наградил» или «поцеловал в темя». При формировании певческого голоса ученика очень важно придерживаться мудрой заповеди Авицены и Гипократа – не навреди.

Процесс обучения должен проходить регулярно и постепенно, от простого к сложному. На первых этапах заниматься с учениками желательно одними упражнениями. Это позволяет постепенно осваивать вокальную технику извлечения звука, устранять природные недостатки. При формировании певческого голоса ученику приходится выполнять очень много технических задач, поэтому каждую из них необходимо разобрать в отдельности, для того чтобы в дальнейшем соединить их воедино. Упражнения помогают понять и усвоить основные принципы звучания певческого голоса: дыхание, артикуляцию, положение гортани во время пения, положение языка при произнесении различных гласных, работу резонаторов, диафрагмы, постановку корпуса певца и многое другое.

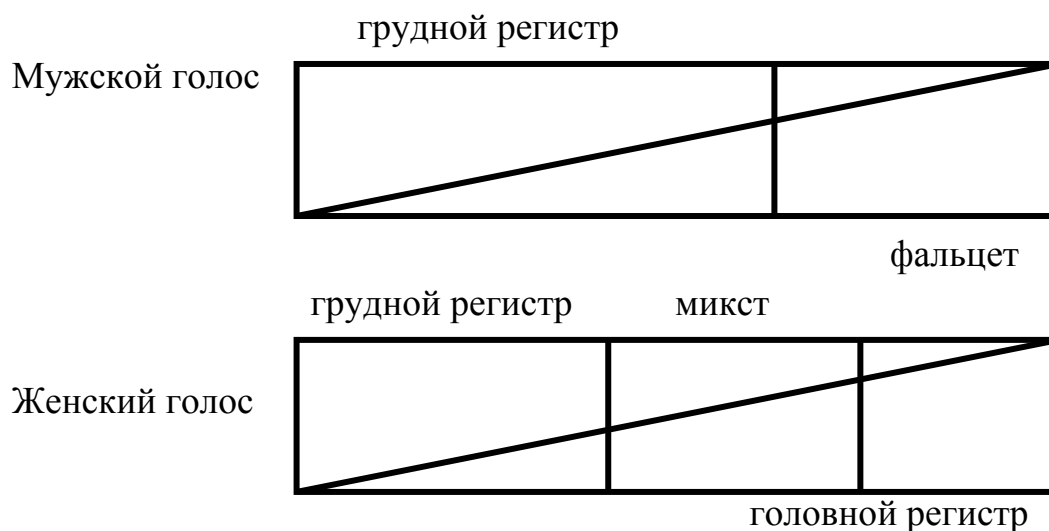
Из наблюдений на занятиях с учениками выявлена закономерность, что на качество профессионального звучания голоса очень большое влияние оказывает положение гортани во время пения. В вокально-методической литературе говорится, что положение гортани во время пения у профессиональных певцов – индивидуальное и не меняется на протяжении всего времени звучания голоса. Установка положения гортани осуществляется за счет «зевка», «полузевка», ощущения «горячей картошки» во рту, «аромата благоухающего цветка», «откусывания большого вкусного яблока» и т. д. и т. п. От правильной установки положения гортани зависит целый комплекс явлений, способствующих высокопрофессиональному и качественному звучанию певческого голоса. Мы ощущаем полноценное дыхание, когда в работу активно включаются мышцы брюшного пресса, которые воздействуют на диафрагму. К сожалению, на нее мы можем воздействовать только опосредованно, через мышцы живота

(брюшного пресса). Вот тогда-то и возникает ощущение «опертого» звучания нашего голоса. Сквозь колеблющиеся связки (голосовые мышцы) протекает звучащий воздух, который очень четко начинает взаимодействовать с нашими резонаторными полостями, находящимися как в голове, так и в грудной клетке одновременно. При всем при этом артикуляционный аппарат должен очень четко выполнять свою работу, то есть ясно и свободно проговаривать тот текст или буквосочетания, которые необходимы для данного произведения или упражнения. Контроль за выполнением этих условий должен осуществляться как слуховым анализом звучания голоса, так и самым важным – внутренними ощущениями, а именно: как установлено положение гортани, как работают мышцы живота, как отвечают резонаторы, куда и как направляется звучащий воздух, как активизируется мягкое небо, как укладывается язык. Для контроля за качеством звучания голоса необходимо использовать эмпирический метод обучения, опираться на образное мышление, что в дальнейшем поможет в работе над произведениями.

При формировании певческого голоса необходимо добиваться одновременной работы как грудных, так и головных резонаторов, опять же за счет точного положения гортани. Голосовые мышцы работают в это время своими краями по всей длине. Головное резонирование звучащего голоса ощущается очень явно в переносице, только нельзя путать с гнусавостью. Гнусавость – это звучащий воздух, попадающий за небную занавеску. Необходимо активизировать небную занавеску, втянув маленьких язычок или воспользоваться другими ощущениями («горячая картошка» и т. д.). Грудное же резонирование мы ощущаем за счет вибрации грудной клетки. Головное и грудное резонирование очень сильно изменяет качество звучания певческого голоса по сравнению с речью. Оно становится серебристым, мягким и округлым. При выполнении этих условий исполнителю подвластны концертные залы и площадки с любой акустической сложностью. Не затрачивая больших усилий во время работы голосового аппарата, можно добиться качественного звучания. При правильном положении гортани возникает так называемый импеданс, проще говоря, уравновешивание двух давлений – подсвязочного и надсвязочного, что в свою очередь способствует свободной работе голосовых мышц. Но при этом надо помнить, что нельзя петь «широким звуком», «внутри» и «глубоко». Это говорит о том, что голосовые мышцы работают в «широком» режиме, то есть они работают всей длиной и всей своей массой, что приводит к затрудненному исполнению верхнего участка певческого диапазона, хотя

в это время хорошо «отзвучивают» грудные резонаторы. Не рекомендуется пользоваться в большей степени головными резонаторами. Это несколько снимает опору дыхания, а ведет к преждевременному изнашиванию голосового аппарата.

Рассмотрим вопрос о регистрах и сглаживании регистровых переходов звучания голоса мужчин и женщин. Из методической вокальной литературы известно, что у мужского голоса два регистра (грудной и фальцет), у женского – три регистра (грудной, смешанный и головной). На занятиях с учениками замечено, что точное положение гортани также влияет на сглаживание регистровых переходов. При выполнении упражнений в восходящем движении активно подключается головное звучание, а при нисходящем движении – наоборот, подключается грудное звучание. Если рассматривать полный певческий диапазон голоса, то можно его изобразить геометрической фигурой – удлинённый прямоугольник, деленный диагональю пополам.



Таким образом, благодаря точному положению гортани, мы добиваемся смешанного звучания голоса по всему певческому диапазону для каждого типа голоса. Выше упоминалось, что при правильном положении гортани активно подключаются мышцы брюшного пресса. Они, в свою очередь, в большей степени влияют на дыхание певца. Во время пения мы пользуемся полным дыханием. Положение гортани голосового аппарата и работа брюшного пресса, отвечающего за качество выдоха, подвластны нашему сознанию. В выдохе участвуют и другие мышцы, но в меньшей степени. Получается, что весь певческий процесс мы можем тщательно контролировать. Но для этого необходимы постепенный подход и постоянный тренаж практически всех наших органов чувств, так как поем мы,

в большей степени, за счет ощущений. Большую роль играет и формирование мышц, выполняющих ту или иную работу во время звучания нашего голоса, чего можно добиться благодаря систематическим упражнениям в спорте. В дальнейшем все это доводится до автоматизма.

Развитие свободного и полноценного звучания голоса необходимо сочетать с выполнением вокально-технических задач: петь legato, staccato, portamento, glissando, следить за беглостью в восходящем и нисходящем движении мелодии, правильно исполнять интервалы и хроматизмы, различные мелодические украшения и нюансы, выполнять поставленные композитором задачи и не забывать активно включать в работу свою творческую фантазию.

### Список литературы

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики: учеб. пособие. – М., 1968. – 675 с.
2. Дмитриев Л. Б. Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. – М., 1976. – Вып. 5. – 262 с.
3. Яковлева А. С. Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. – М., 1984. – Вып. 7. – 214 с.
4. Агарков О. М., Дмитриев Л. Б., Кильчевская А. Д. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. – М., 1975. – 168 с.

## ДИСЦИПЛИНА «СОЛЬФЕДЖИО» В ВУЗЕ В КОНТЕКСТЕ МОДЕРНИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Т. И. Мороз*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются особенности образовательного процесса по дисциплине «Сольфеджио» в вузе рамках личностно-ориентированного и практико-ориентированного образования компетентностного типа.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, компетентностная парадигма образования, формы организации учебной деятельности, оценка уровня сформированности компетенций.

# DISCIPLINE «SOL-FA» IN HIGHER EDUCATION INSTITUTION IN THE CONTEXT OF MODERNIZATION PROCESSES OF MODERN EDUCATION

*T. I. Moroz*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article reviews specifics of educational process on discipline of “Sol-fa” in higher education institution within a framework of personal and practice focused forming a competence-based type.

**Keywords:** musical art, competence-based paradigm of the education, forms of organizing educational activity, level assessment of forming competences.

Согласно тем модернизационным процессам, которые испытывает российское образование в целом, предъявляемые на сегодняшний день требования к профессии превращаются в своего рода «пакеты» компетенций. Закладывающийся в основу российского образования компетентностный подход намечает переориентацию со знаниевой образовательной парадигмы на деятельностную, что проявляется как при построении образовательных стандартов, учебных программ, так и в отборе и применении оценочных процедур. В связи с этим возникает ряд проблем, связанных, прежде всего, с формированием компетентностной модели выпускника, а также с выстраиванием самого процесса формирования заявленных компетенций, включающего особые формы организации учебной деятельности, вопрос о диагностике или оценке профессионала, которая должна осуществляться не в ключе определения объема полученных знаний, а как оценка уровня сформированности заявленного набора компетенций.

Компетентностную модель следует понимать не как комплексный набор компетенций, где для каждого направления деятельности имеется соответствующая совокупность образовательных компонентов, а как живую целостность, особую систему, с выстраиванием линейных и нелинейных связей, взаимозависимостей между компетенциями. При этом важно учитывать факторы, влияющие на формирование каждой компетенции в отдельности, для чего необходимы разработки научной и методической базы. Кроме того, такие же разработки необходимы в области оценивания уровня сформированности компетенций с учетом специфики профессио-

нальной деятельности и тщательного отбора критериев оценки и диагностики. Согласно нормативным документам, сопровождающим процесс перехода на компетентностную парадигму образования, при разработке оценочных средств для контроля качества образовательной деятельности должны учитываться все виды связей. Имеются в виду связи между включенными в них так называемыми ЗУНами, позволяющими установить качество сформированности у обучающихся компетенций по видам деятельности и степень общей готовности к профессиональной деятельности.

Очевидно, что используемые в традиционных знаниево-ориентированных системах образования методы оценивания образовательных результатов, нацеленные на выявление объема знаний (чаще всего в виде тестирования) не исчерпывают оценку профессионала в практико-ориентированном образовании компетентностного типа. Они не всегда подходят и для образования в сфере искусства, поскольку предъявляемые требования к современному образованию как лично-ориентированному всегда были свойственны и присущи процессу обучения в данной сфере. Обретаемое в результате учебной деятельности представляло некий синтез, сплав знаниевых и личностных компонентов, своего рода личностное знание (включая и его операционально-действенную составляющую).

При подготовке студентов в области музыкального искусства одними из основных обозначены область профессиональной деятельности – «музыкальное исполнительство» и вид профессиональной деятельности – «музыкально-исполнительская».

Исполнительская культура музыканта формируется на основе свободного владения музыкальным языком, стилистическими представлениями, системой художественных ценностей и заключается в способности глубокого проникновения в смысл музыки при активном участии мышления-переживания. Достижение уровня свободного владения и оперирования приобретенными знаниями и умениями в процессе работы с музыкальным материалом требует кропотливой и постоянной работы по развитию музыкального слуха. Совершенствование осуществляется посредством систематических и системно-регулирующих тренировок определенными приемами и методами в рамках дисциплины «Сольфеджио».

Самым мощным мотивирующим фактором в процессе обучения выступает дальнейшая профессиональная деятельность, по отношению к которой у каждого студента есть стремление, чтобы она была эффективной. Необходимо применение активных методов овладения знаниями и форми-



рование необходимых умений и навыков путем создания условий, приближенных к профессиональной деятельности. Актуальна постановка таких задач, которые требуют интеграции имеющихся знаний с четким представлением и выявлением междисциплинарных связей, образующихся внутри предметного поля. Не менее важен поиск личностного смысла и личностно значимой активности в процессе исполнительской и аналитической деятельности на занятиях по предмету.

Общеизвестно, что на первом этапе обучения у студента нередко преобладает установка на репродуктивный характер учебной деятельности, что, на наш взгляд, в творческом вузе недопустимо. В связи с этим одной из задач предмета становится стимулирование познавательных мотивов, интереса к овладению учебным материалом, стремление погрузиться в предметное поле для более глубокого проникновения в сущность первоэлементов профессиональной деятельности. Одним из решений видится наполнение учебных заданий творческим содержанием. Ведущим должен стать вектор развития творческой личности, причем с высокой степенью активности.

Специфика предмета «Сольфеджио» такова, что в процессе закрепления полученных знаний, формирования умений и обретения устойчивых навыков, включая имеющуюся установку на то, что предмет сложный, требующий затраты большого количества времени и сил, наблюдается процесс «угасания» творческой активности. Поэтому сквозной, пронизывающей все занятия установкой становится направленность на привнесения элементов личностного смысла, поиска внутренне значимого в решении каждой учебной задачи, установка на постоянное самовыражение и самоактуализацию. Приобретаемые знания, включая умения и навыки, должны стать глубоко личностным знанием, в учебно-познавательной активности должны нарабатываться процессы, включающие механизмы глубокого проживания и вместе с тем осознания. Должно формироваться образно-чувственные представления и выявляться мышление-чувствование (мышление-переживание). С одной стороны, предмет призван решать учебно-профессиональные задачи, с другой – всегда должен присутствовать художественный контекст применения полученных знаний.

Учебная работа студента в вузе искусства в условиях взаимосвязи всех дисциплин должна иметь направленность на перенесение акцента с репродуктивного и частично поискового характера на творческий и созидательный, где осуществляется решение творческой задачи – от зарожде-

ния замысла до его реального воплощения. И преподавателю следует быть в постоянном поиске новых резервных средств для его оптимизации. В связи с этим одним из интереснейших методов может стать метод проектов [3].

Ориентированность на применение актуализированных знаний и умений, их интегрированность, в том числе и междисциплинарных знаний и умений, практическая направленность и практическая осуществимость, присущие данному методу, позволяют реализовать идею личностно-ориентированного обучения компетентностного типа, способствуя формированию ключевых компетенций и повышая мотивацию обучающихся.

Не останавливаясь подробно на данном методе, укажем лишь те моменты, которые необходимо учитывать в работе: готовность преподавателя к данному виду деятельности, подготовленность студентов, практическая направленность и доведение процесса до конкретного результата. Не менее важным фактором выступает наличие «банка проектов», включающего различные задания по тематике и уровню подготовленности, со структурированием содержательной части, выделением каждого этапа работы, путей и форм реализации готовых проектов. Главной особенностью подобного рода деятельности является действенное включение готовых образцов в конкретный вид профессиональной деятельности – исполнительской или педагогической.

Образовательная деятельность в сфере искусства всегда имела практическую направленность, и деятельностный подход в обучении присутствовал «по умолчанию». В связи с этим и развитие основополагающих способностей осуществлялось и осуществляется на основе свойства их быть действенными. Оценочные средства должны выявлять как содержательный, так и деятельностный компоненты подготовленности студентов, что, прежде всего, предполагает демонстрацию компетенций и их применение в конкретной ситуации, приближенной или смоделированной к профессиональной деятельности. Содержательные и деятельностные компоненты подготовленности наиболее ярко, объемно и целостно представлены в творческих конкурсах. Именно конкурсы позволяют выявить уровень компетентности исполнителя, поскольку условия концертного исполнения формируют особую ситуацию, где итог всего творческого процесса музыканта-исполнителя позволяет оценить его компетентность с позиций когнитивной составляющей профессиональных компетенций, а также с позиций операционально-действенной составляющей, эмоционально-волевой,

мотивационно-ценностной и рефлексивной. Здесь под рефлексией следует понимать присущее музыкальному мышлению такое качество, как способность мышления-переживания.

В связи с этим конкурс по дисциплине «Сольфеджио», основной целью которого является совершенствование профессионального мастерства и повышение уровня музыкального исполнительства студентов института музыки, возможно рассматривать как средство диагностики или оценки сформированности профессиональных компетенций. Изучение дисциплины «Сольфеджио» оказывает непосредственное воздействие на процесс формирования профессиональных качеств или компетенций музыканта. Кроме того, обозначенные этапы проведения конкурса также способствуют выявлению уровня сформированности профессиональных компетенций.

На отборочном туре, основанном во многом на репродуктивном виде деятельности по заданному (предложенному заранее) алгоритму, в качестве некоего тестового задания практической направленности, опирающегося на понимание и воспроизведение студентом профессиональных действий (спеть, сыграть, исполнить в транспорте и т. д.), осуществляется определение базового уровня сформированности компетенций.

Первый тур, проходящий в специальных условиях конкурсных выступлений (отбор участников, жеребьевка, работа расширенного жюри и другие компоненты конкурсных испытаний), при сохранении требований отборочного тура в содержательном аспекте, в деятельностном аспекте формирует новую ситуацию и выявляет способность студента ориентироваться в ней, тем самым позволяя оценить продуктивный уровень сформированности компетенций, когда профессиональные действия применяются в условиях новой, иной профессиональной ситуации.

Второй тур, на котором представлены творческие задания, позволяет выявить творческий уровень сформированности профессиональных компетенций. Здесь происходит поисковая работа, осуществляется синтез возможных вариантов профессиональных действий. Задания, требующие интеграции имеющихся знаний, умений из других дисциплин и областей, выявляют как междисциплинарные связи, образующиеся внутри предметного поля самой дисциплины, так и взаимосвязи между компетенциями, предъявляемыми к профессиональной деятельности. Данный уровень демонстрирует высокий показатель сформированности не только профессиональных, но и общекультурных компетенций.

Кроме того, конкурс позволяет выявить и другие характеристики образовательного процесса, его эффективность и результативность. Поскольку конкурсные испытания, формируя картину профессионального поведения, проходят на начальном этапе обучения (для большинства), в связи с этим они дают возможность не только прогнозирования развития студента в профессии, но и корректировки, выстраивания индивидуальной траектории развития.

Не претендуя на прямую диагностику профессиональных компетенций, вместе с тем конкурс оказывается некоей целостной моделью оценки профессиональной компетентности обучающегося. Конкурс позволяет стимулировать познавательные мотивы, интерес к овладению учебным материалом, погрузиться в предметное поле и глубоко проникнуть в сущность первоэлементов профессиональной деятельности, формирует установку на систематичность занятий, на постоянный рост, пополнение и приобретение новых умений и навыков, что способствует развитию личностных и профессионально важных качеств.

Очевидно, что еще в вузе студент должен сформировать своего рода установку к непрерывному личностному и профессиональному росту. Воспитывая самоорганизованность, познавательную активность, самоконтроль, волю, развивая мышление, внимание и др. не только личностные, а также и профессионально важные качества, проектный метод и конкурсные испытания по своей сути оказываются достаточно продуктивными компонентами учебно-познавательной деятельности.

### **Список литературы**

1. Андреев А. Л. Компетентностная парадигма в образовании: опыт философско-методологического анализа // Педагогика. – 2005. – № 4. – С. 19–27.
2. Пахаренко Н. В., Зольникова И. Н. Модель определения уровня сформированности общекультурных и профессиональных компетенций [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования: электрон. журн. – 2012. – № 6. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/106-7502>. – Загл. с экрана.
3. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования. – М.: Академия, 2007. – 272 с.

## РЕАЛИЗАЦИЯ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

*Е. А. Гончарова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается вопрос значимости уроков хорового пения в образовательном процессе. Акцент ставится на решении задач здоровьесбережения школьников через оптимизацию учебного процесса. В связи с этим встает проблема необходимости включения в образовательный процесс уроков хорового пения как наиболее действенной формы воплощения здоровьесберегающих технологий, как необходимого условия формирования культуры детей в целом и сохранения их здоровья.

**Ключевые слова:** урок хорового пения, здоровьесберегающие технологии, музыкальное образование, детское хоровое воспитание, образовательная школа.

## THE IMPLEMENTATION OF HEALTH-SAVING TECHNOLOGIES AT THE CHORAL SINGING LESSONS

*E. A. Goncharova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers the question of significance of choral singing lessons in the educational process. Particular emphasis is placed on solving problems for health protection of schoolchildren through improving the educational process. Thereby the problem of necessity to include choral singing lessons into the educational process is raised, as of the most effective forms of health-saving technologies as a necessary condition of forming children's culture and saving their health.

**Keywords:** choral singing lesson, health saving technologies, musical education, children's choral education, school education.

В российской системе образования детское хоровое пение всегда занимало приоритетное место. Хорошо известно, что хоровое пение –

это самый надежный показатель духовного благополучия нации. Еще в середине 1980-х годов Россия была одним из лидеров в развитии хорового искусства – только самодеятельных хоровых коллективов было около 30 тысяч (около трех миллионов человек). Школа пела, так как регулярно проводились смотры-конкурсы школьных хоров сельских, городских, областных и других уровней. Учителя музыки успешно использовали хоровое пение как действенную форму нравственного воспитания, формирования музыкально-эстетических потребностей, развития вокально-хоровых умений и навыков. Тенденции в развитии детского хорового воспитания в прошлом столетии привели к трансформации методов обучения, к использованию новых педагогических технологий, в том числе к активному включению в учебный процесс здоровьесберегающих технологий.

Согласно положению «О работе экспериментальных общеобразовательных учреждений по направлению «Здоровьесберегающие технологии» Министерства образования России под здоровьесберегающими технологиями следует понимать системно организованную совокупность программ, приемов и методов организации образовательного процесса, не наносящего ущерба здоровью его участников [1]. Здоровье и образование – это два взаимосвязанных и взаимозависимых компонента в формировании личности, то есть здоровье человека оказывает влияние на уровень образованности, а правильность построения образовательного процесса оказывает влияние на здоровье человека.

Музыка является универсальной областью знаний, воздействующей на укрепление здоровья школьников через три основных фактора: вибрационный, физиологический и психологический. Каждый учитель музыки, осознает он это или нет, является стихийным психотерапевтом, изменяющим при помощи музыкального искусства настроение и мироощущение своих учеников. Поэтому в современной образовательной ситуации актуальным является вопрос определения возможностей урока пения как средства реализации здоровьесберегающих технологий.

Степень изученности данной проблемы в области музыкального образования представлена трудами отечественных педагогов: Э. Б. Абдулина, О. А. Апраксиной, Д. Б. Кабалева, Е. В. Николаевой, Г. М. Цыпина, В. Н. Шацкой и др. Вопросам хорового воспитания детей посвящены учебные пособия: В. Л. Живова, К. Ф. Никольской-Береговской, М. С. Осеновой, В. А. Самарина, Г. П. Стуловой. Психолого-педагогические основы музыкотерапии разработаны Л. С. Брусиловским, Л. С. Выготским,

В. Г. Ивановым, А. Н. Леонтьевым, И. Петрушиным, А. А. Смирновым. Проблемы внедрения здоровьесберегающих технологий представлены в современных исследованиях В. И. Ковалько, В. А. Кутеревой, О. В. Леоновой, А. И. Попова и др.

На современном этапе у системы образования нет достаточной нормативной базы для реализации здоровьесберегающих технологий. В значительной части программ по музыке не фиксируются и не актуализируются задачи здоровьесбережения школьников. Это важное направление работы современного учителя музыки обозначено лишь в некоторых программах. Программа музыкального развития (1–10 классы) автора Е. П. Кабковой (1991) предусматривает погружение в музыкальную среду на основе комплекса видов деятельности, учитывающих привлечение других видов искусства. В начальных классах основное внимание уделяется специальному развитию способности естественного, радостного существования в процессе музыкальной деятельности: снятие внутренних зажимов, чувства страха, постановка дыхания, двигательное раскрепощение ребенка и, как результат этой работы – заинтересованное, доброжелательное отношение детей друг к другу, их открытость и готовность к восприятию нового.

Программа по музыке автора Б. С. Рачинской «Путешествие в страну музыки» (1997) учитывает психологические особенности детей младшего школьного возраста (неустойчивость внимания, необходимость в смене эмоциональных состояний, быстрая утомляемость, эмоциональная отзывчивость, стремление к сопереживанию в процессе восприятия музыки, недостаточная вокально-слуховая координация и др.). Для сохранения эмоционального тонуса школьника предлагаются разнообразные формы и виды музыкальной деятельности, быстрая их смена, включение заданий, связанных с движением, органичное сочетание различных форм работы на уроке.

Не имеют соответствующего статуса многие образовательные учреждения, работающие в этом направлении. Например, «Школы здоровья», которые в Москве получили развитие с 1998 года, формально – просто общеобразовательные школы, которые никак не связаны с медициной, укреплением здоровья школьников. Решение этого вопроса связано во многом с общими проблемами школьного образования. В настоящее время существует явная недооценка роли вокально-хоровых занятий в системе общего образования молодого поколения. В программах общеобразовательных школ музыкальному воспитанию отводится, как известно, малое количество

во часов: в каких-то классах один раз в неделю, в других – вообще нет уроков музыки. Тем самым музыку как бы относят к ряду дополнительных, ознакомительных предметов, а хоровое и ансамблевое музицирование постепенно исчезает из учебной практики школьника. Между тем каждый российский ребенок должен и имеет право с самого раннего детства получать опыт совместного музыкального самовыражения через пение.

Голос – это своеобразный индикатор здоровья человека. Голос, которым поют наши учащиеся, должен литься свободно, без напряжения и крика, быть естественным и выразительным. А. И. Попов, основатель системы оздоровительного физвокализа, обратил внимание на одну общую закономерность: обладатели сильного голоса, как правило, имеют крепкое здоровье. Если голос «ослаб, потускнел и неприятен окружающим», необходимо укреплять, тренировать голосовые мышцы. А. И. Попов определил, что если мышечная координация не оптимизирована, то в голосе появляются «чужие» нотки, вредные для организма учащегося и его слушателей. Взяв на вооружение упражнения по «реабилитации» голосовых связок, улучшению состояния здоровья через произносимые и пропеваемые звуковые сочетания, можно провести тренинг, который предполагает: устранение бормотания у доски, координацию дыхания с речью, улучшение артикуляции и дикции, устранение монотонности и безжизненности в голосе, гнусавости и повизгивания. Упражнения А. И. Попова благоприятно воздействуют на весь организм в целом и на важные голосовые элементы тембра при физвокализе, дают возможность тренировать организм, мышцы, приводящие в движение руки, а они особенно связаны с голосом [5].

Восприятие и понимание музыки (музыкотерапия) заключается в ощущении ее связками, мышцами, движением, дыханием. Несомненный интерес для формирования в школьнике оптимистического и жизнеутверждающего мировоззрения представляют песни, которые могут оказывать на мироощущение ребенка положительное воздействие, будут способствовать оптимистическому восприятию жизни. Основной акцент должен ставиться на приобщении детей к произведениям золотого фонда музыкальной культуры. При сохранении золотого фонда произведений композиторов-классиков и детского песенного репертуара необходимо включение в процесс обучения произведений музыкального фольклора, так как русский песенный фольклор – это естественная система интегративной арт-терапии. Русский песенный фольклор несет в себе скрытую программу



по сохранению целостности человеческой личности, его здоровья, включая в себя лечение звуком, музыкой, движением, рисунком, цветом.

Следует подчеркнуть, что в России музыкотерапию Минздрав признал официальным методом лечения в 2003 году и музыкотерапия в мире становится признанной наукой. В условиях общеобразовательной школы музыкотерапия представляет собой совокупность приемов и методов, направленных на расширение и обогащение спектра доступных младшему школьнику переживаний и формирование мировоззрения, которое помогает ему быть здоровым и счастливым [3].

Среди задач музыкального образования необходимо наметить основные векторы развития здоровьесберегающих технологий (музыкотерапии, вокалотерапии, арттерапии и др.), которые направлены на развитие эмоциональной сферы и активной стороны личности школьника, связанной с освоением различных видов музыкальной деятельности. Именно активное общение с музыкой является самым главным смыслом и итогом урока музыки, урока пения. Их коллективный характер подключает к оздоровительному процессу взаимные целебные воздействия со стороны других учеников – их поддержку, сочувствие и сопереживание.

Учеными доказано: занятие хоровым пением в детстве воспитывает творческих, неординарных, толерантных людей с хорошим вкусом. Специалисты призывают ввести в российских школах уроки пения. «Не слушание музыки, что распространено в школах, называется “урок музыки”. Это не урок музыки. Должен быть именно урок пения. Наше общество слушает музыку, мы потребляем музыку, но мы не продуцируем ничего. Поэтому важно, чтобы ребенок в школе продуцировал, тогда у него работает душа», – убежден Владимир Минин [4]. Активное вовлечение ребенка в атмосферу хорового пения с самых ранних лет, по утверждению известного российского хормейстера и композитора Г. Струве, являлось важнейшим условием становления и развития его личности, основанием, формирующим в ребенке его истинную человеческую сущность. Пение в хоре открывает ребенку законы гармонии мира, помогает воспитывать чувство истинной красоты, любви, сопереживания.

Сегодня нужна армия высокообразованных музыкантов, учителей пения, преданных идее внедрения всеобщего музыкального образования. Массового музыкального воспитания можно достичь с помощью введения в урочное и внеурочное время хоровых занятий, которые станут основой формирования эмоционального мира подрастающего поколения, а значит,

и качественного усвоения многих духовно-нравственных понятий и представлений. Важно и на территориально-локальном уровне четко обозначить данную организационно-педагогическую проблему, привлечь на ее сторону широкое общественное мнение, а фактически, реализовать Концепцию возрождения и развития детской хоровой культуры в России. «Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации» предложена на обсуждение 14 мая 2013 года ректором Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова Н. Н. Азаровым, профессорами МПГУ В. Л. Живовым, Б. Д. Критским. В концепции подчеркивается, что дальнейшее сохранение и развитие хоровой деятельности в Российской Федерации возможно при реализации государственной программы по следующим направлениям:

- совершенствование нормативно-правовой базы хоровой деятельности, в том числе разработка типового положения о любительском (самодетельном) хоре, о государственной регистрации хора, о наделении хоров правом ведения финансово-хозяйственной деятельности;
- введение в программу школьного образования урока пения (хорового пения) с 1-го по 9-й класс с одновременной корректировкой Государственных образовательных стандартов;
- организация хоровых коллективов во всех муниципальных образованиях из расчета не менее 1 хора на 10 000 человек;
- создание в каждом административном центре субъекта Российской Федерации региональной музыкальной хоровой школы с восьмилетним образованием, в каждом районном центре – учреждения предпрофессионального музыкального образования – музыкально-хоровой студии или хорового отделения в существующих детских школах искусств с шестилетним образованием;
- создание системы постоянной государственной поддержки профессиональных хоровых коллективов и хоровых образовательных учреждений страны и др. [2].

Создание и реализация концепции единой школьной программы музыкально-эстетического воспитания, внедрение уроков хорового пения в общеобразовательной школе на основе здоровьесберегающих технологий станет необходимой базой для создания нового культурно-образованного слоя общества, способного не только воспринять, но и выразить в художественной форме (благодаря соучастию в массовом хоровом творчестве) важнейшие гуманистические и гражданско-патриотические морально-

ценностные ориентиры. Привлечение детей к регулярным занятиям, связанным с изучением хоровой культуры или участием в работе кружков, секций, студий и т. п. окажет существенное влияние на общий культурный уровень страны.

### Список литературы

1. Каталог образовательных интернет-ресурсов [Электронный ресурс] // Распорядительные и нормативные документы системы российского образования. – Режим доступа: <http://www.orto.ru/ru/education.shtml>
2. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – М., 2013. – Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsreidir?from=yandex.ru>
3. Кутырева В. А. Здоровьесберегающие технологии на уроках музыки [Электронный ресурс]. – М., 2012. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/zdorovesberegayushchie-tehnologii-na>
4. Новости культуры [Электронный ресурс] // Как возродить хоровое движение в России? – М., 2013. – Режим доступа: [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/77363](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/77363)
5. Попов В. Новые методики исцеления. Физвокализ – голос здоровья // Физкультура и спорт. – 2011. – № 10. – С. 10–12.

## ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КОЛОКОЛЬНОГО ИСКУССТВА В КУРСАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

*О. В. Сокол*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается специфика колокольного звона, приводятся сведения из истории колоколов в Сибири, показан пример создания новой колокольни на основе традиций в селе Андреевка Кемеровской области, анализируется отражение традиций колокольного искусства в учебных курсах музыкальной литературы и истории музыки.

**Ключевые слова:** колокол, колокольные звоны в Сибири, сохранение традиций, учебный процесс, учебные дисциплины, музыкальная литература, история музыки.

## REFLECTION OF BELL ART TRADITIONS IN THE COURSES OF MUSICAL LITERATURE AND MUSICAL HISTORY

*O. V. Sokol*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers the characteristics of bell sound, the historical facts of bells in Siberia are given, and the example of creating belfry in Andreevka village (the Kemerovo region) is shown, the reflection of bell art traditions in the courses of musical literature and musical history is analysed.

**Keywords:** bell, bell art toll in Siberia, preserving traditions, educational process, educational courses, musical literature, musical history.

Пробуждению любви к Родине, безусловно, способствует пробуждение любви к родному искусству, частью которого является искусство колокольных звонов. Колокола в России характеризуются эмоциональной и эстетической наполненностью. Они выступают символом стойкости в годы лихолетий, просветленной и тихой молитвенности в мирные дни, являются мощным воплощением соборности, столь свойственной отечественному православию. Представляется важным приобщение к искусству колокольных звонов подрастающего поколения, в частности путем формирования и развития понимания красоты и смысла колокольных звучаний, приобретших на Руси значение колокольного искусства, опирающегося на вековые традиции. Темы, связанные с раскрытием художественных особенностей колокольных звонов, а также темы, посвященные отражению колокольных звучаний в сочинениях композиторов, должны занять достойное место в содержании учебных курсов музыкальной литературы и истории музыки.

В зависимости от возраста учащихся в школе или в вузе, в доступной форме небезынтересно раскрыть специфику акустических особенностей колоколов, устройство колоколен и звонниц, включая характеристику колоколов, входящих в них, традиционные виды колокольных звонов. Рационально эти сведения поместить в отдельную учебную тему «Музыка Русской православной церкви», принадлежностью которой и являются колокола. Звук колокола представляет собой необычное явление в духовном и физическом смысле. Исследователь колокольных звучаний А. Ярешко [3], опираясь на данные ученых акустиков и физиков, а также представите-

лей духовенства, обосновывает их уникальность. Он приводит характерную цитату из книги о колокольном звоне в России священника, современника С. Рахманинова, С. Смоленского: «...гармонии тянутся долго, то замирая, то усиливаясь; интерференция звуковых волн дает как бы вздохи звона, – делает слышными то мажорный аккорд, то минорный – и в воздухе как бы раздаётся торжественный хорал необычайно мягких, протяжных аккордов. Они меняются совершенно неожиданно, и из производных звуков (обертонов) составляются какие-то чудные сочетания, переполняющие душу полным восторгом» [3, с. 45].

Приводя данные исследователей музыкальной акустики А. Володина и Н. Гарбузова, А. Ярешко указывает, что музыкальный звук представляет собой комплекс гармонически расположенных простых тонов – гармоник, а структура этого комплекса – спектр – отражается в восприятии нерасчлененно [3]. Слух как бы объединяет гармоники в нечто целостное. Звук колокола представляет собой более сложное явление, чем звук любого музыкального инструмента или человеческого голоса. По мнению Н. Гарбузова, соотношения основного и частичных тонов только приблизительно верны, так как частичные тоны сильно изогнутых пластинок вообще не являются гармоническими (см. [3]). Гарбузов также сообщает, что «кроме основного тона, который часто бывает довольно слабым, колокола издают, как наиболее сильный и преобладающий, один из частичных тонов, который и определяет слышимую нами высоту его звука. Тембр звука колокола после удара не остается неизменным. В момент удара преобладает пятый частичный тон, но через три секунды самым сильным становится третий частичный тон, а пятый и все выше него лежащие частичные тоны затухают. Можно представить себе всю сложность гармонических спектров звучания нескольких различных по высоте колоколов, красочность которых усиливается гармоническим биением диссонансов» (цит. по [3, с. 46]). Эти же физико-акустические свойства колокольных звучаний создают впечатление объемности, даже «глобальности»; силы, и в то же время необычайной красочности.

Отношение к колоколу православной церкви выражается в особой молитве о колоколах, входящей в «Чин благословения кампана, си есть колокола или звона», фрагмент из которой приводит в своей работе С. Рыбаков.

«<...> И ныне, Владыко пресвятыи, смиренно молим Тя, <...> кампан сей к службе церкви Твоя святыя, во славу же великолепного и святого

имени Твоего сооруженный, небесным святым Твоим благословением и благодатию всеосвящающего Твоего Духа благослови и освяти и влей в он силу благодати Твоея, яко да услышавши вернии раби Твои глас звука его, в благочестии и вере укрепятся и мужественно всем диавольским наветом сопротивостанут, и молитвами и всегдашним славословием Тебе, истиннаго Бога, сия победят, к церкви же на молитву и славословие святаго имени Твоего в день и в нощи спешно, яко же ведоми, да ведутся, да утолятся же и утишатся, и перестанут и нападающие бури ветренныя, грады же и вихри, и громы страшныя, и молния, и злорастворенныя и вредныя воздуха гласом его» [2, с. 15].

В молодом сибирском регионе будут интересны сведения о появлении колоколов в Сибири. Сибирь издавна была наполнена колокольными звучаниями. Упоминания о них встречаются и в летописях, и в фольклоре. Новосибирский музыковед-кампанолог Л. Благовещенская сообщает: «Колокольчики и другие родственные им идиофоны, а также сложные инструменты, включающие их, издавна бытовали у коренных народов Сибири. Медные бубенчики находили в курганах, относящихся к древне-железному веку. Колокольчики использовались в ритуалах многих культур» [1, с. 217].

В период интенсивного хозяйственного освоения Сибири, начиная с XVI века, появляются привозные колокола, в том числе из Москвы, Новгорода, Вологды. Был известен в Сибири «ссылный» угличский колокол и «пленные» польские колокола. Постепенно в Сибири осваивается колоколотейное дело. Среди городов, истари имевших колоколотейные заводы – Тобольск, Енисейск, Тюмень. Своим звоном сибиряки гордились и даже сравнивали его с московским.

Интересна цитата из старинного издания Енисейских епархиальных ведомостей за 1909 год, приведенная Л. Благовещенской: «В 6-ть часов зазвонили в соборе, а по его колоколу – во всех храмах, ко всенощной. Можете себе представить, как удивительно гармонично и мощно звучат колокола 30 колоколен маленького городка. Такое впечатление делает только звон московских сорока сороков» [1, с. 221]. О понимании большой ценности колокольных звонов в Сибири свидетельствует факт, запечатленный в заметке из Тобольских губернских ведомостей за 1858 год о том, что «при установке нового колокола, не проходившего в старые проемы звонницы, рабочие согласились перестроить всю колокольную» [1, с. 221].

Очень оживят рассказ о колоколах сведения о современном состоянии колокольных звонов в родном регионе, где живут и учатся учащиеся и студенты. На Кузбасской земле в последние годы можно найти множество примеров открытия новых, обустройства старых храмов, а при них – колоколен и звонниц. В строящемся храме апостола Андрея Первозванного села Андреевка Кемеровского района 23 июля 2011 года состоялось освящение и подъем на колокольню одиннадцати колоколов. Настоятель храма святого апостола Андрея Первозванного иерей Александр Зленко для изготовления колоколов избрал мастеров колоколотейного завода Николая Шувалова города Тутаева Ярославской области. Предпочтение этим мастерам было отдано неслучайно. Ярославские колокола славятся по всей России и за ее пределами своим внешним обликом и качеством звучания. Известно, например, что колокола производства Тутаевского завода установлены и звучат на колокольне Ивана Великого в Москве, на колокольне Спасской башни Суздальского кремля.

Для колокольни храма святого апостола Андрея Первозванного в селе Андреевка Кемеровской области одновременно изготавливались все одиннадцать колоколов. Был соблюден традиционный принцип: при литье колоколов поочередное убывания их веса, начиная с самого большого. Колокола, выполненные для новой колокольни храма Андрея Первозванного, согласно древней традиции богато украшены. Наиболее красиво декоративное убранство большого колокола. Это и послужило залогом их благозвучной настройки. Ведь именно согласованное звучание всех колоколов звонницы, когда возникает словно бы хоровой ансамбль, называется «собственно звоном». Подобранные одновременно, они заранее призваны создавать единый ансамбль.

Русские умельцы, опираясь на достижения западноевропейских литейщиков, разработали свой профиль и методику построения колокола, что позволило им превзойти все ранее известные способы литья. Был сформирован своеобразный «русский стиль» в литье, отличающийся высокой степенью сложности отливки и художественностью оформления колокола. И уже к началу XX века Российская держава стала поистине колокольным государством, превосходящим по количеству и весу своих колоколов христианский Запад и буддийский Восток.

В день освящения колоколов настоятель храма Андрея Первозванного отец Александр сказал: «Колокольный звон – это, наверное, самый народный из всех инструментов, которые когда-либо были известны на Руси.

Мы знаем, что во время Пасхальной недели на колокольную мог подняться каждый желающий и прославить воскресшего Господа своим колокольным звоном» [6]. Простыми словами в беседе он объяснил, что «звонить в колокола – дело очень не простое. Не думайте, что звонить – это за веревочки дергать! Нет, звонарь должен одной рукой делать одно, второй – другое, да еще на педаль успевать нажимать. Такое не каждый пианист сумеет сделать».

Интересно для ребят услышать характеристики колоколов, чем-то выделявшихся из общего строя. Рассказать, что колоколам, как и людям, тоже присваивались имена, например: «Новгородский», «Медведь», «Лебедь», «Переспор», «Корноухий».

Современные технические средства, предоставленные новыми педагогическими технологиями, дают возможность продемонстрировать внешний вид колоколов. Богатый декоративный узор, пространные надписи, являвшиеся неотъемлемой частью декора, характерны именно для русских колоколов. Первым колоколом с иконографическими изображениями в горельефе был «Царь-колокол» [4, с. 5].

В завершение характеристики колоколов можно вновь привести слова настоятеля храма отца Александра: «Духовная суть звона такова: вся нечисть испаряется с первым ударом колокола. Это – внешний голос церкви, который хочет достучаться до каждой души. Ведь почему богоборческая власть, какая у нас была, со всех храмов сбрасывала колокола? Потому что для нее колокольный звон имел наибольшую опасность. В этом – глубокий духовный смысл» [6].

Русские композиторы всегда ощущали красоту и эмоциональную силу колокольных звучаний. Они активно включали колокольные созвучия в музыкальную ткань своих произведений. Примеров тому множество. Соответственно возрасту обучаемых можно начинать их знакомить с введением музыки колоколов в образцы детской музыки. Это, например, пьесы «Звоны» Р. Бойко, «Колокольчики» В. Дьяченко, «Танец с колокольчиками» Т. Назаровой – Метнер. Современные технологии позволяют включать в занятия аутентичные звучания многих знаменитых звонов.

В музыкальных колледжах и вузах появляется возможность обратить внимание на воссоздание колокольных звучаний русскими классиками и современными отечественными композиторами. Здесь уместно «расшифровать» музыку колоколов: остинатные ритмы (С. Рахманинов), аккорды, включающие дополнительные тона (А. Скрябин), полифонию пластов фак-



туры (И. Стравинский). Помимо воссоздания общего строя колокольных звучаний важно обратить внимание обучаемых на включенность музыки колоколов в музыкальную драматургию масштабных произведений. В старших классах музыкальных школ и школ искусств, в музыкальных колледжах и вузах необходимо заострить внимание на роли колокольных звучаний в опере М. Глинки «Иван Сусанин», опере А. Бородина «Князь Игорь», опере М. Мусоргского «Борис Годунов», хоровой симфонии-действе В. Гаврилина «Перезвоны», втором концерте «Звоны» для большого симфонического оркестра Р. Щедрина. В каждом из этих произведений композиторами поразительно воссоздается эмоциональная роль колокольных звонов, вызывающая глубокий душевный отклик. В этих произведениях ярко выступает и другое – конструктивное значение колокольных звонов, скрепляющее музыкальную ткань и композицию произведения и придающее ему целостность.

Итак, через раскрытие в учебных курсах музыкальной литературы и истории музыки традиций колокольного искусства возможно воссоздать интерес к веками сформированному и ныне живущему искусству колокольного звона, а через него – эмоциональное ощущение русского колорита в сочинениях отечественных композиторов, формировать постижение профессионально значимых понятий и ключевых личностных ценностей, в том числе такое важное для молодого поколения сегодня чувство патриотизма.

### Список литературы

1. Благовещенская Л. Д. Колокола в Сибири // Колокола: История и современность. – М.: Наука, 1993. – С. 217–226.
2. Рыбаков С. Церковный звон в России // Колокольные звоны в России / сост. В. Мартышин. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 10–75.
3. Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного инструментального творчества // Из истории русской и советской музыки. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 36–76.
4. <http://www.Kolokola.ru>; [www.vtbrussia.ru](http://www.vtbrussia.ru)
5. [kolokola.ru/history/history.ru](http://kolokola.ru/history/history.ru)
6. Слово отца Александра (Зленко) на освящение колоколов храма апостола Андрея Первозванного села Андреевка Кемеровского района 23 июля 2011 года // Личный архив автора.

## УЧЕБНЫЙ КУРС «ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА КУЗБАССА» В УЧЕБНЫХ ПЛАНАХ ПОДГОТОВКИ БАКАЛАВРОВ

*Н. В. Поморцева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово*

Статья посвящена рассмотрению нового учебного курса «История хорового исполнительства Кузбасса». Представлены методология, объект, предмет, цель и задачи учебного курса. Дается описание предположительных знаний, которые получают студенты в процессе изучения курса.

**Ключевые слова:** индустриальный регион, Кемеровская область, ротация, фактор индустриальности, хоровое исполнительство, композиторское творчество.

## EDUCATIONAL COURSE «THE HISTORY OF CHORAL PERFORMANCE IN KUZBASS» IN THE CURRICULUM OF BACHELORS' TRAINING

*N. V. Pomortseva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article is devoted to a new course «History of choral performance in Kuzbass». The methodology, the object, the subject, the purpose and the objectives are presented in the training course. Implicit knowledge that the students will get in the course is described.

**Keywords:** industrial region, the Kemerovo region, rotation, industrialization factor, choral performance, composer's creation.

В период возрождения Всероссийского хорового общества (ВХО), возобновившего свою деятельность в 2013 году, развитие отечественного хорового исполнительства в контексте культурной жизни России относится к числу актуальных проблем. Напомним, что история создания и существования хорового общества относится еще к дореволюционному (1878–1916) и советскому периодам (1959–1987). В 1987 году оно было преобразовано в Музыкальное общество и потеряло индивидуальную на-

правленность своей деятельности. Однако в мае 2013 года ВХО было возрождено и в настоящий момент оказывает большое влияние на развитие хорового исполнительства в России. Об этом свидетельствует и принятая на Первом съезде ВХО (15 мая 2013 года) «Концепция сохранения и развития хоровой культуры в России». Среди задач, обозначенных в данной Концепции, значится: «Проведение научных исследований в области хоровой культуры, в том числе научно-методических исследований, исторических, музыковедческих, культурологических исследований» [4]. В рамках этой концепции становится актуальным и внедрение в систему музыкального образования курса, изучающего историю становления и развития академического хорового исполнительства родного края, в данном случае – Кемеровской области.

Широко известно, что российская провинция всегда играла существенную роль в отечественном музыкальном искусстве. На протяжении многих столетий здесь активно и самобытно развивались различные виды творчества. В связи с этим тема музыкальной жизни провинциальных регионов занимает в современных музыковедческих исследованиях все более прочное место, с каждым десятилетием открываются ее новые грани и перспективы, требующие своего включения и в курс музыкально-исторических дисциплин, изучаемых студентами-музыкантами. Это, в свою очередь, согласуется с установками отечественного музыкального краеведения как современной отрасли знаний, направленной, в том числе, и на формирование целостного представления о художественной культуре той или иной территории и об искусстве и творчестве, неотделимых от нее. Об этом свидетельствует увеличение количества работ по данной тематике, исследовательские векторы которых направлены на расширение географии анализируемых объектов, выявление типологических и индивидуальных параметров музыкальной жизни провинциальных регионов, открытие ее новых граней и перспектив.

Кемеровская область, несмотря на статус молодого индустриального региона России, имеет богатое историческое прошлое и является важным звеном в панораме российской культуры. На ее территории сформировалась благодатная почва для развития традиций в художественной культуре провинциального региона в XX – начале XXI веков. Однако в научных исследованиях, посвященных формированию культурного облика Кемеровской области, практически не затрагивались вопросы становления и развития хорового исполнительства, в том числе и академического, пред-

ставляющего собой старинную и основополагающую сферу музыкального искусства России. Поэтому курс «Истории хорового исполнительства Кузбасса» основан на материалах кандидатской диссертации автора данной статьи «Развитие академического хорового исполнительства в Кемеровской области (в контексте музыкальной жизни индустриального региона)», охватывающей значительный корпус документов, посвященных дореволюционному, советскому и постсоветскому этапам музыкальной жизни региона. Имеются в виду разноплановые источники, содержащие фактический и аналитический материал, позволяющие выявить основные тенденции становления и развития академического хорового исполнительства в Кемеровской области. К ним относятся документы архивных фондов, краеведческие материалы музеев, научных библиотек, статьи периодической печати Кемеровской области и других регионов России и зарубежья, партитуры хоровых произведений кемеровских композиторов, аудио- и видеозаписи исполнения этих произведений. А также справочные и статистические материалы: разнообразные путеводители, описи, указатели фондов областных архивов, произведения мемуарной литературы, документы из личного архива автора диссертации. В контексте названного исследования были задействованы труды А. П. Мохонько «Кузбасс музыкальный» [2], «Музыкальная летопись родного края» [3], освещающие отдельные стороны музыкальной жизни региона 30–90-х годов прошлого века и начала XXI века; диссертационное исследование О. В. Гусевой [1], рассматривающей процессы становления системы музыкального образования в Кемеровской области в послереволюционный период. А также статьи И. Г. Умновой [5; 6], акцентирующей внимание на проблемах бытования форм музыкальной жизни в условиях нарастающей коммерциализации, характеризующих творчество ряда композиторов региона.

Определенную помощь в создании курса оказали исследования и в сфере фольклора. Труды историка-этнографа В. Ф. Похабова (2004), рассматривающего особенности развития традиций переселенческого календарно-обрядового фольклора на территории Мариинского уезда, филолога В. Г. Богомоловой (2005), изучающей особенности песенных традиций на территории Кузнецкого и Мариинского округов, культуролога Е. М. Бородиной (2004), характеризующей национальные и жанровые особенности переселенческого фольклора, а также формирование его новых видов регионального типа («фабрично-заводской» фольклор). Все это способствовало созданию представлений об истоках и предпосылках хорового

исполнительства в регионе. В этом же плане свой вклад внесли диссертационное исследование Л. Р. Фаттаховой, посвященное традициям духовного пения старообрядцев Кузбасса (2002), статьи композиторов-хормейстеров К. В. Туева и С. Б. Толстокулакова, рассматривающих церковно-певческие традиции (преимущественно в практическом аспекте). Помощь оказали также работы историко-краеведческого характера: В. И. Бедина, О. Н. Вилкова, Н. П. Гавриловой, А. Н. и С. А. Герасимовых, С. А. Ковалевского, М. М. Кушниковой, В. В. Тогулева, Н. П. Шуранова и других, с помощью которых сформирован социокультурный контекст.

Курс «История хорового исполнительства Кузбасса» предполагает межпредметные связи с такими учебными дисциплинами, как «Музыкальная культура Кузбасса», «История хорового исполнительства», «Хороведение», «История музыки».

Таким образом, объектом изучения предполагаемого курса выступает музыкальная жизнь индустриального региона – Кемеровской области – с середины XIX века по настоящее время. Предметом для изучения студентами являются процессы и механизмы становления и развития академического хорового исполнительства в регионе. Основная цель курса – изучение исторических путей становления и развития хорового исполнительства в Кемеровской области в контексте музыкальной жизни индустриального региона.

Для достижения поставленной цели в курсе предполагается решение следующих задач:

1. Определить индивидуальные особенности становления и развития музыкальной жизни индустриального региона.
2. Выявить этапы становления хорового исполнительства и исторические пути формирования хоровой инфраструктуры (1920–1970-е годы).
3. Охарактеризовать условия и процессы развития академического хорового исполнительства в Кемеровской области с 1970-х годов по настоящее время.
4. Представить летопись музыкальной жизни Кемеровской области.

Материалы изученного курса, посвященные рассмотрению академических традиций хоровой культуры Кемеровской области, способствуют более глубокому осознанию студентами причинно-следственных связей в развитии музыкальной жизни индустриального региона, а также позволяют формировать объективную оценку современному состоянию хорового исполнительства.

Методология и методы курса основаны на комплексном подходе, который складывается на пересечении методов, присущих различным областям исторического и теоретического музыкознания, а также дополнен культурологическими, социологическими и музыкально-педагогическими аспектами. Так, при формировании ракурса, позволяющего отразить зависимость процессов развития хорового исполнительства от социокультурных условий индустриального региона, приняты во внимание положения, приведенные в социально-экономических исследованиях А. Маршалла, Г. М. Федорова, В. С. Ерасова, а также М. А. Усковой, предлагающей регионализм в качестве принципа интерпретации русской культуры Сибири. Кроме того, задействованы наблюдения В. И. Юдиной в сфере музыкальной регионалистики, позволяющие рассматривать явления художественного творчества как результат музыкальной деятельности, осуществляемой в пределах конкретного локального пространства.

Подобное пространство, расположенное на периферии культурного поля страны, не находится в изоляции, самыми различными способами оно взаимодействует и с окружающими регионами, и с культурным центром. Показать данные способы взаимодействия помогает концепция культурной ротации в отношениях «центр – периферия» М. Н. Дрожжиной и И. П. Козловской, уже апробированная в трудах ряда музыковедов-краеведов. Она дает возможность сочетать демонстрацию синхронического среза музыкальной жизни с отражением ее динамики и включает в себя собственно ротацию, или кадровую ротацию, репертуарную ротацию, или диффузию (формирующую звуковой тезаурус), ротационную диффузию – смешанную форму, объединяющую две первые и наглядно представленную в форме гастрольной деятельности. При этом в теоретических материалах (в соответствии со спецификой сибирских реалий) расширена трактовка понятия «центр» и обозначены новые пути формирования звукового тезауруса.

В целом изучение истории академического хорового исполнительства в Кемеровской области может быть осуществлено в русле проблем отечественного музыкального краеведения. Важную роль для осознания задач курса играют высказывания Б. В. Асафьева о необходимости изучения музыкального быта провинции и идеи А. Н. Сохора, определившего профессиональную музыку, фольклор, любительство, организованную самодеятельность, творчество, исполнительство, восприятие, музыкальное образование, науку, критику, деятельность всех музыкальных учреж-

дений центральными сферами музыкального краеведения. Включение М. А. Этингером и Б. С. Штейнпрессом в сферу краеведческих исследований вопросов, связанных с пребыванием в провинции деятелей искусства, обуславливает введение в содержание характеристики деятельности любительских и профессиональных коллективов, творчества местных композиторов, системы музыкального образования всех аспектов, значимых для полновесного анализа. Необходимыми при изучении педагогической проблематики являются положения, представленные в трудах Л. А. Тарасовой и Н. Р. Туравец, в которых подчеркнута важность образовательной структуры для более действенного развития музыкального, следовательно, и хорового искусства.

Исторический метод, ведущий для теоретической части курса, способствует акцентуации внимания на трудах сибирских ученых: А. А. Асиновской, С. С. Гончаренко, Т. Ю. Куперт, Т. А. Роменской, О. Ф. Турчиной, И. Ю. Харкеевич и др. Представленные в них положения позволяют выявить логику процессов и конкретный путь, пройденный хоровым исполнением Кемеровской области, проследить этапы его возникновения, становления и развития.

Упомянутый выше метод задействован и в своем сравнительно-историческом варианте, позволяющем оценить отдельные явления музыкальной культуры региона в сравнении с общероссийскими тенденциями. С этой целью на всех этапах изучения курса принимается во внимание информация из работ музыкально-краеведческого характера, связанных с изучением сибирских реалий: масштабного труда «Музыкальная культура Сибири», монографии И. В. Белоносовой и др. В этом же плане полезны при формировании теоретической части курса диссертационные исследования О. П. Новоселовой, Т. А. Роменской, С. И. Мирошниченко, С. Б. Чулковой, Б. П. Хавторина и др.

При освещении вопросов хорового исполнительства использованы методологические установки, изложенные в трудах Е. В. Щаповой (о функционировании Всероссийского хорового общества), Т. В. Манько (об особенностях становления отечественной хоровой школы), С. И. Хватовой (о православных певческих традициях в России на рубеже XX–XXI веков) и других.

При выявлении особенностей хоровых произведений применяется аналитический метод, сочетающий музыковедческий подход с наблюде-

ниями из области хорового исполнительского анализа. В рамках изучения курса предполагается, что студенты:

- познакомятся с историей развития академического хорового исполнительства в Кемеровской области, согласно выстроенной периодизации;
- обнаружат связи между процессами становления хорового исполнительства и влияния индустриального социального уклада на музыкальную жизнь региона, обусловленные «фактором индустриальности»;
- изучат особенности формирования хоровой инфраструктуры Кемеровской области, а также специфику ее звеньев, влияющих на развитие хорового исполнительства;
- узнают процесс формирования региональной хоровой исполнительской школы (ее специфику и особенности);
- выявят особенности хорового творчества композиторов Кемеровской области.

Таким образом, в условиях возобновления деятельности Всероссийского хорового общества, в контексте процессов активного повсеместного развития хорового музицирования в стране, а также процессов возрождения традиций отечественной художественной культуры в России, обращения к своему историческому прошлому и актуализации в рамках этого краеведческих исследовательских работ, встает необходимость введения в систему музыкального образования курса, изучающего историю хорового исполнительства родного края. В нашем случае Кемеровской области. Считаем, что изучение данной дисциплины расширит границы музыкального кругозора студентов; пробудит интерес к открытию исторических фактов из музыкального прошлого своего региона, творчеству малоизвестных, но заслуживающих особого внимания, талантливых композиторов Кемеровской области; поможет сформировать объективную точку зрения на современное развитие музыкальной, в частности, хоровой культуры индустриального региона; а также станет импульсом к сохранению и улучшению музыкального быта родного края.

### **Список литературы**

1. Гусева О. В. Культуротворческий потенциал музыкального образования в условиях индустриального региона: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2003. – 183 с.



2. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 368 с.
3. Мохонько А. П. Музыкальная летопись родного края. – Кемерово: Кузбасс, 2010. – 520 с.
4. Основные направления работы Всероссийского хорового общества по реализации концепции сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс] // Всероссийское хоровое общество. – Режим доступа: <http://www.stolypin.ru/vserossiyskoe-khorovoe-obshchestvo/>.
5. Умнова И. Г. Музыкальная жизнь российского региона в начале XXI века: некоторые аспекты развития // Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегион. сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 3. – С. 403–408.
6. Умнова И. Г. Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. трудов / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 311–335.

## **РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КУЛЬТУРЫ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

*А. М. Таюкин*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В данной статье рассматриваются вопросы, связанные с целенаправленным и углубленным обучением чтению нот с листа; отмечается, что процесс игры с листа имеет сложную структуру действий и базируется на совокупности более простых приемов и навыков. Поэтому для формирования и совершенствования навыков чтения нот с листа необходима регулярная целенаправленная тренировка.

**Ключевые слова:** аппликатура, гармония, клавиатура, мелодия, вык, ритм, фактура.

## DEVELOPING MUSICAL READING SKILL AS AN IMPORTANT COMPONENT OF MUSICIAN'S CULTURE

*A. M. Tayukin*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The growing interest toward developing music reading skill among musicians and music instructors is reflected in teaching programmes and curriculum. The paper addresses the issues concerning purposeful and profound teaching music reading. The process of sight reading is noted to have a complex structure and to base on an ensemble of simpler skills. That is why regular motivated exercise is important for forming and improving music reading skills.

**Keywords:** fingering, harmony, fingerboard, melody, skill, rhythm, texture.

Растущий интерес к вопросу чтения с листа в среде музыкантов-исполнителей и педагогов находит свое отражение в учебных планах и программах. Так, в разработанной на кафедре народных инструментов рабочей программе по направлению «Музыкально-инструментальное исполнительство» (профиль 5) предполагается увеличение часов занятий для более целенаправленного и углубленного обучения навыкам чтения нот с листа с последующей проверкой на зачетах и экзаменах. Однако простое увеличение учебных часов без достаточного научно-методического обеспечения вряд ли гарантирует необходимый качественный результат. Поэтому разработка всего комплекса вопросов, связанных со структурой, психическими закономерностями процесса чтения с листа, представляется весьма важной.

Сам процесс чтения с листа, освоение нотного текста, относится к сложной структуре действий и базируется на совокупности более простых приемов и навыков («автоматизированных» приемов).

В психологической литературе понятие навык трактуется следующим образом: «Навыками называются закрепленные, автоматизированные приемы и способы работы, которые являются составными моментами в сложной сознательной деятельности» [1, с. 160]. Это определение тем более применимо к такой сложной аналитико-синтетической структуре, какой является музыкально-исполнительская деятельность. Ведь автомати-

зировать любой художественно-исполнительский процесс – и в том числе чтение нот с листа – невозможно. Здесь речь может идти лишь об автоматизации отдельных приемов, которые при постоянной и целенаправленной тренировке могут переходить и переходят в навыки.

Перечислим основные из этих приемов: выявление и распознавание известных фактурных формул, ритмоинтонационных оборотов, аккордовых стереотипов, «забегание глазами вперед», свободная ориентировка на клавиатуре, упрощение фактуры, произвольный выбор аппликатуры и др. Многие способы и приемы, сливаясь воедино, образуют систему взаимосвязанных навыков и умений более высокого уровня. В связи с этим уместно привести слова Б. М. Теплова: «Хороший мастер тем и отличается от человека, только умеющего выполнять данное дело, что он владеет множеством приемов и может выполнить любой из них в зависимости от обстоятельств» [3, с. 211]. Игра с листа имеет сложную структуру и включает, по существу, два взаимосвязанных этапа деятельности исполнителя: чтение нотного текста глазами и последующую игру с листа.

Первая задача, которая возникает перед исполнителем – ориентироваться в условиях задания, поэтому и первичные действия – ориентировочные: зрительное восприятие текста, мысленный анализ с целью выявления основных структурных компонентов сочинения, его смысловой логики. Этот этап, который следует считать подготовительным, имеет важное значение для дальнейшей игры с листа, так как частые остановки и ошибки происходят в основном из-за неясного понимания смысла исполняемой музыки. А это осознание осуществляется именно на подготовительном этапе.

На необходимость предварительного зрительного ознакомления с текстом, его анализа и осмысления указывали многие музыканты и педагоги прошлого, например, Г. Нейгауз: «Приступая к изучению произведения, необходимо сделать общий анализ – разобраться в строении, форме, музыкальном содержании и настроении данного сочинения, обратить внимание на особенности его изложения, мелодию, гармонию и т. п.» [2, с. 171].

Таким образом, первым ориентировочным действием должен быть мысленный анализ текста, причем анализ «эскизный» избирательный, так как в условиях лимита времени необходимо выделить лишь те компоненты структуры, которые важны для последующей игры с листа. Основная зада-

ча такого краткого анализа – выявить наиболее существенные данные о произведении: стиль, жанр, форму, фактуру, ритм. Следовательно, сказать, что краткий, схематичный анализ структуры произведений непосредственно перед игрой с листа обеспечивает тот минимум сведений, который необходим для последующей связной и осмысленной игры.

Чтобы обобщить, суммировать полученные в ходе анализа данные, в предварительный этап должен входить еще один вид умственно-слуховых действий – мысленное озвучивание нотного текста. Учитывая специфику игры с листа, предварительно мысленно проиграть текст очень важно, так как это открывает больше возможностей для установления смысловых связей, чем реальная игра, когда мозг занят в первую очередь переработкой поступающей музыкальной информации и доминирует реальное звучание. Мысленное озвучивание текста, осуществляемое на основе способности к музыкально-слуховым представлениям, называемой еще «внутренним слухом», помогает создавать в воображении исполнителя музыкально-слуховую «модель» произведения, наметить общий план игры с листа. Внутренний слух можно сравнить с внутренним взором художника, охватывающим контуры и пропорции картины до ее написания.

Итак, можно сделать вывод, что предварительный этап процесса чтения с листа представляет собой сложную аналитико-синтетическую деятельность мозга по ориентировке и распознаванию «сигналов текста». Основные операции этого этапа: зрительное восприятие нотного текста; анализ и синтез структуры произведения; обобщение и создание мысленной музыкально-слуховой «модели» будущей игры. Только после выполнения всех этих операций целесообразно переходить к реальному озвучиванию произведений.

Какими приемами нужно владеть для успешного выполнения всех названных операций и действий, как развивать устойчивые навыки чтения с листа? По данным психологов, эффективность овладения комплексом приемов, перевод их в устойчивые навыки в значительной степени зависят от привлечения внимания музыканта-исполнителя к способу выполнения действий. Рассмотрим некоторые из этих способов. Поскольку процесс чтения с листа состоит из ряда последовательных операций, то целесообразно придерживаться следующей схемы.

*Выбор музыкального материала.* Как отмечает Г. Шахов, «развитие чтения нот с листа не ставит своей целью развития исполнительской техники» [4, с. 42]. Подбор музыкального материала должен иметь свою логику

ку развития и, прежде всего, не превышать слухового опыта читающего с листа музыканта, в техническом отношении быть более легким; сочетать в себе элемент нового с хорошо знакомым; иметь свою последовательность усложнения трудностей – ладовых, мелодических, гармонических, фактурных. Таким образом, в основе логики развития чтения с листа лежит принцип доступности музыкального материала с последующим его усложнением в зависимости от развития и возможности конкретного музыканта.

Следующий пункт в нашей схеме – *краткий («эскизный») анализ музыкального текста*. Особенностью этого этапа является то, что нужно стараться услышать, представить характер музыки еще до воспроизведения ее на инструменте. С помощью зрительного анализа нотного текста необходимо определить: размер, лад, тональность; составные части мелодии (фразы, мотивы); характерные особенности мелодии (движение по ступеням гаммы, по звукам трезвучия); ритмическую, мелодическую и гармоническую повторяемость в музыкальных построениях; примерную динамику звучания. Таким образом, развитые навыки ориентировки в музыкальном тексте являются одним из условий последующей осмысленной и непрерывной игры с листа.

После анализа предполагаемого произведения для чтения с листа целесообразно обобщить полученные сведения, *создать мысленный «план» будущей игры*. Принцип мысленного озвучивания текста использовали в работе многие видные музыканты. Ценность такого метода состоит в том, что исполнитель, вчитываясь и вдумываясь в нотный текст, не только вникает в смысл произведения, но и готовит себя к реальным действиям, мысленно воплощая зрительно-слуховые представления в соответствующие движения. В процессе мысленной игры в сознании происходит сплав умственных действий со слуховыми и двигательными. Только на основе сформировавшегося музыкально-слухового образа произведения возможно мысленное «моделирование» будущей игры.

*Самый важный этап чтения с листа – исполнительский*. При игре с листа проявляются ее специфические компоненты: опережение взглядом, или «забегание глазами вперед» на такт или больше, а также предугадывание развития музыкальной мысли, ее ближайших «поворотов». Способность к предугадыванию, как и навык «забегания глазами вперед» – важное условие непрерывной игры с листа, так как это заранее подготавливает исполнителя к нужным действиям. Такая способность аналогична

процессу чтения вслух литературного текста: исполнитель узнает ноты (как чтец – слова), синтезирует их в предложения, и на основе этого возникают «смысловые догадки».

Важным компонентом развитием навыков чтения с листа является *развитие способности к самоконтролю*. Необходимо анализировать и оценивать собственную игру: выявлять ошибки, устанавливать причины сбоя в игре, оценивать конечный результат собственной игры. И здесь важен постоянный слуховой самоконтроль на всех этапах чтения и игры с листа. Для формирования и развития навыков чтения с листа необходима регулярная, целенаправленная тренировка. Только в этом случае будут закрепляться и совершенствоваться все необходимые навыки.

### Список литературы

1. Крутецкий В. А. Психология обучения и воспитания школьников. – М.: Просвещение, 1976. – 160 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – 171 с.
3. Теплов Б. М. Психология. – М.: Учпедгиз, 1957. – 211 с.
4. Шахов Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование (баян, аккордеон): учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Владос, 2004. – 84 с.

## К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА

*Н. Г. Протасова*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается подход к развитию техники исполнителя-пианиста в исторической ретроспективе: от чисто механического и интеллектуального развития исполнительского мастерства до определения универсального технического принципа, нахождения оптимальных методов упрощения фортепианной игры с пониманием их содержания.

**Ключевые слова:** исполнительское мастерство, фортепианная педагогика, художественный образ, технические приемы, упражнения, процесс обучения музыканта.

## TO THE PROBLEM OF DEVELOPING PIANIST TECHNOLOGY

*N. G. Protasova*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article presents an approach to developing art pianist-performer in historical retrospect, from a purely mechanical and intellectual development of performance skills to technical definitions of universal principle of finding the optimal method of simplifying piano playing with the understanding of their contents.

**Keywords:** performance art, piano pedagogy, artistic image, technical methods, exercises, learning musician.

Проблема технического развития исполнителя-пианиста занимает в музыкальной педагогике одно из главных мест. История исполнительства показывает эпохальные изменения требований и задач исполнительского мастерства. Как развернутые виртуозные произведения, так и небольшие инструктивные произведения и упражнения для постижения и выработки технического навыка служат репертуарной основой технической подготовки учащегося.

Начальный этап обучения, а затем и последующий период профессионального становления пианиста предполагают такую оценку исполнительской техники учащегося, как технический зачет. На исполнительских факультетах вузов, в музыкальных школах и колледжах к нему сохраняются традиционные требования (с небольшим варьированием): исполнение гамм, арпеджио, аккордов, гамм в интервалах, хроматической гаммы и технического этюда или пьесы. Подобный «стандартный» набор породил учащихся-пианистов, ошибочно считающих основой технического мастерства скорость и точность исполнения. Но, как известно, фортепианная техника подразумевает совокупность умений, навыков и приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного результата. Как справедливо утверждает Е. Либерман, «вне музыкальной задачи техника не может существовать» [1, с. 7]. В данной статье посредством анализа исполнительского искусства с точки зрения задач и требований, которые ставятся перед исполнителем музыкальных произведений, автор находит альтернативный путь совершенствования исполнительской техники пианиста в процессе обучения.

Наиболее ярко требования эпохи к исполнительскому искусству проявляются в инструктивных сочинениях, в которых зафиксирован возможный технический потенциал исполнителя эпохи. Постулат о художественном постижении техники известен из глубины веков. Французские клавесинисты, И. С. Бах, Л. Бетховен и западноевропейские романтики XIX века придерживались направления интеллектуального развития исполнительского мастерства.

История западноевропейской педагогики первой половины XIX века известна сосуществованием противоположных подходов к техническому мастерству исполнителя. Некоторые музыканты и теоретики того времени считали, что упражнение является не механическим, а психофизическим процессом (И. Гофман, А. Рубинштейн, С. Тальберг). Другие, исходя исключительно из строения человеческой руки, пытались дать рецепты правильной фортепианной игры (Р. Брейтгаупт, Л. Дeppe). По мнению Е. Либермана, «в процессе этого обсуждения, которое включало в себя осмысливание всего предшествующего развития фортепианной музыки, исполнительской практики и педагогической мысли, сложились современные взгляды на технику» [1, с. 6].

Критериями исполнительской техники, распространенными в среде учащихся, считается скорость, сила, выносливость, а также чистота и отчетливость исполнения. Подобный ограниченный взгляд мешает развитию исполнителя. «Техника, образующая <...> только часть пианистического искусства, заключается не просто в пальцах и кисти или в силе и выдержке. <...> Высшая техника сосредоточена в мозгу, она составляется из геометрии, расчета расстояний и мудрого распорядка. Но и этим кладется только начало, ибо к настоящей технике относится также удар и – в особенности – педализация», – таковые составляющие Ферруччо Бузони считает основой техники [2, с. 95].

Фундаментальный труд Ф. Бузони «Путь к фортепианному мастерству» («Klavierübung») занимает особое место среди методических сборников. Как отмечает Я. И. Мильштейн, «в нем не только обобщены приемы игры самого Бузони, не только подытожен его личный исполнительский опыт, но и сделана смелая попытка по-своему суммировать достижения великих пианистов прошлого, в частности Листа» [3, с. 81]. Десять книг (три выпуска под редакцией Я. И. Мильштейна, вышедшие в издательстве «Музыка» в 1968 году) содержат разработку несколько форм фортепианной техники Ф. Бузони. Среди них: книга первая «Гаммы», книга вторая



«Формы, производные от гамм», книга третья «Техника аккордов», книга четвертая «В три руки», книга пятая «Трели», книга шестая «Стаккато». Также Ф. Бузони включил в этот сборник обработки этюдов Крамера (книга седьмая). Укажем и другие книги: книга восьмая «Вариации и варианты к Шопену», книга девятая «Шесть коротких пьес для развития навыков полифонической игры», «С применением третьей педали»), книга десятая «Этюды по Паганини-Листу», «Интродукция и каприччио»).

Характерной особенностью упражнений Ф. Бузони является поиск универсального технического принципа, нахождение оптимальных методов упрощения фортепианной игры. Каждый технический прием композитор рассматривает в его конкретном преломлении, считает рациональным «...строить упражнения на художественном материале, все время видоизменяя, варьируя и приспособлявая его для постижения той или иной технической структуры, того или иного вида техники» [3, с. 158]. Далее рекомендует пианисту в основе работы использовать метод «технической группировки», который, по возможности, не должен нарушать фразировку произведения. Важным звеном технической методы Ф. Бузони является метод «технических вариантов». Г. Коган пишет, что Бузони «советует каждому пианисту при работе над трудными местами придумывать к ним фактурные варианты...» [2, с. 102]. Исполнитель, работая над одним отрывком из произведения, подготавливает себя к подобному варианту в любом другом.

Таким образом, ни один профессиональный музыкант и начинающий исполнитель не обходятся без всестороннего изучения секретов своего мастерства. Фортепианная техника – основная составляющая формирования и развития музыканта-исполнителя, позволяющая передать музыкальное содержание. Но любой технической работе должна сопутствовать работа над пониманием этого содержания. По мнению Е. Либермана, «пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы “увидеть” произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал... Увидеть, что должно получиться, – основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста» [1, с. 8].

Конечно, теоретически учащийся представляет основу составляющих фортепианной техники, но на практике осуществить и воспроизвести их не может. На наш взгляд, ступенью к решению данной проблемы является переосмысление технических задач, ставящихся перед студентами в вузе. В том числе и пересмотр требований к техническому зачету. Необходимо регламентирование таких требований, создание методического репертуара, включающего перечень не только этюдов, но и авторские сборники упражнений. Упражнения для фортепиано не только способствуют техническому становлению учащегося, но и знакомят с характерными для конкретного времени и композитора исполнительскими задачами, средствами выразительности и др.

Я. И. Мильштейн указывает на необходимость использования упражнений в практике по ряду причин: а) использование упражнений рационально для «разыгрывания» рук как перед концертом, так и в повседневных занятиях; б) «некоторые технические навыки удобнее и легче развивать на специально предназначенных для этой цели упражнениях, чем на концертных пьесах»; в) «упражнения... способствуют технической выдержке и уверенности исполнения»; г) при помощи упражнений облегчается организация систематической работы [3, с. 3].

Многие великие композиторы и музыканты писали упражнения, некоторые объединяли их в систему. Неоспоримо значение упражнений для фортепиано Й. Брамса, Ф. Бузони, Р. Йозефи, А. Корто, Ф. Листа, К. Таузига и др. Нельзя не упомянуть экзерсисы М. Клементи и К. Черни. Существуют и упражнения таких музыкантов и педагогов, как Е. Гнесиной, М. Лонг, Н. Метнера, В. Сафонова, Е. Тимакина и др. Упражнения данных авторов стоят особняком среди аналогичных по жанру.

Этюды и упражнения зарубежных композиторов и фортепианных педагогов первой половины XX века остаются для многих, к сожалению, неизвестными. Назовем имена наиболее признанных: Х. Вальтер, Э. Х. Шольц, Э. Тох, Э. Титель, К. Шиске (Австрия); М. Сейбер (Великобритания); Г. Друс, А. Барезель, Г. Бергезе, Ф. Майерхоф, Л. Миттман, Ф. В. Руст, В. Фортнер, Г. Альбрехт, П. Хеффер, Г. Деген, Э.-Л. Кнорр, Ц. Бресген, А. Кнаб, В. Малер, Х. Шретер (Германия); М. Таренги, А. Казелла (Италия); Ж. Галлон, Ж. Миго, Р. Казадезюс (Франция); Э.-Р. Бланше, Э. Жак-Далькроз, А. Мойшингер, Э. Фрей, В. Гирсбергер, В. Буркхардт, Ф. Нигли (Швейцария) и др. Они внесли неоспоримый вклад в развитие учебной пианистической литературы. В центре внимания этих

музыкантов была проблема воспитания и совершенствования фортепианной техники исполнителя. Для этюдов и упражнений данных авторов характерно равновесие технических и художественных задач, воплощенных в сборниках этюдов и упражнений.

Так, швейцарский композитор и пианист Эмиль-Робер Бланше, ученик Э. Франка и Ф. Бузони, сочинял исключительно для фортепиано. Его труд – «Современная фортепианная техника» (1935) – входит в ряд немногочисленных в инструктивной литературе сборников, наставляющих исполнителя на путь интеллектуального постижения технического мастерства. В этой работе Бланше следует принципам Ф. Бузони: анализ, изучение технической задачи и вариантное ее решение. Н. Терентьева пишет, что «через преодоление традиционного пианистического мышления, стереотипных навыков Бланше развивает пластичность мысли и пальцев, способность к мгновенной умственной и слухо-моторной координации» [4, с. 3].

Основа сборника «Современная фортеписонная техника» – ритмическая полифония, характерная для музыки первой половины XX века. Композитор подразделяет свой труд на пять разделов, группируя упражнения не по составу исполнительских задач, а по виду фортепианного изложения. Так, в первом разделе вариантно разрабатываются гаммы («Гаммы»); второй – посвящен изучению хроматических терций («Терции»); третий – содержит пьесы этюдного характера на одновременное и противоположное движение рук в игре аккордов и октав («Аккорды и октавы»); четвертый – снабжен авторскими заданиями к пьесам на арпеджио («Арпеджио»); пятый – включает ритмические упражнения, упражнения на полифонию, на двойные ноты в нетрадиционных интервалах и глиссандо, на движение голосов на фоне выдержанного звука («Различные виды фактуры»). А также в состав сборника вошли транскрипции некоторых этюдов Ф. Шопена, это этюд op. 10 № 12 (c-moll), этюд op. 25 № 10 (h-moll).

Ценность «Современной фортепианной техники» Э.-Р. Бланше в том, что раскрытие характерного для музыки того времени происходит по-новому, нетрадиционно. Исследователи называют этот сборник уникальным, проводя аналогию между произведениями Ф. Шопена, Й. Брамса, К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Онеггера, а также Н. Метнера, С. Прокофьева, Д. Кабалевского: «...это – концентрированный и ...всеобъемлющий свод пианистических проблем конца XIX – первой половины XX веков» (см. [4, с. 5]).

Современные тенденции обучения диктуют новые условия профессионального становления студента. Важен факт изменения подхода к развитию фортепианной техники пианиста как у самого обучающегося, так и у преподавателя. Знание и использование опыта композиторов в данной отрасли фортепианного искусства позволит изменить уровень технической подготовки. Примером такого обобщения музыкального опыта является сборник упражнений И. М. Лещинской [5]. Автор подразделяет избранные упражнения Е. Гнесиной, Ш. Ганона, И. Брамса, Н. Метнера, А. Корто, Л. Ивенса на четыре раздела. Первый раздел посвящен упражнениям на различные виды фортепианной техники, в которых, в частности, используется позиция Ф. Шопена (упражнение 3). Второй раздел включает упражнения, помогающие устранить недостатки в организации игрового аппарата учащегося. Третий раздел состоит из подготовительных упражнений к разучиванию музыкальных произведений. Подобная методика провозглашалась Ф. Бузони как необходимый этап становления техники. Заключительный раздел содержит упражнения для разыгрывания перед занятиями и выступлениями. Данный сборник снабжен комментариями к каждому разделу и упражнению.

Отношение к упражнениям для фортепиано в истории исполнительского искусства неоднозначно. «Будь я диктатор, изъял бы из словаря термин “упражнение” и заменил его “музицированием”, – отзывался А. Шнабель об упражнениях [6]. Трактовать данную цитату можно по-разному. На наш взгляд, высказывание А. Шнабеля касается распространенного отношения к упражнениям как к формулам, лишенным всякого смыслового содержания. Поэтому мысль о творческом начале в упражнениях должна стать основой в техническом воспитании и обучении музыкантов-исполнителей.

### Список литературы

1. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М., 1987. – 138 с.
2. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М., 1971. – 232 с.
3. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству: в 3 вып. / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. – М., 1985. – Вып. 3. – 160 с.
4. Бланше Э.-Р. Современная фортепианная техника / вступ. ст. Н. Терентьевой. – М., 1980. – 79 с.
5. Лещинская И. Ежедневные упражнения юного пианиста. – М., 1994. – 48 с.

6. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке / пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. – Изд. 1-е. – М.: Классика–XXI, 1999. – 336 с.

**ФОРМИРОВАНИЕ СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТИ  
КАК УСЛОВИЕ ПОВЫШЕНИЯ УСПЕШНОСТИ  
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ**

*Е. О. Пригодич*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается проблема повышения успешности музыкально-исполнительской деятельности через формирование такого личностного качества музыканта-исполнителя, как стрессоустойчивость. Рассматриваются методы и формы развития стрессоустойчивости, пути преодоления эмоциональных стрессов у студентов-музыкантов.

**Ключевые слова:** стрессоустойчивость, эстрадное волнение, аутогенная тренировка, психорегулирующая тренировка.

**FORMATION OF STRESS RESISTANCE AS A CONDITION  
FOR ENHANCING THE SUCCESS OF THE MUSICAL ACTIVITY  
OF STUDENTS-MUSICIANS**

*E. O. Prigodich*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

This article considers the problem of increasing success of musical activity through the forming such personal features of a performer as stress resistance. The methods and forms of developing stress resistance, ways to overcome emotional stress among students-musicians are considered.

**Keywords:** stress resistance, pop excitement, autogenic training, psychological and regulation training.

Проблему публичных выступлений и эстрадного волнения, которое всегда сопровождает исполнительскую деятельность на публике, не обходит ни один исследователь в области музыкальной педагогики, психологии, частных методик обучения пению и игре на инструменте. Эта проблема является одной из ключевых в музыкальной педагогике и психологии. Воспитание артистических способностей, в том числе эмоционально-регулятивных способностей владеть собой в момент выступления и побеждать эстрадное волнение, – одна из задач в формировании пригодности к исполнительской деятельности.

Л. Л. Бочкарев в своей работе «Психология музыкальной деятельности» показывает, что причиной возникновения эстрадного волнения, а следовательно, причиной возможных неудач и срывов, является разновидность эмоциональных состояний, которая может быть определена как стресс [1, с. 79]. Психологическая напряженность или стресс – одна из причин, которая не дает человеку возможности раскрепоститься, познать себя, открыть, направить свои усилия на выполнение усложняющих задач. Низкий уровень развития стрессоустойчивости и недостаточные знания о приемах и методах психологической самопомощи и саморегуляции, могут стать причиной концертных неудач и срывов, а как следствие, и потери интереса к исполнительской деятельности студентами-музыкантами.

В последние годы некоторые учебные заведения (среди которых государственная консерватория, Российская академия музыки им. Гнесиных, Одесская и Тбилисская государственные консерватории) активно используют в своей практической работе методы развития и формирования в структуре личности музыканта-исполнителя такого качества, как стрессоустойчивость. Перечисленные выше учебные заведения, наряду с методическими приемами, используют различные методы и формы психологической работы со студентами.

Доминирующим фактором, определяющим специфику психического состояния музыканта на эстраде, является исполняемая им музыка. Увлеченность исполняемой музыкой, неотделимое стремление к воплощению творческого замысла – основные побудители состояния творческого вдохновения и источники эстрадного волнения. Углубленность и конкретность замысла, адекватное и творческое воплощение идейно-эмоционального смысла произведения становится ведущим эмоциональным переживанием.

Формированию творческого эстрадного самочувствия способствует заинтересованное отношение музыканта к исполняемому произведению, соответствие музыки вкусам исполнителя, его исполнительскому стилю. Репертуар служит для педагога средством формирования важных качеств личности: уверенности в реализации творческих стремлений, правильной самооценки. Н. А. Римский-Корсаков говорил в свое время, что мера сценического волнения музыканта обратно пропорциональна его подготовленности к выступлению. Можно обозначить следующие пути преодоления эстрадного волнения, пути борьбы с эмоциональным стрессом, возникающим в исполнительской деятельности:

- обеспечение основательности и тщательности предварительной подготовки;
- предварительное, неоднократное «обыгрывание» программы;
- концентрация внимания и своего потенциала на творческой стороне дела, на самой музыке, на художественном образе.

Привычка – лучшее лекарство от волнения, едва ли не самый надежный антистрессор. Концертно-исполнительская практика подтверждает это лучше, чем что-либо другое. Хорошо известно обыкновение С. Рихтера в канун ответственных выступлений проигрывать свои программы в музыкальных школах и училищах. Людям, излишне волнующимся и нервничающим, И. Гофман советовал: «...сосредоточиться на работе, которую вам предстоит выполнить. Этого вы вполне можете добиться при помощи силы воли и упорного самовоспитания» [3, с. 71]. Гофман советует вникнуть во все детали трактовки, проиграть в «уме». Внимание исполнителя тем самым полностью поглощается работой, творческой задачей как таковой.

Сценическое волнение зависит от того, как проходят утро и день, предшествующие концерту. На практике встречаются самые различные варианты. Одним желательно побыть в одиночестве, других тянет на свежий воздух, на прогулку; третьи предпочитают побыть в обществе друзей и близких: развеяться, отключиться, забыться; четвертые предпочитают ничего не менять в привычном распорядке дня. Ибо в этом случае создается эффект исключительности происходящего – а он как раз и не желателен.

Необходимо также обговаривать приемы преодоления волнения первых минут. Даже опытные профессионалы, и те жалуются, порой: голова в каком-то тумане, сердце бешено колотится, мысли в растрепанном, хаотичном состоянии, пальцы заплетаются, колени дрожат. Потому-то первый номер программы бывает наиболее трудным для большинства выступаю-

щих. Огромное значение имеет рациональное построение программы. На начало выступления можно порекомендовать то, что проще, какую-нибудь технически несложную пьесу, как правило, в небыстром, спокойном движении. Многие деятели театра, концертирующие исполнители давали советы, как преодолеть волнение первых минут. Все их высказывания можно обобщить следующим образом: единственный способ преодолеть волнение обратиться мыслями, всем своим существом к тому, что нужно сделать в данный, конкретный момент. Сосредоточиться на своих действиях, на совершаемых игровых операциях, на процессе исполнения как таковым. Из опыта большинства выдающихся певцов, пианистов, скрипачей, дирижеров и т. д. явствует, что нужное внутреннее состояние на эстраде обретается через сознательную и целенаправленную концентрацию внимания на таких вещах, как качество звучания, фразировка, тембродинамика, ритмическая нюансировка и прочее.

Описанные приемы подготовки к публичному выступлению во многом пересекаются с психологическими методами регулирования предконцертного состояния музыканта-исполнителя. Первая группа методов связана с самовнушением, к ней относятся: аутогенная тренировка, релаксация и суггестия, медитация. Ко второй группе относятся формы и методы индивидуальной работы со студентами, среди которых используются: убеждения, разъяснения, беседы на отвлеченную тему.

В последнее время все большее значение в практике различных видов человеческой деятельности приобретает аутогенная тренировка – система упражнений, основанная на самовнушении, целью которой является регуляция психического состояния. С помощью аутогенной тренировки музыкант-исполнитель может научиться развивать и укреплять силу воли, управлять своими чувствами, контролировать деятельность и игровые движения. Метод аутогенной тренировки использовали и используют в собственной практике многие известные исполнители и музыканты-педагоги: А. Алексеев, А. Ведерников, О. Вондровиц, М. Гринберг, Н. Кондратюк, К. Леймер, И. Менухин, И. Назаров, Ж. Феврие, Я. Экиер и др.

Л. М. Ганелин, изучавший эффективность применения метода активного самовнушения при подготовке музыкантов-исполнителей к публичному выступлению, отмечает, что данные исследования свидетельствуют «о возможности использования самовнушения как для формирования положительного эмоционального фона, для уменьшения тревожной напряженности, для улучшения запоминания и последующего воспроизведения



и т. п., так и для проявления (пробуждения) творческой активности вообще и конкретного формирования творческого индивидуального исполнения определенного произведения» [2, с. 53].

Аутогенная тренировка является наиболее эффективным методом обретения навыка расслабления. Ее основными моментами являются: умение глубоко и быстро вызвать полное расслабление мышц тела, ощущение тепла в конечностях; произвольная регуляция ритма сердечной деятельности; воздействие на глубину и ритм дыхания. Первая часть аутогенной тренировки основана на применении метода релаксации, при котором с помощью ряда упражнений достигается ощущение тяжести и тепла в мышцах путем их максимального расслабления, что особенно существенно в условиях исполнительской деятельности, так как важно правильно «настроить» игровой аппарат. Методика суггестивной релаксации, апробированная А. А. Востриковым и А. А. Станко в Одесской консерватории, способствовала снижению интенсивности отрицательных предконцертных эмоциональных реакций. Зафиксированы показатели, что во время релаксации снижается активность симпатической нервной системы, в то время как при стрессе активность резко возрастает. С помощью этого метода можно частично или полностью избавиться от физического или психического напряжения в период подготовки к концертному выступлению.

Следующим шагом в аутогенной тренировке является активное самовнушение (суггестия), выбор формул сугубо индивидуален и определяется как видом исполнительской деятельности, так и индивидуальными особенностями исполнителя. Также в практике подготовки к исполнительской деятельности нашел свое применение метод медитации. Этот метод представляет собой интенсивное, проникающее внутрь размышление, погружение умом в предмет, идею и пр., в условиях исполнительской деятельности чаще всего происходит «погружение» в исполняемое произведение. «Погружение» достигается путем сосредоточения на одном объекте и устранения всех факторов, рассеивающих внимание, как внешних (свет, звук), так и внутренних (физическое и эмоциональное напряжение).

В учебной практике используют модифицированный вариант психорегулирующей тренировки, который основан на применении всех вышеописанных методов саморегуляции. Эти методы успешно применяются в практике музыкального образования многих стран мира: Австрии, Болгарии, Польши, США, Японии, Канады и др.

Психорегулирующая тренировка (далее ПРТ) состоит из двух основных частей успокоения и мобилизации. Успокаивающая часть ПРТ – вариант аутогенной тренировки, имеющий некоторые методические особенности. Во время успокаивающего занятия осуществляется перевод в аутогенетическую фазу – состояние сниженного уровня бодрствования, на фоне которого производится внушение, далее следует фаза мобилизации – достижение оптимального психического состояния.

Существует несколько способов завершения успокаивающего занятия. Вариант «успокоения» используется в тех случаях, когда человек находится в очень возбужденном состоянии (например, состоянии сильного предконцертного возбуждения). Вариант «активизация» применяется в тех случаях, когда человек находится в оптимальном психическом состоянии до занятий ПРТ; вариант «тонизация» используется, если уровень возбуждения не достаточен (например, состояние предконцертной апатии).

С помощью ПРТ решаются следующие задачи:

- обеспечение оптимального психического состояния музыкантов (реверсия, тонизация, успокоение) на этапе непосредственной подготовки к публичному выступлению;

- предупреждение наступления утомления в процессе занятий, особенно в предконцертный период; снижение или снятие уровня психического и физического утомления и восстановления работоспособности;

- улучшение функционального состояния исполнителей путем регуляции некоторых особенно важных психофизиологических функций (например, дыхания – у вокалистов и духовиков);

- совершенствование некоторых психических процессов, связанных с деятельностью в условиях публичного выступления (внимание, представление).

- предупреждение возникновения неблагоприятных эмоциональных состояний и устранение психогенных и соматогенных факторов, травмирующих испытуемых.

Как на этапе обучения, так и на этапе совершенствования применяются специальные группы формул, направленные на воспитание стрессоустойчивости, которые связаны с особенностями исполнительской деятельности. Например: «Мои пальцы прикасаются к теплой клавиатуре»; «Мой амбушюр свободен, легок, энергичен»; «Я “погружаюсь” в музыку: я и музыка – одно целое, при публике играю с большим удовольствием».

Механизм действия формул самовнушения основан на овладении:

- умением сосредоточиться и удержать свое внимание на избранном объекте (вначале на собственном теле, отдельных органах, мышцах и т. д., затем – на предмете деятельности);

- умением ярко представлять в сознании содержание формул, предельно расслаблять мускулатуру, воздействовать на самого себя в момент наступления сниженного уровня бодрствования (релаксации).

Перед концертами ПРТ используется в целях регуляции неблагоприятных эмоциональных состояний и для успокоения при нервном возбуждении. На этапе непосредственной психологической подготовки музыканты занимаются ПРТ ежедневно. Для большинства студентов эффективным было применение записанного на звуковой носитель индивидуального сокращенного варианта ПРТ. На этапе ситуативной психологической подготовки некоторые музыканты-исполнители использовали идеомоторную тренировку в целях сосредоточения внимания на исполняемом музыкальном произведении.

Задачи, которые решаются применением психорегулирующей тренировки, а также огромный положительный эффект по регуляции психических состояний музыкантов-исполнителей, позволяют сделать вывод об огромном позитивном влиянии психологической подготовки к исполнительской деятельности. Описанный опыт музыкально-образовательных учреждений может быть использован в практике другими образовательными учреждениями, которые занимаются подготовкой музыкантов-исполнителей. Сегодня внедрение в образовательный процесс форм и методов регуляции психических состояний выступает как необходимое условие повышения успешности музыкально-исполнительской деятельности студентов-музыкантов, которое положительным образом скажется не только на качестве исполнительской деятельности, но и на протекании всего процесса обучения и жизнедеятельности вообще.

### **Список литературы**

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
2. Ганелин Л. М. Психологическая саморегуляция. – Алма-Ата: Алма-Ата, 1973. – 297 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика–XXI, 2003. – 191 с.

## ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

*Ж. В. Московченко*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается вопрос об основных проблемах музыкально-эстетического воспитания и образования в условиях основной школы. Музыкальное образование рассматривается в качестве благотворного средства воздействия на школьников в их духовно-нравственном эстетическом воспитании.

**Ключевые слова:** урок музыки, музыкальное образование, эстетическое воспитание, основная школа, общеобразовательная школа, хоровое пение.

## THE PROBLEMS OF MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

*Zh. V. Moskovchenko*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article discusses the main problems of musical and aesthetic education and education at school. Musical education is considered as a beneficial means to influence students in their moral and spiritual aesthetic education.

**Keywords:** music lesson, music education, aesthetic education, school, secondary school, choral singing.

Музыкально-эстетическое воспитание учащихся имеет важнейшее значение. Из тысячи тончайших оттенков, из суммы многих незаметных явлений и воздействий складывается музыкально-эстетический вкус человека, его отношение к действительности. Вот почему ребенка с самого раннего детства необходимо окружить подлинной красотой – могучим и неисчерпаемым источником, который всегда будет побуждать человека искать и находить прекрасное во всех его отношениях с окружающим ми-

ром и превратит его самого в создателя и хранителя этой красоты. Но чтобы стать создателем красоты, необходима постоянная эстетическая деятельность. Формирование у учащихся эстетических представлений, понятий и вкусов – весьма сложная педагогическая задача. Простейшие эстетические представления и суждения формируются уже в начальных классах, но основная работа в этом направлении осуществляется с учащимися-подростками и старшими школьниками, обладающими для этого необходимыми способностями к более глубокому пониманию искусства и более развитым чувством переживания прекрасного.

Областью музыкально-эстетического воспитания является процесс приобщения личности к музыкальной культуре общества. Не следует забывать, что музыкальное воспитание имеет социальную подоплеку. Поскольку музыка – это аспект культуры, то ее следует рассматривать не только саму по себе, но и в ее социальном и культурном контексте. Следовательно, в задачу педагогов входит не только сообщение знаний, обучение навыкам и развитие творческого начала. Мы должны также способствовать развитию личности, которая является как индивидом, так и членом социальной группы. Поставив своей целью социально-музыкальное развитие личности, нужно добиваться того, чтобы в каждом ребенке развивалось не только музыкальное восприятие, понимание и чувство прекрасного, но и критическое отношение к тому комплексу моральных ценностей, который определяет само существование музыки в обществе.

Существующая система общего музыкального воспитания и образования – немаловажный пласт музыкальной культуры. Эстетическое воспитание средствами музыкального искусства осуществляется на всех этапах возрастного развития личности. Профессор Московского педагогического государственного университета, доктор педагогических наук Э. Б. Абдулин отмечает что, «музыкальное образование в нашей стране не испытывало таких трудностей, такой недооценки ее роли и значения во всеобщем образовании, как сегодня. Музыка, к сожалению, воспринимается подрастающим поколением прежде всего и главным образом как предмет развлечения» (см. [1]). В защиту содержания урока музыки выступили представители Общероссийского общественного фонда «Художественное образование и культура», его Попечительского совета во главе с Е. Велиховым, а также с В. Гергиевым, А. Пахмутовой, М. Плисецкой, Р. Щедриным и другими выдающимися деятелями науки и искусства. Все они счи-

тают необходимым включение урока музыки в содержание общего образования школы как обязательного предмета. Они выступают против попытки сменить его идеологию, «облегчить» содержание (см. [1]).

«Музыка» – учебная дисциплина, которая изучается в современной общеобразовательной школе с 1-го по 9-й классы. Основная образовательная программа для учащихся 5–9-х классов формируется с учетом психолого-педагогических особенностей развития детей 11–15 лет. Это связано, прежде всего, с переходом от учебных действий, характерных для начальной школы, к новой внутренней позиции обучающегося. Имеется в виду его направленность на самостоятельный познавательный поиск, постановку учебных целей, освоение и самостоятельное осуществление контрольных и оценочных действий, инициативу в организации учебного сотрудничества. Переход обучающегося в основную школу совпадает с предкритической фазой развития ребенка – переходом к кризису младшего подросткового возраста (11–13 лет, 5–7-е классы). Также это время характеризуется началом перехода от детства к взрослости, при котором центральным и специфическим новообразованием в личности подростка является возникновение и развитие у него самосознания – представления о том, что он уже не ребенок. У подростка возникает чувство взрослости, а также внутренняя переориентация с правил и ограничений, связанных с моралью послушания, на нормы поведения взрослых [3].

Замечено, что с возрастом престиж уроков музыки среди школьников резко падает. Уже в 4–6-х классах эти уроки нравятся не более 5 % учащихся. В то же время, от класса к классу растет число подростков, выбирающих музыку в качестве любимого вида искусства. О слабом влиянии школьного преподавания данной дисциплины на музыкальные интересы учащихся свидетельствует тот факт, что музыке школьниками отдается предпочтение среди остальных видов искусств именно в тех классах, в которых преподавание музыки давно уже завершено. Укажем одну из проблем формирования у учащихся полноценных художественных вкусов – это отсутствие умения отличать художественные поделки, примитивное ремесленничество от подлинного искусства. Отсюда вытекают задачи, которые должны решаться на предметах художественно-эстетического цикла (музыка, изобразительное искусство, мировая художественная культура).

В связи с важностью эстетического воспитания и развития художественных представлений, понятий и суждений большое значение имеет ра-

бота по осмыслению ими той связи, которая существует между различными видами искусства в отображении жизненных явлений. Вот почему на занятиях по музыке необходимо использовать произведения литературы и изобразительного искусства. Очень важно в классах основной школы обогатить учащихся представлениями о художественных средствах передачи настроения человека, которые используются в литературе, музыке и изобразительном искусстве.

Успешному эстетическому развитию учащихся способствует богатство сенсорной культуры (наличие музыкального слуха, чувства цвета, ритма, развитость обоняния и др.), умение мыслить образами, эмоционально реагировать на эстетические ценности предметов и явлений окружающего мира и т. д. Учет особенностей подросткового возраста, успешность и своевременность формирования новообразований познавательной сферы, качеств и свойств личности связываются с активной позицией учителя, а также с адекватностью построения образовательного процесса и выбора условий и методик обучения. Учащиеся среднего подросткового возраста отличаются повышенной эмоциональной возбудимостью, неуравновешенностью, несдержанностью, частой сменой настроения. Формируется самосознание, интеллект, обостряется любознательность. Эстетические чувства так же, как и прежде, проявляются ярко и непосредственно, но более осознанно. Ребята стремятся разобраться в прекрасных и безобразных сторонах окружающей действительности. В этом возрасте начинает проявляться избирательное отношение к искусству. Эстетический идеал только формируется, неустойчив, объектом подражания может служить комический герой или любой смелый, решительный человек, даже если он совершает антиобщественные и безнравственные поступки. В старшем подростковом возрасте наблюдается резкая разница в эстетических предпочтениях, взглядах и вкусах у мальчиков и девочек. Это обязательно должен учитывать учитель музыки, составляя планы своих уроков.

Важно обратить внимание на перспективу развития музыкального обучения и воспитания в основной школе, в этой связи есть необходимость вспомнить прошлое. Так, до 1937 года в школах существовали обязательные уроки пения два раза в неделю с 1-го по 10-й классы, что в общей сложности составляло 660 часов за 10 лет. Современная программа составлена из расчета 210 часов за 9 лет. Простое сопоставление этих показателей говорит о том, что опыт первых десятилетий XX века в работе общеобразовательных школ заслуживает внимания и о нем не надо забывать.

Вспомним, в частности, работу по музыкальному образованию в Ленинграде (ныне Санкт-Петербурге), которая предоставляла возможность людям после окончания школы идти в любительские коллективы и тем самым продолжать свое музыкальное образование. Начиная с 1935 года вплоть до начала Великой Отечественной войны ежегодно проводились музыкальные олимпиады, которые собирали 20-тысячные хоры и оркестры. Все это было результатом работы общего музыкального образования. Поэтому решая вопрос о дальнейшем совершенствовании музыкального воспитания подрастающего поколения, нужно опираться и учитывать тот опыт, который был в свое время накоплен.

Отметим то, что малое количество уроков музыки имеет и еще одну негативную сторону: ставка учителя общеобразовательной школы составляет 18 часов в неделю, фактически, ввиду небольшого оклада, учителю приходится иметь нагрузку на полторы-две ставки. На практике это означает, что учитель музыки в школе имеет в среднем от 30 групп еженедельно, то есть перед ним каждую неделю проходит до 900 учащихся. Можно ли в таких условиях требовать от учителя музыки ответственности за музыкальную подготовку этих учащихся? Конечно, нет, ведь к такому «калейдоскопу» трудно привыкнуть. Соответственно полностью отпадает возможность индивидуальной работы учителя с каждым учеником. Следовательно, по-настоящему глубоко влиять на музыкальное развитие школьников учитель объективно не сможет.

Анализируя опыт прошлых лет вспомним опыт уроков пения, когда в основе урока лежали хоровые занятия. Хоровое пение должно было являться неотъемлемой частью урока музыки. Но если говорить о системе, которая сегодня предлагается, то она больше подходит для внеурочной работы, развивающей музыкальные возможности школьников в самом общем виде. А ведь хоровые занятия – это активная форма воздействия на эмоциональное состояние ребенка, дающая возможность ему самому включиться в активный процесс как музыкального образования, так и музыкального воспитания. Поэтому сегодня, решая государственную задачу – задачу музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения – надо говорить, в первую очередь, о восстановлении того количества часов, которое необходимо для музыкального обучения наших детей в школе. Два часа в неделю – это тот критический минимум, который даст возможность музыкально воспитывать наших детей при активном участии в этом деле хоровых деятелей.



На сегодняшний день состояние дел в России в области системы музыкального образования и музыкально-эстетического воспитания можно охарактеризовать как состояние глубоко критичное. Причин объективных и субъективных много. Среди них: исчезновение внимания к эстетическому развитию общества, падение престижа музыкальных и педагогических профессий в целом, а особенно в 90-е годы, систематические недоборы в средние и высшие учебные заведения («демографическая яма»), исчезновение уроков музыки в школах, проблемы в системе образования, в сфере искусства и культуры, отрицательное влияние средств массовой информации и т. д. и т. п. В результате имеет место колоссальный дефицит профессионалов не только в области профессионального, но и общего музыкального образования [2]. Поэтому одной из важных проблем музыкально-эстетического образования является проблема кадров. Общеобразовательные школы испытывают острый недостаток в квалифицированных кадрах учителей музыки. Престиж предмета и учителя музыки в ряде случаев принижен. Безусловно, что какие бы системы ни создавали, какие бы программы ни разрабатывали, всегда кадры – те люди, которые будут воплощать в жизнь эти программы, – останутся самым главным звеном.

Недостатков в подготовке кадров учителей музыки сегодня достаточно, и основной из них – разнородность в подготовке этих учителей. Еще один важный вопрос – это вопрос о качественном улучшении подготовки кадров учебными заведениями, выпускающими именно тех специалистов, которые непосредственно должны работать в общеобразовательной школе. Профессия учителя музыки сложна и многогранна, она выдвигает целый ряд требований. Кроме общепедагогических и психологических знаний учитель-музыкант должен обладать широким спектром музыкальных знаний, умений и навыков в исполнительской деятельности. Он должен уметь организовывать внимание учащихся на восприятие музыки, стимулировать музыкально-эстетическое творчество и тем самым способствовать развитию духовности школьников для повышения их общей культуры. Профессиональную готовность учителя к музыкально-эстетической деятельности определяет комплекс таких основных компонентов, как: высокий уровень сознательного отношения к педагогическому труду, понимание его общественной значимости; интерес к профессии, любовь к детям, владение современными методами учебно-воспитательной работы в системе эстетического воспитания школьников; формирование

у будущих учителей музыки творчески исследовательского подхода к профессиональной деятельности; знание методики музыкального воспитания; владение музыкальным инструментом и др. Все это – необходимые компоненты музыкально-педагогической деятельности учителя в общеобразовательном учреждении. Решение обозначенных проблем должно способствовать преодолению культурного и духовного кризиса, так как все наше благосостояние, как духовное, так и материальное, зависит, в первую очередь, от эстетических основ, заложенных в сознании подрастающего поколения.

### Список литературы

1. Кушаев Н. А. Наши юбиляры. Интервью с А. Б. Абдулиным // Музыка в школе: науч.-метод. журн. – 2011. – № 1. – С. 37–38.
2. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – М., 2013. – Режим доступа: <http://childrenchoir.ru/vxo/concerciya.php>
3. Федеральный государственный образовательный стандарт [Электронный ресурс]. – М., 2013. – Режим доступа: <http://standart.edu.ru/>

## ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОБУЧЕНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЮ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТУДЕНТА

*А. А. Афанасьева*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается ряд организационно-педагогических условий, способствующих личностно-профессиональному становлению музыканта – дирижера оркестра, – включающие приемы и способы учебных занятий, развивающие готовность самостоятельно находить эффективные пути в работе и принимать решения, разрабатывать и реализовывать творческие проекты.

**Ключевые слова:** модель личностно-профессионального развития, проблемное обучение, дирижерское исполнительство, проектная деятельность.

# THE PECULIARITIES OF ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS OF CONDUCTING TRAINING AS A COMPONENT OF PERSONAL AND PROFESSIONAL STUDENT'S DEVELOPMENT

*A. A. Afanasyeva*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article considers a number of organizational and pedagogical conditions promoting personal professional formation of the musician – the conductor of the orchestra, including skills and ways of studying development readiness to find independently effective ways in work and to make decisions, to work out and implement creative projects.

**Keywords:** model of personal and professional development, problem training, conductor's performance, project activity.

Интерес к проблеме обусловлен тем, что общемузыкальное, личностно-профессиональное развитие является многогранным, диалектически сложным процессом, пронизанным многочисленными внутренними связями, – связями не линейными, а многослойными, «полифоническими», затрагивающими различные составляющие психики музыканта. Одна из важнейших сторон личностно-профессионального развития связана с развитием комплекса специальных способностей (музыкальный слух, чувство ритма, память и т. д.). Но развитие музыканта не сводится лишь к выявлению и кристаллизации в ходе учения его специальных способностей. Не менее существенны в плане общемузыкального развития и те внутренние сдвиги, которые совершаются в области фантазии и воображения, в эмоционально-волевой сфере, а также в сфере профессионального музыкального мышления, понимания особенностей дирижерской деятельности. А это уже напрямую зависит от того, как построено обучение, на каких стратегических положениях и принципах оно базируется.

Курсу дирижирования принадлежит значительная роль в учебно-образовательном процессе музыкантов. Новые требования, предъявляемые к профессиональному облику современного выпускника вузов культуры и искусств в ФГОС ВПО, должны найти свое отражение в организационно-педагогических условиях, сориентированных в направлении высших учебно-воспитательных приоритетов, имеющих отношение к «первооруже-

нию» сознания студентов, избавлению их от привычных, годами создававшихся иждивенческих настроений. В каком направлении должно идти совершенствование курса дирижирования, какие формы и методы предпочтительнее? Эти и другие вопросы следует рассматривать в комплексе с проблемами общей педагогики и психологии, а теоретические достижения положить в основу решения специфических задач курса дирижирования.

Психолого-акмеологическая модель личностно-профессионального развития включает две подструктуры – развитие профессионализма деятельности и развития профессионализма личности. А. А. Деркач и В. Г. Зазыкин, А. К. Маркова дают следующие определения: «Профессионализм деятельности – качественная характеристика субъекта деятельности, отражающая высокую профессиональную квалификацию и компетентность, разнообразие эффективных профессиональных навыков и умений, владение современными алгоритмами и способами решения профессиональных задач, что позволяет осуществлять деятельность с высокой продуктивностью. Профессионализм личности – качественная характеристика субъекта труда, отражающая высокий уровень развития профессионально личностно-деловых качеств, адекватный уровень притязаний, мотивационную сферу и ценностные ориентации, направленные на прогрессивное развитие специалиста» [4, с. 17].

Сложившаяся в наше время методика преподавания являет собой замкнутую и самосогласованную систему приемов и способов учебной работы, внутри которой нелегко найти резервы для существенной модификации самой структуры преподавания. Преобладание объяснительно-иллюстративного метода на занятиях не содействует воспитанию активного самостоятельного мышления, которое, в свою очередь, может успешно развиваться при помощи метода проблемного обучения, который в последние десятилетия систематизируется и все чаще применяется в педагогической практике. Смысл этого метода обучения в создании проблемной ситуации, постановке такой задачи, которую обучаемый должен решить сам. Особо актуальным этот метод становится в процессе обучения дирижированию, поскольку задача принятия самостоятельных решений является основой дирижерского исполнительства.

Понятие самостоятельности в обучении музыкальному исполнительству вообще и дирижированию в частности неоднородно по своей структуре и внутренней сущности. Будучи достаточно емким и многоплановым,

оно выявляет себя на различных уровнях, синтезируя умение студента без посторонней помощи сориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительную интерпретаторскую гипотезу. Важна также готовность самостоятельного поиска эффективных путей в работе, нужных приемов и средств воплощения художественного замысла, критической оценки результатов собственной и чужой музыкально-исполнительской деятельности. Задача педагога – всемерно поощрять и стимулировать такого рода качества. Преподаватель может с помощью различных вопросов, противопоставлений и т. д. активизировать мышление студента, подвести к самостоятельным выводам, но решать за него проблему он не должен. Именно мыслительная, аналитическая деятельность студентов на занятиях пробуждает их интерес к собственным поискам правильных выводов и решений. Приемы, построенные на создании проблемной ситуации или постановке проблемной задачи и предусматривающие развитие у студентов способностей и возможностей к обобщению фактов и явлений, могут быть применены в работе над изучением стилевых закономерностей музыкального произведения, технических приемов дирижирования и других аспектов исполнительства. Добиваясь от студентов принятия самостоятельного решения, преподаватель должен помочь им наводящими вопросами, сравнениями, возникающими ассоциациями, но в каждом конкретном случае следует помнить, что разрешить проблемную ситуацию студент сможет только в том случае, если ему позволит это сделать накопленный им к тому времени запас знаний и специфических профессиональных умений. Это, в свою очередь, требует четкого определения содержания обучения, что связано с уточнением профиля подготовки бакалавров, специалистов и учетом их будущей практической деятельности.

Как за рубежом, так и в России сегодня все более уверенно утверждает себя принцип непрерывного образования («образование через всю жизнь»), когда окончание учебного заведения становится фактически началом нового пути, нового этапа личностно-профессионального становления и развития музыканта. Учить учиться – это не только приобщение молодого музыканта к «методологии» самостоятельной деятельности, инициирование выработки необходимых умений и навыков – это одновременно и формирование определенной жизненной и профессиональной позиции у студента, ориентированной на самодвижение, саморазвитие, это закладка глубинных, фундаментальных оснований его отношения к миру,

профессии, самому себе. Издавна, со времен великих мыслителей и педагогов прошлого, известно, что творчеству человека научить нельзя, но можно научить его творчески работать (или, во всяком случае, предпринять необходимые усилия для этого) [5, с. 37]. Такая задача принадлежит к разряду основных, принципиально важных в деятельности преподавателя. Каковы же возможные способы решения этой задачи?

Методы преподавания, стимулирующие инициативу и самостоятельность («поищи, подумай, попробуй...») и методы «авторитарной» педагогики («запомни то-то, сделай так-то...») в практике мастеров оказываются, как правило, искусно сбалансированными. Соотношение этих методов может меняться в зависимости от ситуаций, возникающих в процессе обучения, обуславливая разнообразие форм воздействия на студента, – в этом кроется тактическая задача педагога. Поэтому представляется особо важным отход от пассивно-репродуктивных (подражательских) способов деятельности и стремление к таким методам и способам работы над музыкальным материалом, при которых максимально проявлялись бы активность, самостоятельность и творческая инициатива студента (например, выбор интерпретаторского решения). «Свобода, – писал С. И. Гессен, – есть не факт, а цель в практической педагогике, она не данность, а вполне конкретное задание для преподавателя» [3, с. 62]. К тому, чтобы студент почувствовал себя внутренне свободным, психологически раскрепощенным, приходится порой – сколь это не кажется парадоксальным – принуждать, «свобода как задание не исключает, а предполагает факт принуждения» [3, с. 62].

На современном этапе, когда особое место уделяется формированию у студента навыка самостоятельной работы возможность решить задачу понимания и отработки алгоритма организации своей будущей деятельности дает способность разрабатывать и реализовывать творческие проекты. Следует признать, что проектная деятельность скорее не правило, а исключение, хотя в профессиональном образовании метод проектов принципиально новым феноменом не является. Метод проектов всегда ориентирован на самостоятельную деятельность студентов, которую они выполняют в течение определенного отрезка времени. Работа над проектом предполагает решение какой-то проблемы, предусматривающей использование разнообразных методов и интегрирование знаний, умений из различных областей. Студенты получают практический навык создания проекта от задумки до итога (через выстраивание плана), разделения

проекта на составляющие, выбора «мостков» для каждого участника проекта с выделением задач, собиранием затем частных находок и задания в общее целое.

В проектной деятельности реализуется ряд задач, а именно: 1) социализация студента, что подразумевает умение выстраивать учебный проект, предоставляет студенту возможность осмысления своего места и назначения в обществе, понимания правил общественной жизни, ценности личности в обществе; 2) повышение мотивации в учебной деятельности; 3) интерес к самостоятельному поиску. В основе этого метода лежит развитие познавательных, творческих навыков участников, умений самостоятельно конструировать свои знания, умений ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического мышления. Традиционная связь «преподаватель – студент» меняется на связь «студент – преподаватель». Это именно тот исключительный случай, когда от перестановки слагаемых меняется сумма (учебно-воспитательный результат) [2]. Особое значение приобретает привлечение студента к процессу поиска, в котором важным является не сколько сам результат, а скорее процесс достижения результата. Все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо, где и как я могу эти знания применить, – вот основной тезис современного понимания метода проектов, который и привлекает образовательные системы, стремящиеся найти баланс между академическими знаниями и прагматическими умениями [1]. Если студент сумеет справиться с работой над проектом, можно надеяться, что в настоящей взрослой жизни он окажется более приспособленным: сумеет планировать собственную деятельность, ориентироваться в разнообразных ситуациях, совместно работать с различными людьми, то есть адаптироваться к меняющимся условиям. Очевидно, что учить нужно именно тому, что может пригодиться, только тогда наши выпускники смогут достойно представлять отечественное образование.

Проектная деятельность – это условие, обеспечивающее развитие проектных компетенций и профессионально значимых качеств личности участников проектной деятельности, ориентированных на достижение качества образования. В рамках учебных дисциплин «Дирижирование и дирижерская практика», «История дирижерского исполнительства», «История исполнительства на народных инструментах», «Инструментовка» рождаются такие идеи, которые можно было бы реализовать в проектах, направленных на творческую самореализацию, затрагивающую личностные и профессиональные качества будущего дирижера. Творческий зачет,

включающий участие в проекте, позволяет выявить студенту настоящий интерес к себе в рамках своей профессии, в данном случае – руководителя оркестрового коллектива. Тот студент, который рассматривает проект как учебное задание, не способен выйти за пределы требований стандарта, а если студент видит творческую составляющую в проекте как способ разрешения сложных педагогических проблем, с которыми он сталкивается во время преддипломной практики, то сразу проявляется изменение глубины содержания, разнообразие идей, форм. Участие студента в проекте позволяет ему победить страх самостоятельности и ошибки, дает возможность пройти через запреты, которые он сам перед собой ставит через неверие в свои силы и способности. Каждая форма участия в проекте заставляет студента осваивать новый стиль поведения, отношения к людям, проявление собственных особенностей.

Приведем несколько примеров проектов, используемых в учебной деятельности:

1. Творческий портрет дирижера – познавательный вечер-семинар, предполагающий анализ индивидуального стиля дирижирования и репетиционного процесса великих дирижеров (на выбор).

2. Интерпретация классических произведений различными дирижерами – познавательный вечер-семинар, предполагающий сравнительный анализ.

3. Силами студентов разрабатывается и проводится встреча-диспут «Дирижером надо родиться?».

4. Конкурс рефератов «История исполнительства на русских народных инструментах» – предполагает обсуждение и оценку подготовленных сообщений, объединенных единой тематикой.

5. Конкурс собственных инструментальных произведений для русского народного оркестра – организация конкурса, включающая разработку «Положения конкурса», исполнение оркестром, выработка критериев оценок и т. д.

6. Внутривузовский (или иной статус) конкурс дирижеров – организация и проведение конкурса, включающего все необходимые параметры.

Возможны новые формулировки темы проекта, которые выявят показатели творческой самостоятельности, активности в подборе источников, качество изучения их содержания, формы проведения на качественном уровне.



Профессиональная подготовка будущего дирижера – процесс сложный и многосторонний, включающий в себя как обретение большого количества знаний, умений и навыков, так и личностное становление музыканта, который призван стать лидером творческого коллектива, повести его за собой, открыть для музыкантов оркестра значительные творческие перспективы, создать «команду», объединенную общими творческими устремлениями.

### **Список литературы**

1. Басалаева Е. В. Внедрение методов проекта в учебный процесс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.rae.ru/snt/?section=content&op=show\\_article73&article\\_id=50](http://www.rae.ru/snt/?section=content&op=show_article73&article_id=50)
2. Галяс А. В. Метод экологических проектов как способ формирования экологического мышления на практических занятиях по общей экологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shmain.ru/nauchnye-stati/metod-ekologicheskix-proektov-kak-sposob-formirovaniya-ekologicheskogo-myshleniya-na-prakticheskix-zanyatiyax-po-obshhej-ekologii.html>
3. Гессен С. И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 448 с.
4. Деркач А. А., Зазыкин В. Г., Маркова А. К. Психология развития профессионала: учеб. пособие. – М.: РАГС, 2000. – 124 с.
5. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студентов вузов / под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.

## **ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ХОРОВОГО ПЕНИЯ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В УЧЕБНОМ КУРСЕ «МЕТОДИКА РАБОТЫ С ХОРОМ»**

*Л. И. Двойнос*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В соответствии с новыми требованиями Федерального государственного образовательного стандарта реализация компетентного подхода в процессе подготовки бакалавров в учебном курсе «Методика работы

с хором» предусматривает использование активных и интерактивных форм проведения занятий, с целью активизации познавательной деятельности студентов, формирования и развития их профессиональных навыков, базирующихся на знании традиций отечественной школы хорового пения.

**Ключевые слова:** методика работы с хором, пение а капелла, традиции хорового пения, школа русского хорового пения.

## **DOMESTIC TRADITIONS OF CHORAL SINGING SCHOOL AND THEIR REFRACTION IN THE TRAINING COURSE «THE WORK TECHNIQUE WITH CHORUS»**

*L. I. Dvojnjos*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

According to new requirements of the Federal state of educational standard implementation of competence-based approach in bachelors' training within the course "The work technique with chorus" is provided to use active and interactive forms of teaching, for the purpose of intensification of students' cognitive activity, forming and developing their professional skills which are based on knowledge domestic traditions of choral singing school.

**Keywords:** methodical work with chorus, singing a capella, traditions of choral singing, the Russian choral singing school.

Исполнительские традиции русского академического хорового пения уходят корнями в глубокую древность к народнопесенному творчеству и православному богослужению. Хоровое пение на протяжении всей истории России было отражением духовной жизни народа, хранителем его национального мышления, олицетворяло его высокие нравственные идеалы и помыслы. Если традиции народного пения заложили основы отечественного вокально-хорового исполнительства, то организация церковно-певческой подготовки и высокий уровень исполнительства православных хоров способствовали формированию отечественной методики обучения хоровому пению. Таким образом, и народное, и церковное пение явились родоначальниками отечественной школы хорового пения [2, с. 20].

Одно из значений понятия «школа», согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, – «выучка, достигнутый в чем-нибудь опыт, а также то, что дает такую выучку, опыт» [3, с. 898]. Ю. А. Барсов, характеризуя понятие «вокальная школа» в книге «Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки», отмечает: «В вокальной школе обычно взаимодействуют два направления: исполнительское и педагогическое, причем первое (исполнительское) всегда является более “революционным” по отношению ко второму (педагогическому). Любой самый новый педагогический метод вырастает на базе обобщения исполнительских традиций...» [1, с. 4]. Следовательно, можно так охарактеризовать понятие «школа хорового пения» – это опыт хоровой исполнительской и вокально-педагогической деятельности, обобщенный в методике (технологии) обучения.

Из истории музыки известно, что возникновение профессионального певческого искусства на Руси относится ко времени принятия христианства. Вместе с особенностями византийского богослужебного ритуала русская культура приняла и впитала традиции церковного пения а сарелла. Обучение пению а сарелла в древней Руси осуществлялось первоначально греческими и болгарскими доместиками. Обучение проходило непосредственно в хоре на музыкальном материале одноголосного знаменного распева, который исполнялся в удобном для мужского церковного хора диапазоне (соль большой – ре первой октавы), размеренном темпе и ритме. Большое внимание уделялось слитности голосов хора, певческому дыханию, что обеспечивало выразительность речитативной мелодии распева.

Широкое признание и распространение хорового пения на Руси в XIV–XV веках способствовали организации при царском дворе в 1479 году хора государевых певчих дьяков, а в 1589 году, в связи с учреждением патриаршества, – хора патриарших певчих дьяков. Эти два хоровых коллектива на протяжении последующих столетий бережно сохраняли и развивали творческие, исполнительские и вокально-педагогические традиции русского хорового искусства. Начиная с XVI века большую роль в деле подготовки профессиональных певчих для церковных хоров стали играть специальные певческие школы, организованные в крупных городах. Большое влияние на формирование высокого исполнительского уровня хоров этого и более позднего времени оказало зарождавшееся многоголосное пение – строчное, демественное и, особенно, партесное.

С партесным пением связано изменение состава церковного хора. С этого времени он становится смешанным и в него включаются две партии мужских голосов (тенора, басы) и две партии голосов мальчиков (дисканты, альты). Диапазон звучания смешанного хора в партесных концертах расширился и стал включать Ми-большой – Ля-Си – 2-й октавы. В связи с новыми возможностями состава певческого коллектива усложнились художественные и исполнительские задачи хора, связанные с использованием масштабности формы, разделением партий в общем многоголосии партитуры (от четырех до шестнадцати голосов и более), возникновением новых тембровых сочетаний. Все это проявилось в жанре партесного концерта, отличавшегося развитой и часто довольно сложной хоровой фактурой.

Важную роль в теоретическом осмыслении партесного пения сыграл трактат Н. П. Дилецкого «Грамматика мусикийская». Ценность книги Н. П. Дилецкого заключается не только в том, что в ней систематизированы правила сочинения хоровых произведений в партесном стиле, но также впервые обобщен методический опыт вокально-хоровой работы со взрослыми и малолетними певчими. Основой обучения пению Дилецкий считал музыкальную грамотность певцов, а также осознанность восприятия музыки в соподчинении со смыслом исполняемого текста. Он обращал внимание на естественность фонации, на тембровую окрашенность голоса в связи с характером музыки, на формирование гласных, на четкую дикцию, как необходимых компонентов профессионального певческого голоса. В разделе книги, посвященном обучению детей пению, автор впервые обобщил основные педагогические принципы: наглядности, последовательности, заинтересованности, эмоциональной отзывчивости, которыми необходимо было руководствоваться в работе регенту и учителю пения.

Русская вокально-хоровая школа в XVIII – начале XIX веков испытала влияние немецкой, французской, но более всего итальянской школы пения *bel canto*. Специальная инструкция, составленная в 1749 году, исходя из необходимости участия придворных певчих в итальянских оперных спектаклях, предписывала обучать их «манерно петь», то есть в стиле *bel canto*. Новая манера пения, хотя и оказала определенное влияние на исконно русское пение, но в соответствии с требованиями времени способствовала расширению хорового репертуара, обогащению певческого звука новыми выразительными средствами.

Расцвет хорового исполнительства в это время исследователи связывают с именем Д. С. Бортнянского – композитора, хорового дирижера, педагога, руководителя Придворной певческой капеллы. Бортнянский, образованнейший музыкант, обучавшийся 11 лет в Придворной певческой капелле, 3 года в Европе, поставил перед собой задачу преобразовать капеллу в центр профессиональной подготовки хоровых и оперных певцов, а также учителей пения. Усилиями Бортнянского было организовано обучение певчих музыкальной грамоте, игре на инструменте, композиции. По сложившейся традиции в капелле к каждому молодому певцу прикреплялся наставник, взрослый опытный певец, который учил своего подопечного «мирскому» (светскому) пению. Из воспоминаний современников известно, что капелла под руководством Бортнянского исполняла сложнейшие многоголосные партитуры, которые звучали просто и выразительно, без излишней вычурности в форсировки.

В XIX веке формирование основ русской школы академического пения связано с именем великого русского композитора и вокального педагога – М. И. Глинки. Отдавая должное итальянскому *bel canto*, Глинка в своей вокальной методике опирался, прежде всего, на национальные традиции: преимущественное пение без сопровождения инструмента; обучение от примарных тонов; непринужденную подачу звука; четкое и осмысленное произношение слов, использование музыкального материала, требующего распевности и широкого дыхания.

Последователь М. И. Глинки – А. Е. Варламов – попытался представить методику обучения пению как систему, включающую несколько последовательных этапов по накоплению знаний, умений, навыков. Процесс обучения включал не только вокализацию и освоение разных жанров вокально-хоровой музыки, но и предполагал обязательное накопление знаний по теории музыки, формирование навыка сольфеджирования.

Музыкальные произведения композиторов второй половины XIX века, связанные с поисками «омузыкаленных» речевых интонаций, осмысленной, правдивой мелодии, поставили перед русскими певцами новые задачи, воспитали новое отношение к слову и подняли русскую вокально-хоровую школу на новую ступень. К 60-м годам XIX века в русской хоровой школе пения полностью утвердился самобытный национальный исполнительский стиль, базирующийся на традиции акапельного пения с использованием широкого дыхания, регистрово выровненного звучания, четкого и эмоционально окрашенного слова.

В последней трети XIX века реформаторская деятельность С. В. Смоленского и В. С. Орлова позволила реорганизовать Синодальный хор в своеобразный хоровой оркестр, используя для этого регистро-тембровую систему организации певческого коллектива. Вопросы регистро-тембровой организации хора нашли теоретико-методическое обоснование в статье А. В. Никольского «Тембризация хора» и в книге П. Г. Чеснокова «Хор и управление им». В советское время опыт тембризации Синодального хора широкого признания не получил, хотя убедительно показал, что тембровый потенциал певческого коллектива огромен. В 70-х годах XX века в России появились камерные хоры – небольшие певческие коллективы, отличающиеся гибкостью и тонкостью исполнения, где тембровые краски хоровых голосов получили новое осмысление. А в конце столетия внимание профессионалов было обращено на тембровую колористику еще в одной новой форме хорового исполнительства – хоровом театре. Отечественная школа хорового пения, сформировавшаяся в XIX веке, продолжает развиваться и в наше время, обогащаясь не только новыми выразительными средствами и формами исполнения, но также новыми методами и формами обучения молодых хормейстеров.

Историю и традиции отечественной школы хорового пения молодые хормейстеры и учителя музыки изучают в учебных курсах «Хороведение» и «Методика работы с хором». Если в «Хороведении» акцент делается на теоретических вопросах дирижерско-хоровой специальности, то в «Методике работы с хором» – на практических вопросах, связанных с организационной, учебно-воспитательной и концертной деятельностью руководителя хора. «Методика работы с хором» является педагогической дисциплиной, которая рассматривает задачи, воплощает логику развертывания содержания предмета, обобщает методы и формы работы с хоровым коллективом. Она опирается на многовековой опыт и традиции отечественного хорового творчества, исполнительства, педагогики.

В соответствии с новыми требованиями ФГОС ВПО реализация компетентностного подхода в процессе подготовки бакалавров предусматривает широкое использование как активных, так и интерактивных форм проведения занятий в вузе, с целью активизации познавательной деятельности студентов, формирования и развития их профессиональных навыков. Со студентами, обучающимися по направлению 050100 «Педагогическое образование» (профили подготовки «Музыка», «Дополнительное образование») в курсе «Методика работы с хором» используются следующие

формы интерактивных занятий: круглый стол, мастер-классы, творческие задания.

Основной целью проведения «круглого стола» является выработка у студентов умений четко и ясно излагать свои мысли, отстаивать свою точку зрения в дискуссии, обосновывать предлагаемые решения. На коллективное обсуждение «круглого стола» желательно выбирать темы животрепещущие и дискуссионные, требующие от студентов изучения дополнительной литературы, привлечения мультимедийной информации для выявления проблем и вопросов. Примерная тематика «круглого стола»:

- «Хормейстер – кто он?»
- Тенденции развития любительского хорового искусства в XXI веке.
- Новые формы современного хорового исполнительства.
- Использование технических средств в хоровом концерте.

Организация и проведение мастер-классов позволяет студентам лучше понять специфику своей профессии, проследить на примере репетиционной работы хормейстера-практика ее организационные, вокально-хоровые и педагогические аспекты. Студенты КемГУКИ имеют возможность посещать репетиции Губернаторского камерного хора Кузбасса (худ. рук. и гл. дирижер О. И. Шабалина), Губернаторского хора «Утро» (рук. Н. Л. Фомичева), хоры детских музыкальных и общеобразовательных школ (рук. О. Ф. Вдовиченко, О. В. Бигеева и др.).

Творческие задания в курсе «Методика работы с хором» студенты получают при изучении тем: «Распевание хора», «Самостоятельная работа дирижера над партитурой», «Составление концертной программы хора». В небольших группах студенты готовят задания по составлению упражнений для распевания детского и взрослого хоров, составляют планы репетиционной работы; выстраивают программы хора для выступления в отчетных, тематических, монографических, смешанных концертах. Творческие задания позволяют, с одной стороны, активизировать накопленные знания, умения, навыки студентов, а, с другой – помогают соотнести свои профессиональные возможности и однокурсников в группе, сравнить уровень оригинальности выполненных заданий.

На рубеже XX–XXI веков в отечественном хоровом исполнительстве наметились тенденции, связанные с использованием электронных технологий. Среди таковых: пение под «минусовые» и «плюсовые» записи, пение в микрофон; использование в концертах так называемой «подзвучки» для темброво-динамического усиления и акустического украшения звучания

хора. Невозможно отрицать, что использование в некоторых случаях технических средств добавляет хоровому исполнению дополнительную яркость и выразительность. Но это не должно быть просто модным явлением и погоней за дополнительной динамичностью исполнения. В противном случае можно прийти к однообразно-механистичному звучанию хора и потерять его живое дыхание, эмоцию, интонацию, то есть все то, что шлифовалось и сохранялось столетиями. Поэтому вузовский курс «Методика работы с хором» в условиях нового государственного образовательного стандарта подготовки бакалавров призван использовать действенные и результативные формы обучения, подвигающие выпускников к осмысленному выбору в образовательной и концертной деятельности традиционных или новаторских методов и форм.

### Список литературы

1. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. – Л.: Музыка, 1968. – 65 с.
2. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века: учеб. пособие. – М.: Владос, 2003. – 302 с.
3. Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ТРЕБОВАНИЙ НОВЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СТАНДАРТОВ

*А. М. Князев*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается исполнительская культура музыканта в контексте требований государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению 073100 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль подготовки «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты».

**Ключевые слова:** искусство музыкально-инструментальное, культура исполнительская, компетенции, контекст, подход компетентностный, стандарт государственный.



## PERFORMANCE CULTURE IN THE CONTEXT OF THE REQUIREMENTS OF NEW EDUCATIONAL STANDARDS

*A. M. Knyazev*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

The article discusses the musician performing culture in the context of the requirements of federal state educational standard of higher education for the speciality 073100 «Musical instrumental art», training profile «Bayan, accordion and strings plucked instruments».

**Keywords:** art and instrumental music, performing culture, competencies, context, competence approach, the state standard.

Отличительной особенностью государственных образовательных стандартов третьего поколения (федеральных государственных образовательных стандартов) является то, что в них на смену стандартизации требований к содержанию образования приходят требования к результатам обучения, представленные в форме компетенций. Они ориентированы на профессиональные стандарты и основаны на приоритете адекватности образовательных результатов потребностям общества и рынка труда. Новые направления подготовки в системе высшего профессионального образования позволяют обеспечить высокое качество подготовки специалистов в условиях двухуровневой системы высшего образования (бакалавр – магистр).

Как отмечает А. Новиков, длительное время обучение строилось на принципах гностического подхода: основной образовательной задачей считалось формирование у студентов прочных систематизированных знаний, умений и навыков (цит. по [5, с. 33]). Сейчас акцент меняется – от гностического к деятельностному. Основная цель образования рассматривается как формирование способности личности к активной деятельности, к творческому профессиональному труду.

Основными требованиями педагогики высшей школы на современном этапе является ориентация на образ культуры как среды, «растящей и питающей» личность, на культуросообразность образования [2, с. 234]. Данное требование актуально и для системы подготовки педагога-музыканта, исполнителя. Именно культуросообразность образования

должна помочь будущему музыканту-исполнителю избежать узкопонимаемого профессионализма.

К важнейшим интегральным задачам любой дисциплины относятся: обеспечение ее реального вклада в методологическую, теоретическую и исполнительскую подготовку студента к дальнейшему образованию и профессиональной деятельности; целенаправленное формирование и развитие умений использовать полученные знания; обеспечение мотивации к изучению всех дисциплин и овладению профессией; развитие творческого мышления, интеллекта на основе целостного подхода к обучению.

Процесс подготовки музыканта-исполнителя в вузах культуры и искусства отличается, как известно, сложностью и многосоставностью. Вместе с тем в нем имеется область, содержание которой позволяет наиболее полно реализовать идею культуросообразности образования в процессе профессиональной подготовки. Это область историко-теоретической, музыковедческой подготовки, «педагогического музыкознания». Именно цикл истории и теории музыкального искусства (в состав которого входят такие предметы, как «История музыки», «Гармония», «Музыкальная форма», «Полифония», «История исполнительства» и ряд других) должен выполнять роль интегрирующего начала, давать целостное и, в то же время, дифференцированное представление о глубинных процессах развития музыкальной культуры как подсистемы художественной культуры, раскрывать проблемы исторической преемственности и поступательного обновления содержания музыкального искусства, его выразительных средств, жанров и форм. Иными словами, совокупность понятий, терминов, представлений теоретического музыкознания служит той научной призмой, которая, в условиях музыкально-теоретической подготовки в вузе, преломляет мир музыкальной культуры.

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) представляет совокупность требований, обязательных при реализации основных образовательных программ бакалавриата по направлению подготовки 073100 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты» образовательными учреждениями профессионального образования.

Областью профессиональной деятельности бакалавров является музыкальное исполнительство (игра на музыкальных инструментах в орке-

страх, ансамблях, выступление в качестве солистов и концертмейстеров), музыкальная педагогика; просветительство в области музыкального искусства и культуры; руководство творческими коллективами [4, с. 4].

В соответствии с видами профессиональной деятельности бакалавр по направлению подготовки 073100 «Музыкально-инструментальное искусство» должен решать следующие профессиональные задачи:

в области музыкально-исполнительской деятельности:

- концертное исполнение музыкальных произведений, программ в различных модусах-соло, в составе ансамбля (оркестра), с оркестром;
- руководство самодеятельными и учебными музыкально-исполнительскими коллективами;
- исполнение оркестровых и ансамблевых партий;
- овладение навыками репетиционной работы с партнерами по ансамблю и в творческих коллективах;
- создание аранжировок и переложений.

В основе требований, предъявляемых к современному специалисту, лежит компетентный подход, то есть обладание знаниями, умениями и способностями, которые необходимы для исполнения профессиональных должностных обязанностей [5, с. 41].

Основными дисциплинами, формирующими облик бакалавра по направлению «Музыкально-инструментальное искусство» являются «Специальный инструмент» и «Ансамбль». Они обеспечиваются такими профессиональными компетенциями, как:

- способностью и готовностью к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего исполнительского мастерства;
- способностью и готовностью к овладению и постоянному расширению репертуара, соответствующего исполнительскому профилю;
- умением применять теоретические знания в музыкально-исполнительской деятельности;
- способностью и готовностью исполнять партию своего инструмента в различных видах ансамбля.

В результате изучения дисциплин базовой части студент должен:

**знать:**

- сольный репертуар, включающий произведения разных эпох, жанров и стилей;
- специфику музыкально-педагогической работы;

***уметь:***

- самостоятельно анализировать художественные и технические особенности музыкальных произведений, осознавать и раскрывать их художественное содержание, создавать собственную интерпретацию музыкальных произведений;

- изучить, подготовить и исполнить в концерте произведения разных стилей и жанров;

***владеть:***

- навыками исполнительской культуры;

- различными техническими приемами игры на инструменте и штрихами, разнообразной звуковой палитрой и другими средствами исполнительской выразительности [4, с. 22].

Эти компетенции развиваются и совершенствуются в практической работе с текстом музыкальных произведений.

«Чтение» музыкального текста как текста культуры позволяет будущим педагогу-музыканту, исполнителю понять, как, развиваясь по собственным законам и под прямым влиянием культуры, музыка постоянно «питается» от других ее языково-интонационных форм. Культурологический подход, несомненно, предполагает и стимулирует решение этого вопроса, в основе которого лежит идея Б. Асафьева о генетической и всегда актуальной бытийной связи музыкально-интонационной системы с другими, столь же органичными для человека знаковыми системами: «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но “переосмысливает” закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения [1, с. 207–208].

Музыка любого стиля всегда опирается на определенный набор норм и правил, по которым наш слух определяет национальную, стилевую и авторскую принадлежность сочинения. Начальная стадия построения концепции художественно-образного содержания музыкального произведения предполагает, прежде всего, осознание исполнительских задач.

Носителем авторских намерений в акте ознакомления с музыкой служит нотная запись музыкального произведения, которая, являясь посредником между композитором и исполнителем, при помощи знаковой символики отражает объективное содержание авторского замысла и общее направление авторской логики развития художественного образа.

Следует отметить, что нотная запись доносит до исполнителя многие грани авторского замысла (например, форму, темп, метр, динамику, исполнительские и артикуляционные указания, фразировку, а часто и программное содержание пьесы). Однако все эти данные указывают лишь общее направление развития музыкального образа. Запись знаков агогики, динамики, артикуляции, а также темповых обозначений не отражает точного авторского понимания этих средств выразительности. Каждый элемент нотного текста может быть расшифрован разными исполнителями по-разному. Поэтому, читая нотную запись, исполнитель всегда бывает поставлен перед выбором вариантов трактовки музыкального произведения.

Наверное, следует согласиться с тем, что нотная запись достаточно схематична и позволяет «установить лишь важнейшие черты музыкального произведения как системы. Непосредственно в нотном тексте точно закреплены лишь те стороны авторского замысла, которые материализованы в звуковысотных соотношениях. Лишь детальное рассмотрение музыки, опора на богатый личностный слуховой опыт и теоретические знания помогут музыканту-исполнителю проникнуть “сквозь текст в подтекст”, создать план “драматического сквозного действия” музыкального произведения [3, с. 141].

Другие уровни музыкальной знаковости – выразительные средства, композиционные формы, жанры, – хоть и пронизаны интонационностью, обладают большей знаковой определенностью, что позволяет проще включать данные феномены музыкального языка в семиотический контекст культуры. Следует отметить, что эти универсальные выразительные структуры, обладают кругом мировоззренческих, эстетических и культурно-символических значений, определяя тот конкретный тип выразительной целостности, который называют стилем.

Характеризуя музыкальный стиль как эстетическую категорию, многие авторы подчеркивают его консервативное, упорядочивающее начало, стремление к устойчивости. Вместе с тем каждое музыкальное произведение обладает присущими только ему сугубо индивидуальными чертами, на уровне которых происходит реализация творческого метода композитора.

Понимание музыки должно обязательно включать в себя осмысление ключевых особенностей музыкального стиля как осмысление типического в многообразии возникающих связей данного произведения с тем культур-

ным контекстом, в котором это типическое сформировалось, и осмысление индивидуального и той роли, которую оно играет в реализации заключенной в данном произведении музыкальной мысли.

Следует подчеркнуть, что «чтение» музыкального текста как текста культуры не только позволит будущим педагогу-музыканту, исполнителю воспринимать мир музыкальной культуры во всем его разнообразии и противоречивости, но и обеспечит возможность выхода из узкопрофессионального пространства в широкое культурно-художественное пространство.

Сложный процесс становления исполнительской концепции, от момента ее зарождения в сознании в виде общего эмоционального ощущения музыки до ярких, конкретных, обобщенных образов актуализации произведения, требует от музыканта-исполнителя активной поисковой деятельности. В ходе этого процесса обязательно применяются и совершенствуются знания, обогащаются индивидуальные приемы и методы работы, углубляется способность к аналитической деятельности, открывающей пути к практическим находкам. Этот емкий и многоликий созидательный акт целиком и полностью является отражением творческих функциональных возможностей внутренне-слуховой сферы музыканта-исполнителя. Он базируется на ее активизации и, кроме способности к предвосхищению логической последовательности звучания, включает такие исполнительские компоненты, как инициативный подход к трактовке идейно-образного содержания музыкального произведения, умение оберегать свою исполнительскую концепцию от налета слуховых штампов.

Эмоциональный мир исполнителя, уровень его общей и музыкальной культуры, психологические особенности его личности, социальные условия – все это вступает во взаимодействие с конечным результатом его деятельности – публичным концертным выступлением. Эта взаимосвязь и взаимодействие этих явлений обуславливается приемами интерпретации и детерминируется в исполнительскую культуру, а она, в свою очередь, отражает качественную сторону произведения, исполненного музыкантом.

Концертные выступления в контексте требований ФГОС ВПО реализуются в ходе музыкально-просветительской деятельности, исполнительской практики, участия в конкурсах, способствуют повышению исполнительской культуры.

## Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 207–208.
2. Князев А. Детерминация и ее роль в исполнительской культуре музыканта в высшей школе // Вестн. Кемеров. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 20. – С. 234.
3. Серов А. Н. Воспоминания о Глинке // Избр. ст.– М.; Л., 1950. – Т. 1. – С. 141.
4. ФГОС ВПО: утв. Приказом Мин-ва образования и науки от 06.04. 2011 года. – № 1464.
5. Шарипов Ф. Педагогика и психология высшей школы: учеб. пособие. – М.: Логос, 2013. – 448 с.

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-БАЯНИСТА

*В. М. Пипекин*

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет  
культуры и искусств», г. Кемерово;*

*Г. И. Монаков*

*г. Кельн, Германия*

Особенностью концертмейстерской деятельности является ее реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. Творческое начало присутствует в любом виде деятельности, в любой специальности и приобретает особое значение в профессии концертмейстера. В нашей статье мы рассматриваем некоторые вопросы подготовки концертмейстера-баяниста для различных коллективов художественного творчества.

**Ключевые слова:** аккомпанемент, концертмейстер, аккомпаниатор, экзерсиз, музыка к народному танцу, гопак, танго, падеспань, хореограф, grand bat, типы аккомпанементов.

## SOME FEATURES OF PROFESSIONAL TRAINING CONCERTMASTER-ACCORDIONIST

*V. M. Pipekin*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo;*

*G. I. Monakov*

*Concert Performer (accordion) Cologne, Germany*

The feature of accompaniment activity is actually existing multidimensionality, predetermines the need to solve different creative tasks associated with musical performance. Creative nature present in any activity, in any specialty and has particular importance in the profession of concertmaster. In this article we consider some issues of training for accordionist-accompanist of different creative artistic groups.

**Keywords:** accompaniment, accompanist, ekzersiz, music to folk dance, gopak, tango, padespan, choreographer, grand bat, types of accompaniment.

Проблема подготовки квалифицированного баяниста-, аккордеониста-концертмейстера остается острой по сей день. Выпускники кафедры народных инструментов, а именно они чаще всего работают в этой должности, далеко не всегда могут справиться со своими задачами. Главное в подготовке баяниста-аккомпаниатора – конкретный, прикладной характер этой подготовки, овладение своим ремеслом без чрезмерного академизма. Для педагога проще и спокойней работать традиционно: разобрал – задал – проверил. При подготовке концертмейстера-баяниста требуется энтузиазм, творческие личности, композиторские навыки и многое другое.

Многие вопросы по теоретическим дисциплинам студент может проходить на своем родном инструменте. Вопросы традиционной «Гармонии» должны быть дополнены «Практической гармонией», которая учила бы не гармонизировать отдельные звуки, а подбирать аккомпанемент к мелодии. Кроме трех основных функций (Т, S, D) надо знать еще о DD, SS, II-н, а также о переходах в параллельную тональность, в тональность D, S и в другие. Намного рациональнее и продуктивнее изучать все эти функции и применять знания в гармонизации мелодий (подбирать басы) не на



групповых теоретических занятиях, а на индивидуальных уроках по концертмейстерскому классу. Гармонизовать здесь можно не какие-то отвлеченные мелодии, а те, с которыми нашему студенту, выпускнику предстоит иметь дело в своей работе и на практике.

Для баяниста аккомпаниатора нужен свой подход и по сольфеджио. Студент должен иметь на рабочем столе сборники различных песен, в которых есть мелодия, слова и гармонические пожелания авторов, которые выставлены над нотным станом. Интерес к сольфеджио значительно возрастает, если студент каждый урок будет знакомиться (петь, писать диктанты, учить на память) с новыми, а главное, нужными мелодиями. В наших библиотечных фондах есть народные песни, песни для детей, современные эстрадные песни, популярные романсы. На уроке необходимо сделать запись популярной песни и дать задание студентам подобрать басы (самостоятельно или с педагогом) и тогда на следующий урок они все будут играть эту мелодию на баяне. Кроме традиционных мелодических диктантов рекомендуем писать гармонические диктанты (записать буквами услышанную гармонизацию музыкального примера). На начальной стадии изучения гармонических функций перед проигрыванием мелодии следует назвать тональность, к которой относятся басы этой мелодии. На первых порах необходимо все делать в одной тональности, постепенно усложняя набор тональностей. Студенты самостоятельно или с помощью педагога конкретизируют басы, которые будут фигурировать в данном примере, определяют размер и затем записывают услышанное. Например, в тональности до минор записана по тактам народная песня «Во поле берега стояла»: 2/4 c c | f c | G7 c | c C7 | f c | G7 c |.

Что должен уметь баянист? Он должен: солировать, аккомпанировать, транспонировать, подбирать по слуху, читать с листа, делать переложения и обработки (понимать азы работы композитора). В самом слове аккомпаниатор отражена специфика профессии. В переводе с французского означает «сопровождать». Мелодию сопровождает ритм и гармония, здесь же «сопровождение» подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Уже отсюда понятно, какая огромная нагрузка, даже чисто в формальном плане, ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

Обычно аккомпаниатор является и концертмейстером. Концертмейстер – от итальянского – согласие и немецкого – мастер. Это музыкант, который работает с вокалистами, хореографами и другими исполнителями, а также является помощником педагога. Он не только исполняет произведения с певцом или хореографом на концерте, но и работает с солистом на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с ними художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи «технологии» ансамблевого исполнительства, выступает как равноправный участник ансамбля. Можно сказать, что концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, который исполняет уже написанную музыку, должен уметь смело импровизировать, транспонировать и при этом не выходить за рамки колорита народного жанра и замысла хореографа. Действительно, баянист-концертмейстер аккомпанирует солисту, хору, пляскам, сопровождает массовые гуляния, играет мелодии популярных мелодий под минусовый аккомпанемент. Солирует с эстрады он не так уж часто. Про нашего студента можно сказать: «Солистом можешь ты не быть, но концертмейстером – обязан!».

Для составления разных эмоций мы практикуем исполнение одной песни или попевки «разными красками». Студентам предлагается играть одну и ту же мелодию задумчиво, весело, как колыбельную, как марш и т. д. Поэтому в работе рекомендуем пользоваться такими видами аккомпанемента, как:

- марш, вальс, полька, твист, русский лирический, бегин и др.

Таким образом, у студентов развивается творческое отношение к исполняемому репертуару, формируется психологическая основа, без которой невозможно успешное воспитание концертмейстера. На первых уроках по концертмейстерскому классу студенты не могут наиграть или напеть «Краковяк», «Лезгинку», «Подгорную», «Голубой вагон» и песни из детских мультфильмов, «Елочки-сосеночки», «Течет ручей», «Маленькой елочке» и др. Все смогли наиграть только темы обработок народных мелодий, написанных для баяна, которые прошли за годы обучения в музыкальной школе и училище.

Одна из главных задач баяниста – создание большого рабочего багажа концертмейстера, она выполнима при условии прохождения и сложных, и простых произведений за годы учебы в вузе. Сложные произведения рассчитаны на технический рост студента, готовятся для концертных выступлений. Подбираются инструментальные пьесы для домры или бала-

лайки в сопровождении баяна и вокальные для солистов-вокалистов. Средней сложности – в основном танцевальная музыка, популярные танцы («Барыня», «Подгорная», «Летка-енка», др.), музыкальное сопровождение экзерсиса у станка и на середине зала, а также музыка для репетиций танцевального коллектива. Легкие песни входят в «концертмейстерский показ» и составляют основной багаж баяниста. Эти песни состоят лишь из основной мелодии. Это самый подходящий материал для приобретения и закрепления навыка гармонизации мелодии, то есть подбора басов. Главное для баяниста – научиться правильно подбирать типы аккомпанементов и характер фактуры сопровождений. Выделяют девять типов аккомпанементов:

- 1) «гармоническая поддержка»;
- 2) «чередование баса и аккорда»;
- 3) «аккордовая пульсация»;
- 4) «гармонические фигурации»;
- 5) аккомпанемент смешанного типа;
- 6) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- 7) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
- 8) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- 9) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Обычно в классе у педагога не принято играть одни и те же пьесы. В работе концертмейстерского класса эту традицию можно нарушить – давать большинство мелодий одинаковых. Это вызвано несколькими причинами. Репертуар взят из одного сборника и все мелодии, помещенные в нем студенты должны играть и знать. При игре большого количества мелодий весьма затруднительно подобрать каждому студенту свои. Это касается третьего плана работы. Все должны играть все – то есть все популярное.

Студент баянист проходит учебную концертмейстерскую практику. Он должен быть готов сопровождать массовые гуляния, играть на корпоративах. Одинаковая программа позволяет при необходимости делать подмену студентов или просить их играть дуэтом. Поэтому даже тональности пьес должны быть одинаковыми. Основная цель концертмейстерской практики – научить студента-баяниста (аккордеониста) аккомпаниро-

вать на концертной эстраде и вести репетиционную работу, для чего необходимо:

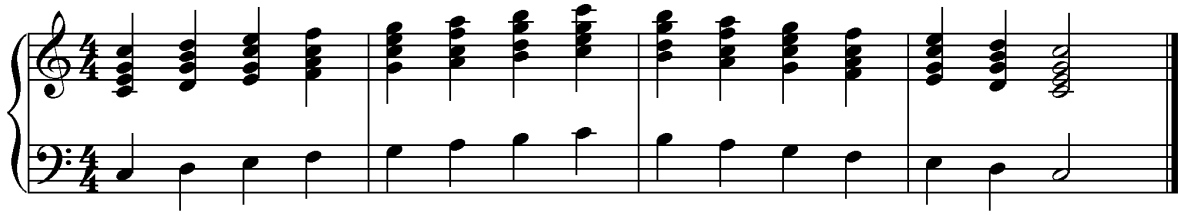
- владеть навыками ансамблевого исполнительства;
- понимать содержание и форму исполняемого музыкального произведения и совместно с солистами выявлять его художественные особенности;
- соразмерять звучность аккомпанемента с особенностями солирующего инструмента и исполнительскими данными солиста;
- уметь разучивать с вокалистами учебный и концертный репертуар, учитывая их индивидуальность и вокальные данные;
- аранжировать, выполнять переложения;
- аккомпанировать с листа и играть в транспорте;
- готовить программы с минимальным количеством репетиций.

Студент в концертмейстерском классе должен играть гаммы, так как автоматизм – неперемное условие для развития мелкой техники. Можно работать над несколькими гаммами, чтобы добиться беглости пальцев. Вторая задача игры гамм – наработать впрок определенные технические «заготовки», «формулы», которые потом можно использовать в вариациях. Аккомпанементов, где встречаются гаммы в чистом виде очень мало. Всякая вариация состоит из небольших фрагментов разных гамм, их комбинаций, и они имеют ломаное движение – то вверх, то вниз. Игра гамм приводит к освоению закономерностей аппликатуры баяниста, ее организации. На баяне лучше всего играть по одной гамме с каждого ряда, ибо нет разницы, с какого пальца начинать развивать беглость. Лучше всего играть для развития беглости каденции из обработок народных песен для баяна (Пример № 1). Играть арпеджио и аккорды обязательно со всех рядов и в мажоре, и в миноре. Они, в отличии от гамм, в чистом виде в аккомпанементах встречаются довольно часто. Предлагаю студентам играть гамму до мажор аккордами (Пример № 2).

### Пример № 1



## Пример № 2



Мнение многих музыкантов: работа концертмейстера в хореографии – это особая, специфическая, присущая только ей роль и очень сложная, откровенно – не для всех.

Урок народного танца состоит из:

- 1) упражнения у станка;
- 2) движения и комбинации на середине зала;
- 3) портерной гимнастики;
- 4) построения учебных этюдов.

В репертуаре концертмейстера при работе с танцорами должны быть разнохарактерные пьесы, и пьесы на любые размеры. Танцору, перед выполнением любого упражнения у станка, концертмейстер должен давать небольшое вступление, состоящее из двух аккордов. Вступление включает в себя темп, ритм, характер, настраивая этим танцора на определенное упражнение. Пьесы, исполняющиеся аккомпаниатором, имеют строение в форме периода (8–16 тактов). В конце каждого упражнения, в виде заключения концертмейстер играет два аккорда, для «выхода» танцора из позиции в исходное положение. Для экзерсиса у станка характерны самые разнообразные жанры исполняемой музыки. Это и кадрили, и хороводы, и медленные протяжные, и озорные пьесы.

Музыкально-пространственные упражнения: маршировка в темпе и ритме музыки; переменные шаги исполняемые в умеренном темпе (хоровод); прыжки. Музыкальное сопровождение должно соответствовать характеру танцевального движения. Баянисту понадобятся пьесы лирического характера: вальсы, хороводы. Например: Э. Джон «Игра в мяч», «Сибирский хоровод», Джойс «Осенний сон» и др. Музыканту лучше всего играть наизусть, чтобы видеть танец, упражнение. Можно и по нотам, но боковым зрением необходимо следить за движениями. Тогда он подо-

бен оркестровому музыканту, который также играя по нотам, следит за дирижером, выполняя его волю.

Повышенный интерес и тяга к музыкальному образованию создает новые условия для работы как педагогов, так и концертмейстера. Особенная ответственность ложится на педагогов, если учесть, какое значение придается в наши дни музыке – этому средству воспитания, формирования современной личности. Самые важные факторы в этом направлении:

- расширение музыкального кругозора;
- воспитание мировоззрения и моральных качеств;
- воспитание воли и характера;
- воспитание интереса к творческому труду и умения работать.

Благодаря новой учебной программе концертмейстерский класс в вузе получает особую значимость, достигая финальной точки – государственного экзамена по концертмейстерскому классу. Конечно, на этом экзамене у баянистов и аккордеонистов должна быть своя, отличная от подготовки пианистов программа.

### **Список литературы**

1. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2002. – 192 с.

## **ЭМОЦИЯ В ЭСТРАДНОМ ПЕНИИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ГОЛОСООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР**

***Н. Н. Вингертер***

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово*

Статья освещает некоторые вопросы специфики эстрадного пения и обучения. Основным объектом исследования является эмоция как организующая сила для певческого аппарата певца. Статья опирается на работу вокального педагога и исследователя певческого голоса В. П. Морозова «Искусство резонансного пения».

**Ключевые слова:** вокальная техника, методика преподавания, метод «как будто», смысловое пение, эмоция, эстрадное пение.

## EMOTION IN POP SINGING AS A SPECIFIC VOICE-MAKING FACTOR

*N. N. Vingerter*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo*

This article highlights some questions on specifics of pop singing and training. The main object of the research is emotion, as organizing force for the singing device of the singer. Article generally relies on the work “Art of resonant singing” by V. P. Morozov, the vocal teacher and the researcher of singing voice.

**Keywords:** vocal technique, teaching technique, “as though” method, semantic singing, emotion, pop singing.

Эстрадное пение – самое молодое из направлений вокального искусства. Этот вид исполнительства отличается сегодня многообразием форм и стилей, а задачей эстрадного певца становится поиск своего оригинального звука, своей собственной характерной, узнаваемой манеры пения, а также сценического образа. Наш век дал новый толчок развитию различных вокальных техник, новое вокальное направление приводит певцов и слушателей к иным эстетическим ценностям, где доминируют разнообразие, непохожесть, эксперимент и самореализация. При детальном анализе какого-либо хорошего исполнения мы сталкиваемся с большим количеством различных вокальных техник, нюансов, способов и приемов, используемых на протяжении только одной песни, фразы и даже слова. Эстрадное пение – это полная свобода голоса, основная задача которого наиболее полно и многогранно раскрыть суть исполняемого произведения с помощью живого, наполненного смыслом звука. Главной же целью исполнения на публике, будь то классическая эстрада, стилизация или джаз – доставить эстетическое удовольствие слушателю и зрителю, вызвать эмоциональный и чувственный отклик, а иногда и душевный катарсис.

Методика преподавания эстрадного пения значительно отличается от академической и народной. Эти две школы складывались веками и к нашему времени приобрели стабильный канонический характер. Преж-

де всего, это касается способа звукоизвлечения и использования певческого дыхания. В эстрадной же педагогике (несмотря на общие базовые принципы с академической и народной системами обучения) нет таких жестких правил. В поиске индивидуальной манеры исполнения и конкретного музыкального стиля обучение происходит зачастую эмпирическим путем. И путь этот, прежде всего, обусловлен таким важным фактором, как осознание смысла пения и, как следствие, выбором приемов, способных этот смысл передать. Задача педагога-эстрадника состоит в том, чтобы выявить живое тело звука, а не научить ровному стабильному пению на протяжении всего произведения (выравнивание диапазона, звуковедение, фразировка тем не менее все равно имеют свое значение).

К большому сожалению, в наш век современных технологий методической литературы по эстраднему пению, тем не менее, практически не существует, по крайней мере, в свободном доступе. И преподавателям эстрадного пения приходится по-прежнему опираться на всем известные труды исследователей академического направления. И если о работе певческой системы в этих трудах говорится немало, то об эмоции звука существуют лишь упоминания, и то, как правило, в заключение какого-либо раздела. Исключение составляет, пожалуй, только книга В. П. Морозова «Искусство резонансного пения» [2]. Это единственное официальное издание отечественного автора по вокальной методике, которое имеет реальную ценность для педагогов-эстрадников. И хотя этот труд также имеет академическую основу, суть исследований и выводы к ним изложены таким образом, что напрямую пересекаются и со спецификой обучения эстраднему пению. Объект исследования данной работы – певческие резонаторы и их свойство окрашивать звук и придавать ему силу. Именно В. П. Морозов впервые донес до читателя истинную суть понятия «дыхание – гортань – резонаторы» – как единой системы голосообразования. На протяжении всей книги он неустанно повторяет, что рассматривать эти три раздела отдельно ни в коем случае нельзя, ибо они взаимосвязаны. И только в данной работе целый раздел посвящен эмоции и ее звукоорганизующей и энергообразующей силе. Вот как пишет В. П. Морозов о значении эмоции: «Эмоция – это мобилизующая и организующая сила не только в пении, а буквально во всех жизненных процессах. Об этом писали наши авторитетные физиологи П. К. Анохин, П. В. Симонов, а “отец



кибернетики” Н. Винер прямо сказал: “Эмоции... способны управлять существенными стадиями в научениях и других подобных процессах”» [2, с. 230]. Также В. П. Морозов отмечает, что «эмоции в пении... выполняют двойную роль: 1) как средство художественной выразительности и 2) как средство воздействия на работу голосового аппарата певца. Эмоция – это ключ, которым открываются не только эстетические чудеса певческого голоса, чарующие слушателя (например, исполнительское мастерство Ф. Шаляпина, его психологически точные тембровые краски и интонации), но и вокально-технические способы их достижения. Только этим ключом открываются и активизируются самые глубокие эволюционно-древние механизмы голоса человека, в значительной мере произвольные, которые обязательно должны быть задействованы в пении и которые обычно “спят” в каждом из нас... Иными словами, эмоция в искусстве пения – это не только художественно-эстетический феномен вокального искусства, но и инструмент, которым достигается чисто техническое совершенство голоса...» [2, с. 299].

Осознание пения ради смысла, а не ради собственно пения открывает совсем другие возможности для качества исполнения. Меняются приоритеты методического построения обучения, поскольку меняется психофизическая взаимосвязь реакции организма на выполнение конкретной задачи. То, что раньше требовало долгой кропотливой и монотонной работы, начинает протекать гораздо быстрее, естественно и свободно, рефлексы чаще включаются бессознательно, а не только через понимание и контроль.

Специфика эстрадного пения предполагает сочетание самых различных стилей и приемов: субтон, фальцет, микст, стилизованный звук, произвольное управление вибрато и голосовыми регистрами, расщепление (рок-вокал), крик, драйв, йодль, глиссандо, речитатив и вокальный речитатив, вокальная и джазовая импровизации, специфические джазовые приемы и т. д. Все это многообразие вокального исполнительства должна объединить какая-то сила, единый общий принцип. И этой силой является эмоция, основным предназначением которой является интеграция смысла исполняемого произведения посредством голоса.

Система голосообразования имеет целостную природу. Дыхание взаимодействуют с резонаторами, а резонаторы с дыханием. Организация звука через осмысленное эмоциональное пение позволяет этой системе ра-

ботать слаженно, естественно и физиологично. Рассмотрим через эту призму некоторые базовые разделы в обучении эстраднему пению.

Чаще всего процесс обучения начинается с объяснения физиологии дыхания, его строения, выявления типа дыхания ученика. Но вот дальше, как правило, начинает происходить следующее: «берешь неправильно, надо туда-то и туда-то...», «бери в бока, а не в живот» (или наоборот – «в живот, а не в бока...») и т. д. То есть педагог, ориентируясь на собственные субъективные ощущения, пытается добиться от обучаемого того же результата. А ведь у всех нас разная физиологическая особенность строения и взаимодействия, как мышц, так и голосовых складок и, что самое важное, нервной системы. Поэтому, что удобно одному, то может быть неудобно другому. Доказано, что все типы дыхания пригодны для пения (кроме верхне-грудного). Вместо того, чтобы тратить годы на «правильность», продуктивней направить сознание обучаемого на смысл извлекаемого звука и на его функциональность. Если в академической школе практикуется единообразное дыхание, то в эстрадном пении оно ведет себя более гибко и тонко, в зависимости от поставленных задач и используемых приемов. Вообще в эстрадном пении занятия с дыханием имеют два направления – упражнения на увеличения объема и силы и работа непосредственно над звуком, в которой и должна проявить себя волшебная роль эмоционального наполнения. Если обучаемый поймет необходимость активного пиано в конкретном случае и захочет подать звук такого характера, то певческая система сработает таким образом, чтобы желаемая краска получилась. Пение активного пиано – одно из самых сложных умений, навык которого практически невозможно получить путем объяснения механизмов. Эмоциональный настрой – самый верный и быстрый способ овладения этим певческим навыком. Или, например, выход в кульминацию в высокой тесситуре сделать гораздо проще, если певец понимает ход драматургической линии, а не просто ставит перед собой задачу взять высокую ноту. Нужный объем дыхания набирается рефлекторно, и в этот момент резонаторы уже «знают», каким он будет и какое сопротивление ему нужно создать для того, чтобы звук получился без напряжения, полетным и крепким.

Работа гортани в эстрадном пении зачастую является камнем преткновения, поскольку ее работа в высокой тесситуре должна сохранить ре-

чевой, а не краевой механизм. Ощущения полета и высшей точки драматической кульминации организует взаимодействие дыхания и резонаторов таким образом, что это помогает как бы «обойти» гортань. Чаще учащихся пугает именно необходимость высокой тесситуры, а не ее логическое местонахождение. При иной расстановке приоритетов решение проблем такого рода значительно облегчается. Диафрагма становится точкой отправления, а голова точкой приема, и только на плотном воздушном столбе связки и гортань получают необходимую свободу и возможность издать заданную высоту тона в речевом способе. Г. П. Стулова пишет об этом так: «По-видимому, эмоциональный фактор является универсальным регулятором настроя гортани на определенный режим работы, который влияет на характер звучания голоса целостно и на уровне подсознания» [3, с. 81].

Самым действенным методом для освоения эмоционального пения (по В. П. Морозову) является метод «как будто». В. П. Морозов пишет: «Огромную роль в формировании мышечных представлений играет наша эмоциональная сфера. Организующая роль эмоций, важнейшая роль эмоциональной образной вокальной терминологии как средства оптимальной настройки певческого голоса – это один из главных разделов резонансной теории пения. Эмоции – это волшебный ключ, которым легко и свободно открываются потайные клады голосовых чудес, подсознательные механизмы управления певческим процессом, достигается оптимальная и скорординированная работа дыхания, гортани, резонаторов. Причем, что самое важное, – без какого-либо упоминания «официальных» названий этих органов и систем. Здесь, как Вам хорошо известно, широко используется метод “как будто”, так я его называю. “Как будто у вас внутри труба или пружина”. “Вдохните так, как будто вдыхаете аромат чудной розы”. И все мгновенно организуется наилучшим и естественным образом» [2, с. 25]. И хотя этот метод в вокальной педагогике вызывает немало споров (в силу своей фантазийности и несоответствия реальному анатомическому строению, что считается ненаучным и парадоксальным), это единственный способ, который дает путем представления, воображения, эмоций и чувств организовать работу организма певца таким образом, чтобы исполнение достигло качества высокой степени.

Важным разделом в постановке эстрадного голоса является работа над словом. Активное слово решает две важные задачи: художественную

и вокальную. Дело в том, что в эстрадном пении слово напрямую влияет на качество звука, поскольку речевой механизм срабатывает гораздо естественней и легче. Согласные необходимо не просто проговаривать и артикулировать, а петь. Это дает возможность воздушному потоку упираться в зубы и губы, создавая дополнительный импеданс и уплотняя звук. Таким образом сохраняется речевой механизм и одновременно улучшается качество голоса. И, конечно, эмоциональный посыл становится более ясным и ярким.

Сценическое воплощение является завершающей стадией в работе над музыкальным произведением. Эстрадная песня длится в среднем 3–5 минут и суть выступления заключается в том, чтобы успеть раскрыть ее содержание не только в вокальном исполнении, но и с помощью пластики тела и актерского мастерства, отыграть своего рода мини-спектакль. Эмоция в сценическом воплощении играет первостепенную роль, поскольку она призвана объединить голос и тело в единый образ. И если работа над вокальным материалом протекала посредством осознания и воплощения эмоции в звуке, то и тело, как правило, привыкает жить естественно и гармонично в этом же режиме, и, что самое важное, сохраняет свою индивидуальность. Работа с телом не может проходить отдельно от голоса. Это как во взаимодействии дыхания и резонаторов – звук не может стать свободным и живым при статичной постановке тела, а голова, руки, ноги и корпус не могут жить отдельной от звука жизнью. Тело и голос должны взаимодействовать в едином творческом и эмоциональном порыве. Как показывает опыт, публика по-настоящему воспринимает и любит только тех артистов, которые гармоничны во всех своих проявлениях.

В академической литературе и практике мы нередко встречаем мнение, что только технический тренинг в чистом виде является основополагающим в постановке голоса. Выдающийся вокальный педагог XIX века Франческо Ламперти писал: «И только пройдя всю школу сольфеджио, вокализа и других упражнений, имеющих целью развитие правильного вдоха, он (ученик) может достичь успеха в остальном и перейти к пению со слогами» [1, с. 10]. В обучении эстраднему пению такой подход является невозможным. Конечно, говорить о том, что путем осознанного смыслового пения решаются все вокально-технические задачи нельзя. Но зна-

чительная их часть нивелируется, остаются только те, которые требуют работы через конкретные приемы. Через эмоцию же процесс обучения становится творческим, психологически окрашенным, учащийся получает гораздо больше свободы и удовольствия, а результат видит от урока к уроку. Тем не менее, обучающее и методическое значение различных приемов и упражнений, иными словами вокального тренажа, преуменьшать ни в коем случае нельзя.

Иногда немного другой ракурс в подходе к обучению, в смене методических приоритетов дает неожиданно положительные результаты. Поскольку обучение пению часто является процессом экспериментальным, то и научение в качестве эксперимента, импровизации и, что самое важное, лично осознанного творчества для самого учащегося дает самые зрелые плоды, выросшие из посеянного учителем зерна знаний.

### **Список литературы**

1. Ламперти Ф. Искусство пения: учеб. пособие. – СПб.: Планета музыки, 2009. – 192 с.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: Искусство и наука, 2002. – 496 с.
3. Стулова Г. П. Теория и практика работы с детским хором: учеб. пособие. – М.: Владос, 2002. – 176 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Абдулаева Медина Шамильевна*, кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой музыковедения, хорового дирижирования и методики музыкального образования, ФГБОУ ВПО «Дагестанский государственный педагогический университет» (г. Махачкала, Дагестан, Россия). E-mail: m-medina71@yandex.ru

*Афанасьева Анжела Александровна*, доцент, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanaseva\_anjela@mail.ru

*Бацак Константин Юрьевич*, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств, Киевский университет имени Бориса Гринченко (г. Киев, Украина). E-mail: k.batsak@kmpu.edu.ua

*Белов Евгений Николаевич*, заслуженный артист РФ, доцент, доцент кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: belov471947@mail.ru

*Вингертер Наталья Николаевна*, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: purinapurina@mail.ru

*Гольская Анна Олеговна*, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: annagolskaya@list.ru

*Гончарова Елена Александровна*, доцент кафедры, заведующая кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Lego08@mail.ru

*Гусева Ольга Васильевна*, кандидат культурологии, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gyseva49@yandex.ru

*Данова-Дамянова Диана Иванова*, доктор, старший ассистент, Болгарская академия наук, Институт исследования искусств (г. София, Болгария). E-mail: diana\_d91@abv.bg

*Двойнос Лариса Ивановна*, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ldvojnosc@mail.ru

*Егле Людмила Юрьевна*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: legle@mail.ru

*Зулина Наталья Юрьевна*, студентка 4-го курса института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemtinhk@mail.ru

*Князев Анатолий Михайлович*, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

*Князева Надежда Андреевна*, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

*Лисименко Андрей Сергеевич*, доцент кафедры оркестрового инструментального исполнительства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alisimenko@yandex.ru

*Мицкевич Нина Алексеевна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

*Монаков Геннадий Иванович*, концертный исполнитель (баян) (г. Кёльн, Германия). E-mail: bestvater@netcologne.de

*Мороз Татьяна Ивановна*, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

*Московченко Жанна Викторовна*, старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Janna42rus@mail.ru

*Мохонько Анатолий Павлович*, заслуженный работник культуры РФ, член Петровской академии наук и искусств, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mohonco@mail.ru

*Пипекин Владимир Михайлович*, заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов РФ, член Петровской академии наук и искусств, профессор, профессор кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: pipekin@list.ru

*Поморцева Нина Владимировна*, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru

*Пригодич Елена Олеговна*, концертмейстер кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.com

*Протасова Наталья Григорьевна*, доцент кафедры оркестрового инструментального исполнительства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: wzonnet@yandex.ru

*Радзиевский Виталий Александрович*, кандидат культурологии, член-корреспондент Международной академии креативной педагогики, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Киевского национального университета культуры и искусств (г. Киев, Украина). E-mail: svitrad@mail.ru

*Рябцева Васелина Александровна*, аспирант, преподаватель кафедры культурологии, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vaselina21@mail.ru



*Сидорова Ирина Анатольевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: irsida73@mail.ru

*Сокол Ольга Васильевна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru

*Старикова Алина Вячеславовна*, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: 214145Alina@mail.ru

*Сторожук Валерий Константинович*, кандидат искусствоведения, доцент (г. Вюрцбург, Германия). E-mail: v.stor@-online.de

*Таякин Алексей Михайлович*, доцент, профессор кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

*Третенков Виктор Михайлович*, старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tretenkov-v@mail.ru

*Трунов Денис Олегович*, доцент кафедры оркестрового инструментального исполнительства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: denis\_forte@mail.ru

*Ултургашева Ирина Григорьевна*, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemtinhk@mail.ru

*Умнова Ирина Геннадьевна*, член Союза композиторов РФ, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, профессор кафедры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru

*Фрейверт Людмила Борисовна*, кандидат философских наук, доцент кафедры «Дизайн», ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет технологий и управления им. К. Г. Разумовского» (г. Москва, Россия). E-mail: lbf1956@yandex.ru

*Фролова Татьяна Михайловна*, доцент кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: frolovatatiaana.2010@mail.ru

*Шабаев Эльбрус Рамильевич*, старший преподаватель кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

*Шерина Александра Валерьевна*, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alexandrasherina@mail.ru

*Шрейбер Денис Николаевич*, старший преподаватель кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dsh42@mail.ru

*Яковлева Дарья Евгеньевна*, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dashulya20-03@mail.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
<b>Раздел 1. Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства</b>	
<i>Данова-Дамьянова Диана Ивановна</i> Полевые записи Тодора Джиджева: обряд «Колядование» области Казанлышка.....	4
<i>Шерина А. В.</i> Исторический путь развития свирели в русской культуре.....	13
<i>Шрейбер Д. Н.</i> К вопросу популярности баяна в России.....	19
<i>Ултургашева И. Г., Зулина Н. Ю.</i> Жанры песенного фольклора в формировании церковно-певческого искусства.....	25
<i>Егле Л. Ю., Рябцева В. А.</i> Трансформация церковно-певческих традиций старообрядцев Кемеровской области.....	31
<i>Князева Н. А.</i> «Колокольность» как национальный символ в произведениях отечественных композиторов.....	37
<i>Фролова Т. М.</i> Роль «Русской идеи» в процессе освобождения музыкальной культуры России XIX века от иностранного влияния.....	45
<i>Гусева О. В.</i> Российские музыкально-просветительские традиции: региональное преломление.....	53
<i>Бацак К. Ю.</i> Итальянская опера в Одессе Пушкинской поры: на сцене и в повседневности.....	60
<i>Третенков В. М.</i> Современное функционирование духовых оркестров в России.....	67
<i>Шабает Э. Р.</i> Влияние конкурсов и фестивалей на развитие оркестрово-инструментального исполнительства.....	75
<i>Абдулаева М. Ш.</i> Историко-культурологические подходы в изучении тенденций современной музыкальной жизни Дагестана.....	81
<i>Радзиевский В. А.</i> Музыкальная культура на украинском Майдане.....	88
<i>Мохонько А. П.</i> Сочинения композиторов Кузбасса и развитие народно-инструментального исполнительства в регионе.....	96
<i>Гольская А. О.</i> Хоровые фестивали и конкурсы как форма развития музыкально-исполнительской культуры Кузбасса.....	103
<i>Сторожук В. К.</i> О традиционном и новом подходах к исполнению музыки барокко.....	109
<i>Фрейверт Л. Б.</i> История музыки, музыкальная форма и проектность.....	122
<i>Лисименко А. С.</i> Особенности авторского стиля во Второй фортепианной сонате Д. Шостаковича.....	129
<i>Трунов Д. О.</i> Камерно-вокальное творчество Сергея Рахманинова. Заметки концертмейстера.....	136
<i>Старикова А. В.</i> «Рабочая книга» Готфрида Гальстона.....	144
<i>Яковлева Д. Е.</i> Анализ деятельности П. Г. Чеснокова как композитора, дирижера и педагога.....	149

Умнова И. Г. К проблеме изучения музыкальных текстов композитора в контексте его вербальных текстов..... 157

**Раздел 2. Актуальные проблемы теории и практики психолого-педагогических исследований в области музыкального искусства**

Сидорова И. А. Исполнительский анализ как способ постижения художественной идеи музыкального произведения..... 165

Мицкевич Н. А. Возможности использования интерактивных методов обучения в классе музыкального инструмента..... 170

Белов Е. Н. Формирование певческого голоса: методические взгляды..... 177

Мороз Т. И. Дисциплина «Сольфеджио» в вузе в контексте модернизационных процессов современного образования..... 182

Гончарова Е. А. Реализация здоровьесберегающих технологий на уроках хорового пения..... 189

Сокол О. В. Отражение традиций колокольного искусства в курсах музыкальной литературы и истории музыки..... 195

Поморцева Н. В. Учебный курс «История хорового исполнительства Кузбасса» в учебных планах подготовки бакалавров..... 202

Таякин А. М. Развитие навыков чтения с листа как важная составляющая культуры музыканта-исполнителя..... 209

Протасова Н. Г. К проблеме развития техники пианиста..... 214

Пригодич Е. О. Формирование стрессоустойчивости как условие повышения успешности музыкально-исполнительской деятельности студентов-музыкантов..... 221

Московченко Ж. В. Проблемы музыкально-эстетического воспитания в образовательных учреждениях..... 228

Афанасьева А. А. Организационно-педагогические условия обучения дирижированию как составляющая личностно-профессионального развития студента..... 234

Двойнос Л. И. Традиции отечественного хорового пения и их преломление в учебном курсе «Методика работы с хором»..... 241

Князев А. М. Исполнительская культура в контексте требований новых образовательных стандартов..... 248

Пипекин В. М., Монаков Г. И. Некоторые особенности профессиональной подготовки концертмейстера-баяниста..... 255

Вингертер Н. Н. Эмоция в эстрадном пении как специфический голосообразующий фактор..... 262

Сведения об авторах..... 270

*Научное издание*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ  
И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Часть I

Редакторы: *О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *А. В. Сергеева*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 12.03.2014. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 14,7. Усл. печ. л. 16,1.  
Тираж 500 экз. Заказ № 29

---

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru