МУЗЫКА ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ

РОССИЙСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ НАУЧНЫЙ ФОНД
КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МУЗЫКА ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ

всероссийская
научно-практическая конференция

10-летию кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства посвящается

Курск, 16–18 октября 2007 г.

КУРСК
2007

УДК
ББК 74+85
Г94

Г94

Музыка изменяющейся России: Материалы всероссийской научно-практической конференции / Гл. ред. М. Л. Космовская. Отв. ред. В. А. Лаптева и Л. А. Ходыревская. – Курск: Изд. Курск. гос. ун-та, 2007. – 346 с. Гос. регистрация 0320800135, свидетельство №12362 от 23.01.2008.

В сборник включены доклады, представленные на всероссийскую научно-практическую конференцию «Музыка изменяющейся России», проведенную при поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

В материалах сборника отражены актуальные проблемы современного музыкознания и музыкальной педагогики, по которым ведутся исследования ученых России.

УДК
ББК 74+85

Конференция проведена при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда:
проект № 07-04-03406 г.

© Авторы публикаций, 2007
© Курский государственный университет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Музыкознание и музыкальная педагогика сегодня (вместо предисловия)…….. 7

ГЛАВА I. МУЗЫКА И ФИЛОСОФИЯ

Медушевский В.В. Куда идем – куда заворачиваем?..... 19

Клюев А.С. Философия музыки: современный этап …… 26

Чаплыгин В.П. Художественная интеллигенция России Серебряного века и поиск новой философии творчества в литературе и музыке……..... 32

Когай Е.А. Вселенная-дом в художественных прозрениях русского космизма……..... 40

Чаплыгина Н.И. Роль меценатства в развитии художественной культуры России на рубеже XIX-XX вв…… 49

ГЛАВА II. МУЗЫКОЗНАНИЕ СЕГОДНЯ

Раге Ю.Н. Акустика в курсе сольфеджио…… 54

Воронцова И.В. Музыкальный слух как инструмент познавательной деятельности……... 61

Цуканова Н.В. Проблемы возрождения духовно-певческих традиций в современной социокультурной ситуации…… 66

Бровина И.В. «Молитвословия» петербургского композитора Дмитрия Смирнова: опыт воссоздания акустического пространства храма…… 71

Коноваленко С.П. Жанр духовного стиха – элемент этнической музыкальной культуры…….. 79

Селюкова Т.А., Селюков Э.А. Традиционная песенная культура, общество и государство……. 85

Сараева Л.П. Феноменологический аспект музыкального фольклора……. 89

Ермакова Н.В. Народное музыкальное сознание современной России: развитие или стабильность? (на примере свадебного фольклора Курской области)……... 92

Алексеева О.И. Феномен «современности» традиционной русской народной песни……... 97

Кривошеева И.В. Музыка «классической традиции» сегодня…….. 101

Ганзбург Г.И. Фатум-аккорд в музыке Чайковского и его предшественников…….. 106

Сарафанникова Н.В. Музыкальный космизм Рахманинова……. 117

Скафтымова Л.А. «Период прощания» Шостаковича: эволюция трагического……... 122

Емельянова М.Э. «Всюду ясность Божий…» (ососбенности интерпритации поэзии А. Блока в творчестве Г. Свиридова)……. 127

Кирносов В.Н. Традиции и новации в современной музыке для баяна…… 136

Едемская О.Ю. Исполнительский конкурс – за и против……. 143

Лебединский Ю.И. О нотных редакторах, и не только……. 148

Милорадова И.Н. Влияние массовой культуры на сознание и поведение современного российского человека…… 152

ГЛАВА III. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Гладких З.И. Антропологические стратегии в искусствознании и музыкально-педагогическом образовании…….. 155

Рудзик М.Ф. Об уроках музыки в контексте ценностных ориентаций современного образования…… 166

Сраджев В.П. Научно-технический прогресс и современное музыкальное обучение……... 176

Клюев А.С. О возможности использования музыкотерапии в музыкальном образовании……. 181

Глазунова Л.И. Гуманистический потенциал музыкально-психотерапевтического занятия…… 189

Поддубная О.А. Искусствотерапия в аспекте гуманизации образования… 195

Лаптева В.А. Музыкальное сопровождение образования изменяющейся России……... 204

Деменюк О.А. Развиваем творческие способности детей на основе опыта восприятия классических музыкальных произведений…….. 215

Федоровская Е.В. Вокальное воспитание детей в России от истоков до наших дней…… 222

Рудзик Е.Е. Об актуальных проблемах развития общего музыкального образования……. 226

Волкова Л.Я. Музыка в школе на современном этапе как фактор воспитания личности…….. 234

Болдова И.И. Русский фольклор на уроках и во внеурочной музыкально-эстетической деятельности…… 236

Якунина Т.В. Прикоснуться к миру прекрасного (музыка слова и слово в музыке)……. 240

Карачаров И.Н. Некоторые особенности процесса подготовки учителей

музыки (на примере работы кафедры музыкального образования Белгородского государственного института культуры и искусств)…….. 243
Хорошилова Е.Л. Народная песня и сольфеджио…….. 245
Карачарова Т.И. К проблеме развития навыков камерно-ансамблевого музицирования (методический аспект)…….. 247
Хмельницкая О.Н. Мотивы применения групповых занятий в фортепианном обучении…….. 251
Коваленко В.П. Актуальные проблемы преподавания истории музыкально-исполнительского искусства…… 254
Копылова Л.А. Использование элементов выразительности двигательной речи в репетиционном процессе любительского хорового коллектива……. 257
Зрелых Д.Л. Синтез временных и пластических искусств в художественном образовании школьников…… 259

ГЛАВА IV. МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Космовская М.Л. Насущные исследовательские аспекты российского провинциального музыкознания (на примере научной деятельности ученых Курского края)…….. 270
Жиров М.С. Региональная специфика музыкального фольклора белгородчины…… 277
Гладких З.И. Региональный контекст художественно-педагогической культуры…….. 286
Заречнева Н.М. О современном состоянии богослужебного пения на приходах (на примере Белгородской и Старооскольской епархиях)…….. 294
Жирова О.Я. Музыкально-обрядовый фольклор белгородчины как научная проблема…….. 300
Шамина Н.П., Шамин В.Ю. Песенный фольклор свадебной обрядности белгородчины…… 307
Екатеринина О.В. Музыкальное собрание Карамзинской общественной библиотеки……. 311
Космовская М.Л. О двух аспектах изучения музыкального наследия Курского края в ключе воспоминаний Г.В. Свиридова…….. 316
Брежнева Т.А. Опыт составления словаря «Музыкальные деятели Курского края (XIX – начало XX века)»……. 324
Ходыревская Л.А. Провинциальная музыкальная критика изменяющейся россии (по материалам периодической печати Курской области начала XXI века)…… 332
Решение……..... 340
Участники конференции……..... 343

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

СОПРЕДСЕДАТЕЛИ ОРГКОМИТЕТА

Гвоздев В.В. – ректор Курского государственного университета
Кудинов В.А. – проректор по научной работе Курского государственного университета
Космовская М.Л. – зав. кафедрой методики преподавания музыки и изобразительного искусства, доктор искусствоведения, профессор, Курский государственный университет
Кирносова Е.Н. – декан факультета искусств КГУ, кандидат искусствоведения, доцент;
Гладких З.И. – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства, кандидат педагогических наук.

ЧЛЕНЫ ЛОКАЛЬНОГО ОРГКОМИТЕТА

Клочкова Г.Е. – проректор по финансовой работе, главный бухгалтер КГУ;
Микаберидзе В.Г. – проректор по капитальному строительству КГУ;
Вервейко В.Н. – начальник научно-исследовательского сектора КГУ.
Кириченко А.А. – начальник Управления воспитательной работы КГУ;
Черкасова Н.М. – директор столовой КГУ.
Судженко А.Н. – техническое сопровождение выступлений;
Цуканов М.В. – техническое сопровождение выступлений.
Чаплина Е.И., канд. психол. наук – связь с общественностью;
Глебова Е.Ю. – экономист;
Лысых В.Н. – директор Историко-культурного центра «Коренная пустынь».

СЕКРЕТАРИАТ И РАБОЧАЯ ГРУППА ПО ПОДГОТОВКЕ И ПРОВЕДЕНИЮ КОНФЕРЕНЦИИ

Брежнева Т.А., канд. ист. наук – ответственного секретаря конференции;
Лаптева В.А., канд. пед. наук – ответственный секретарь редакционной коллегии сборника материалов конференции;
Зрелых Д.Л., Пронская А.В. – решение бытовых проблем участников конференции;
Кирносов В.Н., Лебединский Ю.И. – встреча и проводы иногородних участников и их размещение;
Рудзик М.Ф., Овчаренко О.А. – культурная программа;
Коваленко В.П., Едемская О.Ю. – организация работы по регистрации участников конференции и проведению пленарных и секционных заседаний;
Горлинская С.Е., Ходыревская Л.А., **Ермакова Н.В.** – размещение иногородних участников, организация оформления их документации.
Ананьева И.В., Ходыревский С.А. – организация технического сопровождения выступлений и проведения конференции (включая фото и видеорепортажи).

МУЗЫКОЗНАНИЕ
И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА СЕГОДНЯ
(вместо предисловия)

«Музыка изменяющейся России» – всероссийская научно-практическая конференция, которая проходила в Курске, на базе Курского государственного университета с 16 по 18 октября 2007 года при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

Образ музыкальной России первого десятилетия XXI века осмысливаться и осознаваться будет еще очень долго. Однако уже сегодня можно и нужно делать первые выводы, дабы не упустить безграничные возможности, которые время предоставляет нашему поколению.

В условиях стремительно изменяющегося сознания общества звуковой образ России требует осознания и осмысления для выработки системы бытия, интонационное звучание которого будет работать на опережение, а не на торможение художественно-культурной жизни в стране.

Именно с целью анализа состояния процессов, происходящих в звуковых пластах российского бытия и выявления приоритетных направлений развития системы музыкального образования, была организована всероссийская научно-практическая конференция «Музыка изменяющейся России». Осмысление философских, культурологических и искусствоведческих проблем, связанных с музыкой как звуковым пространством современной России, видится остро необходимым, поскольку без их постижения в дальнейшем уже невозможно работать в сфере образования.

На пленарном заседании, **16 октября,** после церемонии открытия торжественным исполнением Женским камерным хором Курского государственного университета трехголосного гимна РГНФ (создан в 2004 году содружеством калужской поэтессы Е. Костюк и курского музыканта В. Шевцова; прозвучал в музыкальном варианте 2006 года, написанном также курским композитором Е.Д. Легостаевым), приветственного слова ректора Курского государственного университета **В.В. Гвоздева и** вступительного обращения председателя оргкомитета **М.Л. Космовской** с краткой характеристикой цели и задач конференции, проблематики и направлений представленных докладов прозвучало выступление доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского **В.В. Медушевского**, задавшее философский настрой работе музыковедов: «Куда идем – куда заворачиваем?» Что есть прогресс, а что – регресс, как последнему удалось замаскироваться под прогресс? Как осознать их в сфере бытия и в музыке? Об этом ученым-музыковедом рассуждалось так: «“Куда идем” –

подразумевает наличие цели. “Куда заворачиваем” – уклонение от нее. Апостол Павел грядущее извращение исторического пути человечества пророчески назвал апостасией – отступлением (2 Фес.2:3). … Цель истории – воспитание человечества благодатью Божией. Понятие “педагогика”, буквально “детоводительство”, – христианского происхождения. Апостол Павел детоводителем назвал Закон Божий. Только Бог может научить нас различать между добром и злом. Но гордыня не хочет учиться у Бога – хочет учить. … Не прав ли в своих подозрениях Метнер? Ведь если не любовью Божией творится музыка, то наполняют ее дьявольские симулякры, так что становится она проявлением не пшеничной, а плевельной истории человечества. … Почему серьезная музыка XX и XXI века не может занять центрального места в культуре своего времени, как всегда бывало в истории? … В музыке нам нельзя больше оставаться больными несмышленными бодрячками. Если же признаем, что в сердцевине музыкальной культуры завелась гниль, что дух музыки изменился, что мы заблудились, утратив Божьи критерии красоты, что музыка перестала быть отражением Божьих совершенств – чистоты, святости, любви Божией, а в их отсутствие, занявшись отражением безблагодатной действительности, незаметно для себя стала принимать в себя черты образа дьявола, – то только при этом условии можем надеяться на исцеление».

Глубочайший онтологический анализ роли музыки в системе человеческого бытия в речи В.В. Медушевского как бы подготовил блестящее по форме и содержанию выступление профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова **Л.А. Скафтымовой,** на примере «Сюиты на стихи Микеланджело Буонарроти» Д.Д. Шостаковича говорившей об эволюции философии трагического и отношения к смерти и бессмертию в мировоззрении позднего периода творчества композитора.

В рассуждения о современном состоянии музыкальной культуры, когда пропагандируется порочный опыт «Фабрики звезд», штампующей и выводящей на сцены недоучек, перевел аудиторию доктор искусствоведения, профессор Нижегородской государственной консерватории **В.В. Сраджев**, назвав умопомешательством телепропаганду того, что, позанимавшись две-три недели, в шоу-бизнесе можно стать исполнителем, зарабатывающем миллионы. Ради существования музыкального искусства заведующий кафедрой педагогики и методики преподавания музыки Поволжской консерватории предлагает изменение принятой в XX веке и ныне действующей концепции обучения, выдвинутой авторским коллективом под руководством Д.Б. Кабалевского. В соответствии с новой концепцией, на уроках музыки должна формироваться не музыкальная культура учеников, а стойкая направленность личности на музыкальные занятия. Важнейшим условием

ее реализации является опора на интерес, пробуждение которого вполне реально при использовании возможностей современной цифровой аппаратуры. Приобщение же к новейшим музыкально-компьютерным технологиям, по мнению докладчика, – это то звено, которое способно вывести музыкальное образование из современного кризисного положения.

В том же полемическом ключе прозвучала презентация книги **«Ребенок и музыка»** харьковского музыковеда, члена Союза композиторов Украины, директора Института искусствознания **Г.Г. Ганзбурга** (Харьков, Украина), высветившего проблемы приобщения к музыке детей и предложившего вниманию аудитории увлекательную брошюру, доступную и понятную любому родителю, весьма полезную и значимую для осознания себя в профессиональной деятельности учителю музыки и преподавателю детских школ искусств, а также студентам специальных музыкальных учебных заведений. Почему, закончив музыкальную школу, человек остается необразованным? В чем корень бед? Почему изменяющаяся Россия деградирует в плане музыкального образования? Да, что-то с методикой у нас неправильно: это не пробелы, а ложные методики, неправильные укоренившиеся представления и понятия.

Завершилась первая половина дня конференции выступлением кандидата педагогических наук, доцента, зав. кафедрой народного хора Белгородского государственного университета культуры и искусств **О.Я. Жировой** об актуальности и значимости региональных форм бытования музыкально-обрядового фольклора в реалиях современной социокультурной жизни российского общества и возможностях приобщения к народной культуре в структуре многоуровневой преемственной системы: «детский музыкально-эстетический центр – колледж – вуз». Доклад был пронизан музыкальными иллюстрациями преподавательским ансамблем, каждый представитель которого представил доклад к началу конференции.

Вторая половина первого дня форума прошла в Коренной Рождества Пресвятой Богородицы пустыни, одном из святых мест России (поселок Свобода Золотухинского района Курской области), где в 1295-м году некий Рыльский охотник на берегу Тускари у корней большого вяза нашёл икону Божьей Матери, лежавшую ликом вниз. Как только охотник поднял икону, на месте, где она лежала, тут же появился источник. Пройдя по основным храмам монастыря под руководством отца Анатолия (Зайшлого) и отца Романа (Антипова) и испив воды из источников, гости и участники конференции остановились в Историко-культурном центре «Коренная пустынь», где, после краткой экскурсии по музею, прошло выездное пленарное заседание на тему «Духовность и музыка».

Основное слово было предоставлено белгородцам, представителям Института культуры и искусства, приехавшим на конференцию на один

день, которые в своих докладах отразили два ракурса научных изысканий: о духовной (кандидат философских наук **Н.В. Цуканова, С.П. Коноваленко**) и народной (кандидат философских наук **О.А. Алексеева**, кандидат философских наук **Л.П. Сараева** и др.) музыке. Строго и профессионально прозвучало выступление ассистента кафедры МПМиИИ Курского университета **О.А. Овчаренко** с квартетом духовной музыки, сопровождавшем всю поездку в Коренную пустынь (соборы, источники), о формах и методах преподавания авторской дисциплины «Стили и жанры православной музыкальной культуры» в Курском государственном университете и первом результате 5-летней работы: создании вокального ансамбля (12 человек), одну треть которого и составляет органично звучавший в пустыни квартет.

Центральным, кульминационным событием конференции (**17 октября,** первая половина дня) стал мастер-класс В.В. Медушевского на тему «О сущности музыки», в процессе которого профессор Московской консерватории не столько говорил о своем отношении к анализу музыкальных произведений, сколько выводил всю слушательскую аудиторию на новый уровень восприятия бытия и профессии, обращаясь к мудрости древних, отвечая на самые наболевшие вопросы бытия.

Предложив аудитории начать с самого главного, самого важного без чего результаты обучения будут только обратными, – с осознания сущности музыки, В.В. Медушевский повел рассуждения дальше, отвечая на вопросы о направленности нашего бытия и двух стратегиях жизни, о жизненной программе каждого из нас и лишь затем – о звуке… О звуке в Писании и в сегодняшнем нашем представлении.

Элегичность повествования в сочетании с удивительно-трогательной ненавязчивостью собственной позиции убеждали в правоте идей ученого и пробуждали желание слушать и вникать, верить и осознавать, пробовать самим и читать-перечитывать все то, о чем говорил В.В. Медушевский. Думалось: есть ли видеозаписи его выступлений? Почему давно не выходило его книг, а идеи разбрасываются по сборникам конференций? Что надо сделать, чтобы проповедь музыки устами выдающегося музыканта-теоретика наших дней была услышана каждым музыкантом, вступающим на путь профессии? И не только услышана, но и осознана, и прочувствована. Чтобы произошла интериоризация идей в практику, чтобы было услышано Слово Божье, воплощенное в звуковых образцах…

Четырехчасовой мастер-класс прошел со все возрастающим интересом аудитории и только обещание В.В. Медушевского еще раз приехать в Курск остановило шквал вопросов слушателей и подарило курянам надежду на продолжение осознания неосознанного, находящегося за пределами нашего мышления и понимания: вопроса о сущности музыки.

Вторая половина дня **17 октября** была посвящена секционным заседаниям. «**Актуальные проблемы современного музыкознания» –** общая тема первой секции была открыта доктором философских наук, профессором факультета музыки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург) **А.С. Клюевым**, вновь вернувшим аудиторию к размышлениям о современном этапе философии музыки. Проблема осмысления предназначения музыки и поэзии была продолжена в докладе художественного руководителя Центра творчества Гродненского государственного университета им. Я. Купалы **М.Э. Емельяновой (**Гродно, Белоруссия**)** под названием: «“Всюду ясность Божия…” (особенности интерпретации поэзии А. Блока в творчестве Г. Свиридова)». О сакральности звучания «Молитвословия из литургии св. Иоанна Златоуста» петербургского композитора Д. Смирнова как опыте воссоздания акустического пространства храма эмоционально и увлекательного говорила **И.В. Бровина,** кандидат искусствоведения, преподаватель Охтинского центра эстетического воспитания из Санкт-Петербурга.

Как одна из самых острых рассматривалась проблема развития музыкального слуха как инструмента познавательной деятельности – в докладе **И.В. Воронцовой,** кандидата искусствоведения, доцента кафедры теории музыки Московской государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Причем само понятие «музыкальный слух» трактовалось как особенность человеческого организма, помогающая нам произнести, озвучить непроявленный смысл нашей души.

Пламенно и обстоятельно о фатум-аккорде в музыке Чайковского и его предшественников говорил на заседании секции **Г.И. Ганзбург,** широко иллюстрируя каждое положение своего доклада собственным фортепианным исполнением.

Удивительную видеозапись романсов Г.Я. Ломакина показала **Т.И. Карачарова,** кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры музыкального образования Белгородского государственного института культуры и искусств: найденные в архиве и изданные в наши дни романсы впервые зазвучали на Курской земле. Своим выступлением исследовательница объединила сферы музыкознания, музыкального краеведения и музыкальной педагогики.

Поэтому вполне логичным стал переход к тематике третьей секции: **«Проблемы изучения региональной музыкальной культуры»** и докладу доктора искусствоведения, профессора **М.Л. Космовской** о наиболее актуальных исследовательских аспектах российского провинциального музыкознания. На примере научной деятельности ученых Курского края были вскрыты проблемы сохранения музыкального наследия прошлого и настоящего, а также обобщен опыт молодых исследователей**:**

Т.А. Брежневой, кандидата исторических наук, старшего преподавателя кафедры гуманитарного образования Курского областного ИПКиПРО, – о составлении словаря «Музыкальные деятели Курского края» (XIX – начало XX вв.), **Е.Н. Яковлевой**, преподавателя Курского музыкального колледжа им. Г.В. Свиридова, – о деятельности музыкального техникума в 1920–1930-е годы, **В.Н. Шевцова,** аспиранта кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства Курского государственного университета, педагога дополнительного образования МОУ ДОД «Дворец пионеров и школьников г. Курска», – об истории авторской песни Курского края.

Завершил проблематику этой секции доклад **Н.В. Ермаковой**, руководителя фольклорного ансамбля «Славица» из города Курчатова Курской области, на тему «Народное музыкальное сознание современной России: развитие или стабильность?». Строя свои доводы на примере свадебного фольклора Курской области Наталья Владимировна захватила аудиторию не только научными умозаключениями, но и профессиональным исполнительским представлением собранных ею в последних фольклорных экспедициях песен.

18 октября состоялось заседание второй секции: «**Перспективы развития системы специального, общего и дополнительного музыкального образования».** Наиболее яркими и запоминающимися в калейдоскопе сообщений этого дня стали выступления **Л.И. Глазуновой,** кандидата педагогических наук, доцента кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета, о гуманистическом потенциале музыкальной психотерапии в образовании; **О.А. Деменюк**, музыкального руководителя детского сада № 35 г. Белгорода, о развитии творческих способностей детей на основе опыта восприятия классических музыкальных произведений; **Е.Е. Рудзик**, заместителя директора по учебно-воспитательной работе, учителя музыки школа № 46 г. Курска, об актуальных проблемах развития общего музыкального образования; **Т.В. Якуниной,** учителя русского языка и литературы школы № 49 г. Курска, о синтезе слова и музыки на уроках литературы.

В рамках конференции было проведено два авторских образовательных семинара с музыкантами города, области и участниками конференции: **А.С. Клюева**, доктора философских наук, профессора (Санкт-Петербург), на тему «**О возможности использования музыкотерапии в музыкальном образовании»** и **В.А. Лаптевой**, кандидата педагогических наук (Курск), на тему «**Музыкальное сопровождение образования изменяющейся России».**

Завершился музыковедческий форум «**круглым столом**», на котором полемичность высказываний участников достигла апогея. Было отмечено, что конференция вскрыла целый сонм проблем, требующих как философского осмысления, так и конкретного практического воплощения. Заслушав и обсудив доклады участников конференции, которые были посвящены актуальным проблемам теории и практики музыкального образования, участники форума отметили, что в условиях современной социокультурной ситуации в России заметно усилился интерес к проблемам, посвященным осознанию роли музыки в современном обществе, звуковой среды как основы структурирования человеческой сущности. Однако такая позиция проходит еще только стадию становления, что существенно повышает актуальность тематики конференции. И это заставило ученых говорить о необходимости регулярных аналогичных встреч для дальнейшего осмысления и разработки поднятых проблем.

Единогласное мнение ученых о необходимости повторных и систематических встреч вызвало разногласия по вопросу о форме и методах их проведения. Прозвучало три предложения, споры по которым так и не привели к единому мнению: 1) сделать Курский государственный университет постоянной базой ежегодной конференции на тему «Музыка изменяющейся России»; 2)ежегодно проводить этот форум в различных городах России, создав инициативную группу из ученых, принявших активное участие в первой встрече; 3) выделив наиболее значимые и емкие выступления, запустить постоянно действующий двух-трехдневный семинар по городам России (по типу концертных фестивалей, но с научной программой). Последнее предложение видится вполне реальным выходом-итогом каждой конференции, поскольку 7–8 мировоззренческих и наиболее полемических докладов по-новому структурируют мышление музыкантов-профессионалов, что остро необходимо современной музыкальной педагогике.

Как возможная площадка для следующей конференции был предложен Белгородский институт культуры и искусства, направивший в Курск наибольшую группу своих представителей: 13 человек из 26 иногородних участников (всего из Белгорода было 15 докладчиков!). И это был не столько фольклорный ансамбль, сколько поющий серьезный профессорско-преподавательский коллектив, представивший в докладах результаты своих научных исследований.

С целью активизации информированности широкой музыкальной общественности и профессионалов о результатах гуманитарных исследований в области искусствоведения, достигнутых при поддержке РГНФ, предложено разработать специальную программу, которая дала бы возможность широкого распространения научных результатов, подключив к этой работе не только академические издательства (что уже успешно

действует под руководством Фонда), но и коммерческие организации, способные обеспечить всю Россию информацией об изданиях и возможностью их приобретения. Одним из направлений работы по распространению информации должен стать выход научных наработок в электронном варианте, с размещением их в открытом информационном пространстве – сети Интернет (возможно, на сайте РГНФ, как гиперссылки к утвержденным и уже завершенным темам грантов, особенно по издательским проектам). Видится также целесообразным создание постоянно действующего Интернет-сайта с целью обмена опытом и идеями по различным направлениям деятельности фонда и проблемам (в том числе связанным с развитием музыкальных традиций в России).

Тематика и проблематика докладов показала необходимость межрегиональной интеграции в области искусствознания, и музыкознания в частности: так, к примеру, и белгородцы, и куряне занимаются исследованием и научной оценкой свадебного фольклора своих областей, а проблема сохранения наследия современных музыкантов – также едина не только для представителей этого региона.

Предложений на подведении итогов было высказано очень много. Квинтэссенцию сказанного оргкомитет вынес в Решение конференции.

По материалам конференции подготовлено издание сборника научных статей в двух вариантах: традиционной книгой и электронным компакт-диском, предоставляющим возможность включения в итоговый отчет не только интеллектуальной, но и видео- и аудиоинформации. По сравнению со структурой конференции несколько изменена рубрикация сборника, что вызвано стремлением к концентрации информации по ключевым проблемам. Поэтому и доклады пленарного заседания, освещавшего основные аспекты встречи, рассредоточены по всем главам, каждая из которых выстроена со своей логикой развития.

Глава I «Музыка и философия» включает как ключевые мировоззренческие статьи (**В.В. Медушевский и А.С. Клюев**), так и исследование истории вопроса (**Е.А. Когай и В.П. Чаплыгин**) и практики русского меценатства (**Н.И. Чаплыгина**).

Глава II «Музыкознание сегодня» представляет работы музыковедов по основным направлениям теории и истории музыки: от акустических проблем воспитания главного «инструмента души» музыканта **(Ю.Н. Рагс, И.В. Воронцова)** к рассуждениям о прошлом и настоящем духовной **(Н.В. Цуканова, И.В. Бровина, С.П. Коноваленко)** и народной **(Т.А. и Э.А. Селюковы, Л.П. Сараева, Н.В. Ермакова, О.И. Алексеева)** музыки, к анализу отдельных важнейших аспектов восприятия классической музыки сегодня **(И.В. Кривошеева, Г.И. Ганзбург (П.И. Чайковский), Н.В. Сарафанникова (С.В. Рахманинов), Л.А. Скафтымова (Д.Д. Шостакович),**

М.Э. Емельянова (Г.В. Свиридов), к попытке осознания проблем традиций и новаций в современной музыке **(В.Н. Кирносов),** значения исполнительских конкурсов для истории культуры **(О.Ю. Едемская)** и роли компьютеризации для музыканта третьего тысячелетия **(Ю.И. Лебеденский)** и др. В связи с тем, что в историко-музыковедческом ракурсе большой пласт докладов был представлен краеведческими темами региональных исследователей, редакционным советом решено выделить их в отдельную четвертую главу.

Глава III «Актуальные проблемы современной музыкальной педагогики» многоаспектна и отражает сложность состояния дел в этой сфере: об антропологических стратегиях в музыкально-педагогическом образовании **(З.И. Гладких)**, об уроках музыки и ценностных ориентациях современного образования **(М.Ф. Рудзик)** о роли научно-технического прогресса в процессе обучения **(В.П. Сраджев)** и о психологии музыкального восприятия **(А.С. Клюев, Л.И. Глазунова, О.А. Поддубная)**; об антропологических стратегиях в искусствознании и музыкально-педагогическом образовании **(З.И. Гладких)** и проблемах дошкольного (О.А. Деменюк), общего (Е.Е. Рудзик, Л.Я. Волкова, И.И. Болдова, Т.В Якунина) и специального музыкального образования и воспитания (И.Н. Карачаров, Е.Л. Хорошилова, Т.И. Карачарова) и др.

Глава IV «Музыкальное краеведение» дает представление о тематике региональных исследований в **Белгородской и Курской** областях: об актуальных проблемах сохранения наследия **(М.Л. Космовская)**, о специфике музыкального фольклора белгородчины **(М.С. Жиров, О.Я. Жирова, Н.П. и В.Ю. Шамины)** и Курского края **(Н.В. Ермакова)**, о современном положении духовной музыки (**Н.М. Заречнева),** о составлении словаря музыкальных деятелей (**Т.А. Брежнева**), о проблемах современной музыкальной критики **(Л.А. Ходыревская)** и городского фольклора **(В.Н. Шевцов)**. Глава также включает сообщение о музыкальном компоненте одного из старейших собраний страны – Карамзинской общественной библиотеки Симбирска, ныне входящей в состав **Ульяновской** областной научной библиотеки им. В.И. Ленина **(О.В. Екатеринина)**.

В работе конференции приняли участие более 160 ученых и специалистов-практиков: представителей классических, общеобразовательных и музыкальных учебных заведений всех уровней (вузов, средних специальных училищ, общеобразовательных школ, дошкольных учреждений, а также системы дополнительного образования) и музыкальной общественности России из Москвы, Санкт-Петербурга, Курска, Белгорода, Ульяновска, Курчатова (Курская обл.) и Шарьи (Костромская область), а также гости из ближнего зарубежья: Украины и Белоруссии.

Особо следует отметить: около 70% всей аудитории конференции составили люди, традиционно относящиеся к группе молодых ученых (до 35 лет). Отрадно, что интерес к конференции проявили не только представители областных центров, но и районных городов, причем не только Курской (Железногорск, Курчатов, Рыльск), но и Белгородской (Старый Оскол), и Костромской (Шарья) областей.

Проведенная всероссийская конференция, на которую также были приглашены гости из ближнего зарубежья (Харьков, Украина; Гродно, Белоруссия), показала неподдельный интерес ученых и музыкальной общественности к обсуждаемым на конференции проблемам. Представленные доклады весьма разнообразны и по тематике отражают основные направления музыкознания и музыкальной педагогики.

Актуальность и значимость темы конференции обусловили временного пространства ее проведения: уже после планового подведения итогов на заседании «круглого стола» последнего заключительного «тура» конференции еще полтора дня продолжалась работа семинара **А.С. Клюева**, вызвавшего весьма живой интерес музыкантов города и области, о чем говорит, к примеру, число его участников: более 80 человек (учителей музыки общеобразовательных школ города и области и музыкальных работников дошкольных учебных заведений) получили возможность реально повысить свою квалификацию, приобщившись к новейшим результатам в сфере музыкальной психологии и музыкотерапии. Особо следует подчеркнуть, что о музыкотерапии говорилось в плане возможностей приложения научных наработок к сфере музыкальной педагогики, и в этом видится особое значение семинара, проведение которого морально и материально поддержал ректорат Курского государственного университета.

Конференция прошла в год 10-летия деятельности в университете кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. За эти годы преподавателями кафедры созданы постоянно обновляющиеся творческие коллективы, неоднократно завоевывающие лауреатские дипломы в России и за рубежом: Женский камерный хор под руководством Е.Д. Легостаева и Русский камерный оркестр под руководством С.Г. Проскурина. Научным обобщением творческих и педагогических достижений занимается основательная группа молодых ученых, научный руководитель которых и главный редактор настоящего сборника была названа «Музыкальным обозрением» в номинации «Музыковед России» персоной 2005 года[1]. Признание работы преподавателей кафедры на высоком научном и конкурсном уровнях показывает, что за столь короткий срок достигнуто немало. Музыкальным

[1] Персоны года // Музыкальное обозрение. – 2006. – №3. – С.3.

же отчетом стал концерт второго дня конференции, представивший участникам уровень профессионализма студенческих коллективов университета.

Конференция еще раз показала, что в регионах России научный и творческий потенциал весьма высок, а подчас и не уступает столичному ни по накалу полемичности, ни по количественным или качественным показателям музыкально-фестивальной жизни. Только в недели, предшествующие конференции в Курске, прошел III Всероссийский открытый конкурс вокальной музыки им. Г.В. Свиридова (26 сентября – 6 октября) и Международный конкурс народной песни им. Н.В. Плевицкой (11–14 октября). Так, на международном уровне, чествуют куряне память своих земляков. Вслед за конференцией (2–4 ноября) по 12 городам Центральной России пройдет традиционный ежегодный Международный фестиваль «Джазовая провинция», инициатором которого также выступает хорошо известный далеко за пределами своей Родины пианист Л.В. Винцкевич, уже 12 лет собирающий лучших джазистов мира (в 2007 году – представителей 11 стран: России, Армении, США, Бразилии, Англии, Дании, Швеции, Литвы, Эстонии, Белоруссии и Германии), дарящих свое импровизационное искусство россиянам.

Музыкальная атмосфера города создается и заметно выросшим за последние годы исполнительским мастерством регентов и хоров 18 православных храмов, двери которых открыты для прихожан постоянно, в чем убедились гости конференции во время экскурсии «Курск старинный, Курск современный», мастерски и с большой любовью проведенной кандидатом исторических наук Т.А. Брежневой. Сергиево-Казанский собор, построенный в XVIII веке родителями Серафима Саровского[1], Троицкий женский монастырь и Знаменский собор, Воскресенско-Ильинская церковь с фресками В. Васнецова, в которой в начале XX века девочкой пела Надежда Васильевна Плевицкая-Винникова, Нижнее-Троицкая и Никольская церкви центра города, находящиеся в нескольких минутах ходьбы от Курского государственного университета, влекли участников конференции в каждый свободный момент их бытия в Курске, а несколько гостей даже продлили свое пребывание здесь на несколько дней, чтобы прикоснуться и приобщиться к православным святыням. В ходе культурной программы конференции не были оставлены без внимания и иные конфессии. Незабываемым стало посещение римско-католического храма Успения Божье Матери (Польского костела)[2], который с середины 1980-х до 1996 года был городским Домом музыки, впрочем, и сегодня он выполняет функцию не только культового

[1] Упав с колокольни этого тогда еще строящегося храма, семилетний Прохор Мошнин (впоследствии – Серафим Саровский) явил миру первое чудо, оставшись невредимым. В память об этом событии во дворе собора установлен памятник.

[2] В этом храме более века назад венчался и крестил свою первую дочь знаменитый художник Казимир Малевич.

заведения: в его стенах проводятся органные концерты и музыкальные вечера. По благословению Митрополита Курского и Рыльского Германа (Моравина) в этом зале выступают хоры семинарии и Курского государственного университета, о чем с особым теплом говорил настоятель храма отец Анджей. Об акустике и возможностях камерного зала католического храма гости составили представление во время исполнения органных переложений Прелюдий Ф. Шопена преподавателем кафедры МПМиИИ И.И. Краевяновым, постоянным органистом костела.

Высоким чувством ответственности и болью за судьбу молодого поколения россиян и будущее страны пронизано было большинство выступлений, в основе которых лежало убеждение в глобальной значимости звука для прогресса или деградации мышления человечества. Ведь, как напомнил В.В. Медушевский, еще Платон говорил: «Не бывает так, чтобы малейшие изменения в музыке не отразились тут же на всех важнейших государственных установлениях»…

М.Л. Космовская
председатель оргкомитета конференции
«Музыка изменяющейся России»

назад

ГЛАВА I. МУЗЫКА И ФИЛОСОФИЯ

КУДА ИДЕМ – КУДА ЗАВОРАЧИВАЕМ?

В.В. Медушевский
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

«Куда идем» – подразумевает наличие цели. «Куда заворачиваем» – уклонение от нее. Апостол Павел грядущее извращение исторического пути человечества пророчески назвал апостасией – отступлением (2 Фес.2:3). Цель истории – воспитание человечества благодатью Божией. Понятие «педагогика», буквально «детоводительство», – христианского происхождения. Апостол Павел детоводителем назвал закон Божий. Только Бог может научить нас различать между добром и злом. Но гордыня не хочет учиться у Бога – хочет учить. Не прав ли в своих подозрениях Метнер? Ведь если не любовью Божией творится музыка, то наполняют ее дьявольские симулякры, так что становится она проявлением не пшеничной, а плевельной истории человечества. Не потому ли серьезная музыка XX и XXI века не может занять центрального места в культуре своего времени, как всегда бывало в истории?

Провести конференцию на такую тему в бытность мою деканом теоретико-композиторского факультета Московской консерватории мне предлагал покойный А.С. Леман, заведовавший кафедрой композиции. Конференцию тогда я не провел. Но теперь хотел бы высказать соображения по этой ключевой проблеме современности, благо её касается настоящая конференция. Свое сообщение я посвящаю памяти композитора.

От его христианской веры, о которой мне стало известно после его смерти, – ироничность формулировки, деликатно ставящей под сомнения бодрые лозунги тех, кто закрывает глаза на сугубое лукавство наших дней. За мнимым синонимическим равенством двух сопряженных предложений прячется мировоззренческая катастрофа. «Куда идем» – подразумевает наличие цели. «Куда заворачиваем» – уклонение от нее. Апостол Павел грядущее извращение исторического пути человечества пророчески назвал апостасией – отступлением (2 Фес.2:3). Оно, по апостолу, будет предшествовать второму пришествию Христа во славе после того, как одичалая самонадеянность человечества заведет его в полный тупик, а правление антихриста, поначалу ласково-обольщающее, а затем свирепое, обнажит всю неправду апостасийного пути.

Каким образом регрессу удалось замаскироваться под прогресс? Оттого это удалось, что без Бога человек, как учит Библия, – животное (Еккл. 3:18). А скоту не дается все прозревающий ум. Христианский же критерий различения очень прост: шествие вперед – pro-gressus – может быть только в направлении к Богу и совершаться Его силой и благодатью. Гордое самонадеянное шествие во тьму кромешную (скотос экзотерикос –

Мф. 8:12, 22:13, 25:30) – в геенну, ад – называть прогрессом противно логике. Разумно то, что отвечает благой воле Божией. А что противится ей – ведет к деградации. Цель истории – воспитание человечества благодатью Божией. Понятие «педагогика», буквально «детоводительство», – христианского происхождения. Апостол Павел детоводителем назвал закон Божий, а Климент Александрийский слово «Педагог» пишет уже с заглавной буквы, имея в виду Христа. Только Бог может научить нас различать между добром и злом. Но гордыня не хочет учиться у Бога – хочет учить. «Жестоковыйные! люди с необрезанным сердцем и ушами! Вы всегда противитесь Духу Святому», – обличает Писание (Деян. 7:51). Здесь корень несчастий, причина сгущения тьмы в человечестве, начало дегенеративных изменений в психике, в телесном здоровье и во всем строе жизни.

Итак, две истории всегда пред нами: **идеальная**, которой желала бы от нашей богозданной свободы благая воля Божия, и **эмпирическая**, во многом совершаемая по Божьему попущению – уступке самонадеянной человеческой воле, дабы бедой убедились[1] люди в своей дурости без Бога и, покаявшись, вырвались из лабиринта несчастий на свободу.

Какая история реальнее? Конечно же, идеальная, ибо ею судится история эмпирическая. Об этом вся Библия. Вот Господь плачет о Иерусалиме. Сначала приоткрывает завесу воли Божией о городе, который призван был стать провозвестником новой жизни в человечестве, а затем говорит о его истории эмпирической, предрекая его мучительную гибель за противление воле Божией: «О, если бы и ты хотя в сей твой день узнал, что служит к миру твоему! Но это сокрыто ныне от глаз твоих, ибо придут на тебя дни, когда враги твои обложат тебя окопами и окружат тебя, и стеснят тебя отовсюду, и разорят тебя, и побьют детей твоих в тебе, и не оставят в тебе камня на камне за то, что ты не узнал времени посещения твоего» (Лк. 19:42-44).

Всякая историческая ситуация, нынешняя в частности, есть творческое экзаменационное задание, а экзамены существуют вовсе не для того, чтобы ставить двойки. Бог не виноват, если мы, не откликаясь на пожелания Его благой воли, получаем плохие отметки и страдаем. Разве это Бог хотел революции 1917 года? Разве и сам русский народ по вдохновению в момент благодарности Богу за чудесное избавление от смуты 1612 года не принял дисциплинирующую себя клятву: в веке сем и в веке будущем будет проклят тот, кто изменит династии Романовых? И разве Бог через святых своих не предупреждал русский народ от страшной ошибки, которую тот готов был совершить? «Что еще надлежало бы

[1] Как и Демокрит заметил: «Не слово, а несчастье есть учитель глупцов».

сделать для виноградника Моего, чего Я не сделал ему?» – говорит Господь (Ис. 5:4). Но русский народ отрекся от власти Помазанника Божия и теперь не знает, как выкрутиться из ситуации, в которую попал.

Вот почему неправы бодрячки посюсторонней истории, не подозревающие о том, что история движется пред лицом Божиим. Разве это они создали истину, дали законы вселенной, зажгли солнце правды? Сами ли исткали свое тело, могут ли своей самонадеянной волей продлить срок своей жизни?

Безумные! Само их существование наглядно иллюстрирует еще одно свойство истории, на которое нам открыл глаза Господь. Он указал на ее **фундаментальную неоднородность**, уподобив ее полю, на котором одновременно произрастают пшеница и плевелы. «Посему как собирают плевелы и огнем сжигают, так будет при кончине века сего: пошлет Сын Человеческий Ангелов Своих, и соберут из Царства Его все соблазны и делающих беззаконие, и ввергнут их в печь огненную; там будет плач и скрежет зубов; тогда праведники воссияют, как солнце, в Царстве Отца их. Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13:40-43)

И вот теперь, вооруженные знанием о двух историях и о неоднородности эмпирической истории, мы можем приступить к анализу современного состояния музыки и выбора ее путей в будущем.

В музыке тоже приспело время жатвы: пшеница и плевелы созрели, и различить их не стоит труда. Но речь сейчас пойдет не об очевидной и ужасающей низости попсы. Надлежит взглянуть на музыку серьезную, по видимости не разорвавшую до конца связей с Богом.

И здесь действуют общие критерии. Вначале нужно поднять взор к идеальной истории музыки, которую Бог хотел бы простереть над столетиями и тысячелетиями, как небо над головой. Она состоялась, эта чудная история пшеницы: угождением святой воле Божией поднялась и наполнилась несказанной красотой музыка христианской цивилизации, покорившая себе весь мир. Чего же хочет от музыки Бог? Эту цель не уставали повторять святые люди и гении музыки. Вот формулировка Баха: «Последняя цель… музыки –служение славе Божией и освежение духа». Красота – явление славы Божией в мире. Служа ей, мы перестаем быть черными дырами самости, входим в состояние раскрытости Богу, отдавая себя действию Его совершенств; наш дух, по слову Баха, освежается.

А чем питается история плевелов? О их «музыке» (в кавычках) тоже упоминает Бах, продолжая свою мысль: «где это (то есть служение славе Божией) не принимается во внимание, – там дьявольская болтовня и шум».

Ныне же не просто шум, а дьявольский рев и стукотня в сотнях децибел, изливаемые через СМИ на ошалелое человечество, на его плевельную часть, – «прогресс» (в кавычках) здесь очевиден.

А музыка серьезная? Что стало с ней, когда история, по определению гениального И. Ильина, вступила в век откровенного сатанизма?

Трезвенных людей стало меньше. Музыка поклонилась ложным кумирам формальных новшеств. Стали требовать от нее «интересности». Что за гадкий критерий?!

Но послушаем трезвенного композитора-мыслителя. Его не поняли, обозвали ретроградом. Притом замолчали, обошли вниманием главное: вопрос ребром, который он поставил перед человечеством. Не стали на него отвечать. Молчат до сих пор.

Имею в виду Метнера, его книгу «Муза и мода».

Настоящая музыка, по Метнеру, будь то народные песни, творения Палестрины, Моцарта или Чайковского, – всегда об одном, о главном. О несказанном. Прообраз всякой музыки есть ангельская первопеснь. Метнер в эпиграфе приводит стихотворение Лермонтова «По небу полуночи ангел летел». Эта ангельская первопеснь, славящая Бога, и есть абсолютная точка отсчета. Цель композитора – правда несказанного. Если бы мы совсем не ведали правды несказанного, то (по Метнеру) не могли бы воспринять пошлость скучных песен земли. Почему пошлость пошлая? Почему скука скучная? Только потому, что есть в мире несказанность небесной красоты, отсутствие которой томит нашу душу, ибо не может она жить пустотою. Музыка до тех пор музыка, пока звучит в ней эта ангельская первопеснь.

Как же мы ответим на метнеровский вопрос ребром: сохраняет ли музыка XX века свою сущность – осталась ли она ангельской первопеснью? Можно ли, не кривя душой, назвать ангельской первопеснью «Лунного пьеро» Шенберга, опусы Штокхаузена и прочей музыки, притворяющейся серьезной?

Почему XX век впервые в истории сбежал от произведенной им продукции, а концертные программы наполнились музыкой барокко, классицизма и романтизма? Так никогда не было прежде. Тинкторису, теоретику второй половины XV века, музыка 70-летней давности кажется едва понятной, красота творений возрастает с приближением к современности, наконец, с самым пламенным восторгом он описывает произведения современника, 26-летного Обрехта. Пролетело столетие – у Царлино та же картина: ретроспектива простирается на 70 лет, красота возрастает к современности. Так почему же XX век сбежал в прошлое?

Кивают на инерционность слуха. Но почему восторг классицизма в мгновение ока облетел все страны? Так же и вдохновение романтизма и

барокко? Не потому ли, что в них было чудо Божьей красоты? И почему серьезная музыка XX и XXI века не может занять центрального места в культуре своего времени, как всегда бывало в истории? В чем причина девальвации? Слух ли виноват, или все же подмешалась в музыку мякина дьявольской шелухи? Много ли найдется охотников жевать картон, вместо того чтобы питаться живой пищей? Не прав ли в своих подозрениях Метнер? Ведь если не любовью Божией творится музыка, то наполняют ее дьявольские симулякры, так что становится она проявлением не пшеничной, а плевельной истории человечества. Не похоже ли на то, что и в музыке, как и в общей жизни человечества, регресс замаскировался под прогресс, пользуясь духовной слепотой одичавших без Бога людей?

Подвиг Метнера в том, что он поставил фундаментальный вопрос. А отвечать на него надо нам.

Но для этого требуется еще одно условие – надо захотеть отвечать. Оно подразумевается в ироничной формулировке А.С. Лемана. Она лишена безразличия и цинизма, ибо в ней есть несогласие с тем, что мы заворачиваем. Если б было все равно – идти или заворачивать, то зачем и огород городить, собираться на конференции? Ведь ныне на дворе плюрализм? Как пророчествовал апостол Павел, «будет время, когда здравого учения принимать не будут, но по своим прихотям будут избирать себе учителей, которые льстили бы слуху» (2 Тим. 4:3), а святые говорили, что в конце времен все будут учителями и сколько голов – столько учений.

Нет, все же пока еще не все равно всему. Религиозный инстинкт в человеке жив и противится плюрализму.

Потому и у нас под желанием разобраться в вопросе Метнера скрывается религиозное небезразличие. Господь сказал: «Я есть путь». Китайский перевод начала Евангелия от Иоанна звучит так: «В начале было Дао (то есть путь) и Дао было от Бога и Дао было Бог». Инстинкт пути еще не истреблен кривой идеологией либерализма до конца. И нам предстоит еще быть свидетелями краха лживой идеологии в человечестве и возрождения веры.

Как же нам ответить на этот третий смысл формулировки А.С. Лемана? Как от нелепых блужданий во тьме вседозволенности вернуться на правый путь? Что делать? Библия отвечает: «каков делатель, таково и дело» (3 Ездры 9:17). Начинать надо с делателей, с себя, а не с внешних реформ, ибо внешнее пусто и глупо без внутреннего. В. Соловьев возвращает нас к православному пониманию. Представьте себе, говорит он, толпу увечных, слепых, хромых, глухих, бесноватых, безумных. И все они кричат: «что делать?» Единственный правильный ответ: лечиться. Но если вы себя считаете здоровыми, то нет и надежды на выздоровление.

Лечиться в духовном смысле – значит каяться и исцеляться Божьей силой.

В музыке нам нельзя больше оставаться больными несмысленными бодрячками. Если же признаем, что в сердцевине музыкальной культуры завелась гниль, что дух музыки изменился, что мы заблудились, утратив Божьи критерии красоты., что музыка перестала быть отражением Божьих совершенств – чистоты, святости, любви Божией, а в их отсутствие, занявшись отражением безблагодатной действительности, незаметно для себя стала принимать в себя черты образа дьявола, – то только при этом условии можем надеяться на исцеление.

У Кощея Бессмертного, «Чахлика Невмирущего» по-украински, смерть, если мне не изменяет память, была спрятана в кончике железной иглы. А наша душа не железная, наша жизнь – в Боге. К этому источнику и надо припасть.

Но возможно ли возрождение, когда мир явно идет к концу? «Все возможно верующему», – отвечает Господь (Мк. 9:23). Он ведь наперед знает все наши выборы, однако не предопределяет их, оставляя их нашей свободе. В ответ на наше безумное желание принудительного дьявольского (фальшивого, конечно) порядка после пресыщения вакханалией вседозволенности придет в мир антихрист к людям, с радостью принявшим чипы, без которых никто не сможет ни продавать, ни покупать, ни оплачивать жилье, лечение и прочие услуги, о чем нас заблаговременно извещает книга откровения.

Может ли не исполниться грозное пророчество Божие? Оно должно не исполниться, если только люди покаются, – по закону любви Божией. Так было отменено пророчество о Ниневии: она не погибла, потому что покаялась. «Не хочу смерти грешника, но чтобы грешник обратился от пути своего и жив был», – говорит Господь (Иезек. 33:11). Бог не мстителен и не наказывает кающихся. Напротив, с радостью и подарками встречает их, как это видно из притчи о блудном сыне. Святые отцы смело говорят, что если бы Иуда покаялся, то стал бы апостолом Павлом. Жители Иерусалима, если б, покаявшись, прославили Того, Кого распяли, то не были бы поголовно распяты в 70 году. О их славе в истории и вечности можно только догадываться.

Рассуждать надо со святой простотой, взирая не на эмпирическую, а на идеальную историю, которая будет нас судить. Хочет ли Бог прихода антихриста? Хочет ли, чтобы дым мучения принявших подкожные чипы восходил во веки веков (Откр. 11:14)? Конечно, нет. Но тогда и мы тоже не должны этого хотеть. Жизнь должна жительствовать по высоте идеальной истории – так, как если бы завтра пришел Господь. «В чем застану, в том

буду судить», – говорит Он. Да не застанет Он нас в унынии, деморализованными, утратившими дух жизни и веры. А какими должен застать?

Хорошо сказал об этом композитор Свиридов: «Спасение искусства заключается в вере в чудо воскресения».

Поскольку музыка есть чудо, которое творится красотой Божией, то и определить его заранее невозможно. Несомненно знаем мы только твердое обетование Божие: «Я прославлю прославляющих Меня» (1 Царств 2:30). Гении – те, кто всю жизнь прославлял в своих творениях Бога и прославляется Им доныне.

Музыкальная культура поднимается к высоте коллективными усилиями. Каждый исполняет свой долг на месте, на которое поставлен, будь он композитор, исполнитель, учитель музыки в общеобразовательной школе, педагог в музыкальном вузе или музыковед.

Я музыковед, и потому путь исправления жизни и культуры мне видится таким: надо восстановить христианское понимание сущности музыки и пронизать этим светлым пониманием все разделы музыкальной науки, обращенные к строению музыки, сторонам ее языка, к пониманию откровений исторических стилей, сугубого откровения русской музыки, к постижению тайн исполнительского искусства. И далее преломить его в педагогике, направленной на воспитание общества и самих музыкантов… Сегодня музыковедам, ввиду их ненужности композиторам и исполнителям, впору задать себе вопрос Стругацких: «Нужны ли мы нам?» Причины страшной девальвации профессии – в духовной пустоте и бесплодности теории. Как исторический курьез мы воспринимаем тот факт, что в начале христианской истории деятельность теоретика ставилась выше искусства практиков. Но никакого курьеза нет. Все становится понятным, если мы вспомним: то была святая теория музыки, она фиксировала неслыханные ранее интонационные свойства ангельского пения, закладывала таким образом фундамент для грандиозного здания музыкальной культуры христианской цивилизации. А сегодня мертвая бездуховная теория учит и культуру тому же.

Мы живем в самое захватывающее, ускорившееся время истории. Святые отцы мечтали жить в наше время. Бывшие христианские страны северного полушария Земли погрязли в аморализме и стремительно вымирают. Россия, в частности, на детоубийствах потеряла полмиллиарда человек. Так сбывается пророчество Сивилл, дев-пророчиц Божиих среди языческих народов, почитаемых святыми отцами, – о самом страшном грехе «злодеев ужасных» последнего рода в мире. Но одновременно из мусульманских и языческих стран, старающихся сохранять чистоту жизни и потому богатых молодым работоспособным населением, началось

великое переселение народов в пустеющие северные земли. Это не все. 18 глава книги Откровения говорит нам о внезапном, никем не ожидаемом оглушительном падении мирового Вавилона, «яростным вином блудодеяния напоившего все народы». А русские святые XX века в один голос пророчествовали о том, что Дальний Восток будет креститься в России. Резкий поворот к христианизации Китая уже начался. Господь явно дает шанс всем потомкам третьего сына Ноя, дабы уже над всем человечеством оказалась простертой спасающая благодать Божия. Собственно, об этом прямо и сказано Господом: «И проповедано будет сие Евангелие Царствия по всей вселенной, во свидетельство всем народам; и тогда придет конец» (Мф. 24:14). А как проповедано? В ереси? Нет. В истине и духе. Не для исполнения ли этой своей последней, самой ответственной миссии в истории Земли чудом воскреснет Святая Русь, по пророчествам русских святых?

Вот в каком вдохновляющем и требующем подвига контексте цивилизационных преображений мира предстоит трудиться и нам, музыкантам. Да исправим мы наш путь по меркам Божиим!

назад

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ: СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП

А.С. Клюев

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

Автором статьи раскрывается подход к музыке как к звуковому образованию, представленному единством трех звуковых уровней: физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и главным из них: духовно-ценностным, предопределяющим проявление личностного начала деятеля музыкального искусства: композитора и исполнителя. Кризис личности как показатель современного состояния культуры применительно к музыке выражается в нивелировании духовно-ценностного уровня звучания и делает очевидной необходимость укрепления личностного начала в музыке для возврата ей утерянного былого «трехуровневого величия».

Что такое музыка? – вопрос, издавна волновавший человечество. Свидетельство тому – глубокие суждения, которые оставили о музыке многие выдающиеся философы, мыслители от Платона и Аристотеля до О. Шпенглера, Н. Гартмана, Р. Ингардена и др.[1] Вместе с тем в настоящее время проблема философского основания (онтологии) музыки приобрела

[1] Характерна в связи с этим мысль, высказанная современным американским учёным (нейрофизиологом) *Д. Хубелем*: «Веками философы и специалисты по эстетике пытались постичь природу музыки, но, увы, безрезультатно» (цит. по: *Валлин Н.Л.* Геометрия, арифметика и музыкальное творчество // Импакт. – Наука и общество. – 1985. – № 3. – С.36).

особо значимый, насущный характер[1]. Последнее обусловливают, по крайней мере, три причины:

– во-первых, усиление внимания к философским проблемам бытия – онтологического основания человека, культуры, в том числе искусства, и в частности, музыки[2]; при этом любопытно отметить, что сама музыка зачастую трактуется как специфический способ философствования, в том числе об онтологических основаниях человека, культуры и т. п. Показательна в этом плане формулировка А.Ф. Лосева: «Музыка – это философское откровение, а философия – это музыкальный энтузиазм»[3];

– во-вторых, активизировавшееся выдвижение в музыкознании задач построения единого синтетического знания о музыке[4];

– и, наконец, всё более настойчивое обращение к музыке как средству воспитания, а также прикладному средству, используемому в медицине, на производстве, в спорте и т. д.[5]

Сегодня рассуждения о философском (сущностном) основании музыки, на наш взгляд, необходимо вести с позиции *синергетики*,

---

[1] Об этом, в частности, свидетельствует появление в последние годы значительного числа работ, посвящённых данной проблеме: *Гарпушкин В.Е., Неведомская Л.Е., Шиповская Л.П.* Звучащий дух бытия. Очерки по философии музыки. – М., 1997; Зарубина Л.П. Философия и музыка. – Челябинск, 1998, 2002; *Денисова А.Б.* Бытие музыкального образа: онтолого-гносеологический анализ: Автореф. канд. дис. – Казань, 2000; *Покатило О.А.* Жизнь музыки. Музыкальный процесс как целостное образование. – Екатеринбург, 2000;. *Апрелева В.А.* Музыка как выражение и предвосхищение культуры. – СПб., 2004; *Клюев А.С.* 1) Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире. – СПб., 1997; 2) Музыка в системе «Природа – общество». – СПб., 2000; 3) Онтология музыки. – СПб., 2003; 4) Философия музыки. СПб., 2004; *Адорно Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. – М., 2001 и др.

[2] См.: *Кайдаков С.В.* Человек: тайны онтологии субъективности: философия нового времени – через призму современного знания. – М., 1995; *Толпегин А.В.* Форма явленного бытия. – Екатеринбург, 1995; *Зорев В.Н.* За окраиной мира, бытия и сознания. – Владимир, 1996; *Чистов Г.А.* Философия бытия человека в мире духовных и эстетических ценностей. – Челябинск, 1996; *Фомина З.В.* Человеческая духовность: бытие и ценности. – Саратов, 1997 и др. – В этом смысле симптоматичен также выход полного перевода на русский язык труда М. Хайдеггера (*Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. – М., 1997), а также работ, освещающих анализ онтологической проблематики в европейской философии XX в. (*Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX в. – М., 1997; *Губин В.Д.* Онтология: проблема бытия в современной европейской философии. – М., 1998).

[3] Цит. по: Алексею Фёдоровичу Лосеву к 90-летию со дня рождения: Сб. статей. – Тбилиси, 1983. – С. 5; См. в связи с этим дополнительно: *Лосев А.Ф.* 1) Основной вопрос философии музыки // *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 315–335; 2) Форма – Стиль – Выражение. – М., 1995.

[4] См. об этом, напр.: Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. – 1988. – № 1; – 1989. – № 1, 2, 5, 8.

[5] См.: Функциональная светомузыка на производстве, в медицине и в педагогике. Республиканский научно-практический семинар: Тезисы докладов, 22–24 октября 1988 г. – Казань, 1988; *Сапрыкина С.Ю.* Проблемы применения функциональной музыки в кабинетах психологической разгрузки (КПР) // Оздоровление труда в условиях современного производства. – М., 1990. – С. 89–99; *Завьялов В.Ю.* Музыкальная релаксационная терапия. Практическое руководство. – Новосибирск, 1995; *Шушарджан С.В.* Здоровье по нотам. Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. – М., 1994; *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика. – М., 1999; *Элькин В.М.* Целительная магия музыки: гармония цвета и звука в терапии болезней. – СПб., 2000; Менегетти А. Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию / Пер. с ит. – СПб., 1992; *Декер-Фойгт Г.Г.* Введение в музыкотерапию / Пер. с нем. – СПб., 2003. *Коджаспиров Ю.Г.* Управление физическими упражнениями студентов средствами музыки. – М., 1999 и др.

понимаемой в современной науке как новейшее философско-онтологическое учение[1].

Синергетика исследует вопросы самоорганизации систем на всех уровнях эволюционирующей материи по принципу «неживая» («мёртвая») – «живая» – социокультурная[2]. Отличительной особенностью системы, находящейся на «последующем» уровне эволюции материи, от существующей на «предыдущем» уровне является *более совершенная в качественном отношении организация этой системы* (обусловленная, прежде всего, интеграцией, упорядоченностью и т. д. элементов, входящих в систему «предыдущего» уровня).

Поскольку, таким образом, как справедливо утверждают Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, «синергетика устанавливает мостики между мёртвой и живой природой, между целеподобностью поведения природных систем и разумностью человека, между процессом рождения нового в природе и креативностью человека»[3], можно сказать, что синергетика позволяет нам «увидеть» мир в его системно-эволюционном саморазвёртывании. Причём в силу того что указанное системно-эволюционное развёртывание мира осуществляется как сложный многомерный и нелинейный процесс, *возможно его различное теоретическое моделирование.*

В контексте вышеприведенных суждений, как мы полагаем, мир можно рассматривать как эволюционирующую метасистему, эволюция которой осуществляется за счёт последовательной смены составляющих её систем: природы (как «неживой», так и «живой»), общества, культуры, искусства, музыки. Иначе говоря, эволюцию метасистемы мира можно представить как эволюционное движение: природа («неживая» – «живая») – общество – культура – искусство – музыка[4]. Таким образом, музыка выступает как *наиболее совершенная система эволюционирующего мира*[5].

Вместе с тем музыку (как систему) мы рассматриваем в качестве звукового образования, представленного единством трёх звуковых уровней

---

[1] Как отмечает М.С. Каган, синергетические законы имеют «*действительную всеобщность*» и потому «*философски-онтологический... характер*» (*Каган М.С.* Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций. – СПб., 1997. – С. 52).

[2] Об этом см.: *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* 1) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. – 1992 – № 12. – С. 3–20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. – М., 1994; 3) Антропный принцип в синергетике // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С. 62–79; 4) Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. – СПб., 2002.

[3] *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным. – С. 18.

[4] При этом представленное эволюционное движение от одной из названных систем к другой означает, разумеется, не отрицание предшествующей системы последующей, а лишь её качественное совершенствование (качественное «снятие», по Гегелю) этой последующей системой, в рамках которого любая из обозначенных систем сохраняется и в своём первоначальном обличии.

[5] В связи с этим понятно осознание музыки как особо значимого явления нашей жизни, о чём свидетельствуют следующие высказывания: «Если музыка нас оставит, что тогда будет с нашим миром?» (Н.В. Гоголь), «За музыкою только дело!» (П. Верлен) и др.

(слоёв и т. д.), именуемых нами *физико-акустическим, коммуникативно-интонационным и духовно-ценностным*[1].

Физико-акустический уровень есть естественно-природный, физический («неживой») «срез» звучания музыки, коммуникативно-интонационный уровень – естественно-природный, интонационный, или биологический («живой») «срез» звучания музыки[2], духовно-ценностный уровень – социокультурный аспект звучания музыки.

В силу того что физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания музыки, согласно этим уровням, связаны с физической («неживой»), биологической («живой») и социокультурной материей, в указанной последовательности представляющей системно-эволюционное движение мира, названные уровни звучания можно рассматривать как поступательные этапы (стадии и т. д.) эволюции музыкального искусства, осуществляющейся по тому же принципу, что и эволюционный процесс вообще: качественного совершенствования явлений[3].

Названные уровни звучания тесно слиты в музыке, что вызвано существованием их по единым законам структурирования звуковой материи[4], однако очевидно (вследствие закономерности развития звуковых

---

[1] Данная триада «просматривается» даже с точки зрения существования отдельного музыкального звука. Так, отдельный музыкальный звук, в контексте физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного уровней звучания музыки, соответственно, выступает в качестве звука, тона и ноты (см.: *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. – М., 1988. – С. 12-54).

[2] Физико-акустический и коммуникативно-интонационный уровни звучания музыки, соответственно, могут быть сопоставлены со звучаниями «неживой» и «живой» природы.

[3] Действительно, исследуя звуковую ткань музыки с точки зрения физико-акустического уровня звучания, можно говорить о таких феноменах, как *ритм, метр, темп, тембр, динамика,* являющихся первичными средствами музыкальной выразительности. Исследуя эту ткань с точки зрения коммуникативно-интонационного уровня звучания, можно говорить не только о ритме, метре, темпе и т. д., но и интонации, оказывающейся в данном случае качественным итогом предшествующего эволюционного развития звуковой материи, определяемой в понятиях «ритм», «метр», «темп», «тембр» и «динамика». Наконец, рассматривая звуковую ткань музыки в плане духовно-ценностного уровня звучания, можно уже говорить не только о ритме, метре, темпе, тембре, динамике, интонации, но и о *ладе, тональности, гармонии, мелодии, форме и жанре*, представляющих собой, в свою очередь, качественный итог предшествующего эволюционного становления звуковой материи, фиксируемой понятиями «ритм», «метр», «темп», «тембр», «динамика» и «интонация».

[4] Сказанное подтверждают опыты венгерского музыковеда и орнитолога П. Сёке, описанные им в его книге «Происхождение музыки и три её мира: физический, биологический и человеческий», вышедшей в 1982 году в будапештском издательстве «Магвётё» (*Szoke P.* A zene eredete es harom vilaga. Az elet elotti, Az allati es az emberi let szinijen. – Budapest, 1982). В этой работе автор, занимающийся необычной наукой – орнитомузыковедением, т. е. наукой, изучающей «музыку» птиц, приходит к выводу о том, что существуют три мира музыки: человеческая, биологическая и физическая. Причём если человеческую музыку мы воспринимаем как действительно музыку, то биологическую и физическую мы таким образом не воспринимаем, поскольку для этого необходимо «расшифровать» биологическое и физическое звучание. Что это значит? П. Сёке утверждает, что если прослушать в замедленном темпе – в 2, 4, 8, 16, 32 и более раз – пение птиц, голоса зверей, а также звуки, издаваемые физическими предметами – скрипы, шумы и т. д. (учёный называет свой метод «микроскопией звука»), то мы услышим, правда не всегда, в связи с этим Сёке говорит о «музыкальности» явлений природы, звучания, по структуре своей (т. е. организации) соответствующие человеческой музыке (см. об этом: *Васильева Л.* Петер Сёке: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» // Иностранная литература. – 1983. – № 9. – С. 204–207). Отметим,

уровней, или слоёв музыки), что *главный уровень звучания здесь – духовно-ценностный.* А поскольку духовно-ценностный уровень звучания музыки (иными словами, то, что обусловливает духовную ценность этого звучания) предопределяет проявление личностного начала деятеля музыкального искусства: композитора и исполнителя, *именно личность композитора и исполнителя «обеспечивает» ценность музыки (музыкальных произведений)*[1].

Особенностью современного состояния культуры (что отмечают многие философы, культурологи и др.) является *кризис личности*. В музыке это выражается в нивелировании духовно-ценностного уровня звучания и, как следствие, – предельном сближении музыкального звучания со звуковыми явлениями «неживой» и «живой» природы. Последнее происходит не только в так называемой «лёгкой» музыке, в которой такая ситуация, в той или иной степени, ещё может быть оправданна, но и в «серьёзной» (академической), где подобная метаморфоза по определению невозможна[2].

Вместе с тем именно полноценное, трёхуровневое, музыкальное звучание обеспечивает положительное, в том числе здоровьеукрепляющее, воздействие музыки на человека, его телесно-душевно-духовную природу[3]. Вот что по этому поводу думают учёные. Так, по мысли А.Г. Юсфина, положительное воздействие музыки на человека, его телесно-душевно-духовный облик, обусловлено тем, что «во власти» музыки «сохранение, укрепление и восстановление физического, психического и духовного здоровья; формирование психической и физической пластичности людей, приспособления к среде и её разрушительным свойствам, в том числе борьба с внутренними ядами

что наличие в музыке физико-акустического и коммуникативно-интонационного уровней звучания обусловливает её воздействие на «живую» и «неживую» природу.

[1] Заслуживает внимания и то, что музыкальное произведение, свидетельствующее об отсутствии личности у его создателя – композитора, т. е. изначально обладающее невысокой ценностью, может быть улучшено, если будет исполнено музыкантом, наделённым ярко выраженной личностью, и, наоборот, демонстрирующее личность композитора яркое в художественном отношении музыкальное сочинение может быть «испорчено» плохим, обезличенным музыкальным исполнением. Подробнее о «соотношении ролей» композитора и исполнителя см. в работах: *Раабен Л.Н.* Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. – Л., 1962. – С. 20–51; *Раппопорт С.Х.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. – М., 1972. – С. 3–46; *Корыхалова Н.П.* 1) Проблема объективного и субъективного в музыкальном исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. – М., 1972. – С. 47–93; 2) Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л., 1979; *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. – Новосибирск, 1982 и др.

[2] Показательно суждение Е. А. Ручьевской. Как отмечала исследовательница, в некоторых разновидностях современного музыкального искусства музыка низводится за пределы понятия «художественное произведение» – в область понятия «звучание». См.: *Ручьевская Е.А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX в. // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. – М., 1976. – С. 186, 191, 196.

[3] В этом смысле физико-акустический, коммуникативно-интонационный и духовно-ценностный уровни звучания музыки уже соотносятся с телесной, душевной и духовной природой человека.

самой культуры, способствующими самоотравлению человечества, – как защита от “дистресса” (Селье), как средство самоорганизации, преодоления так называемого “третьего состояния” организма (то есть не здоровый – не больной)»[1]. Не менее интересны в этом плане идеи И.И. Земцовского. Полагая, что «музыка существует не только в конкретных географических поселениях, но и в невидимых нам сферах», называемых автором «мелосферой» – по аналогии с известным термином Пьера Тейяр де Шардена и В.И. Вернадского «ноосфера», – исследователь считает, что именно эта «“мелосферная”, или “пси-феноменальная” реальность музыки», обращённая прежде всего к духовному миру личности, обеспечивает развивающее воздействие музыкального искусства на человека. «Музыка, – констатирует Земцовский, – выступает здесь как своего рода религия, то есть как один из проверенных тысячелетиями, надёжнейший способ общения человека с вечностью, приобщения человека к вечности, как бы регулярной “подпитки” смертного эликсиром бессмертия»[2]. Оригинальные суждения на эту тему высказывают американцы – Ш. Кэтш и К. Мерле-Фишман. По их мнению, воздействие музыки на телесно-душевно-духовный мир человека связано с ее влиянием на четыре, как считают авторы, «главные части» человека: мозг, тело, дух и эмоции. Эти «части», по мнению исследователей, находятся в тесной взаимосвязи. Подчёркивая единство этих «частей», учёные замечают: «Ваш разум может повредить здоровью вашего тела, образ мыслей повлиять на чувства, физические упражнения могут плохо сказаться на эмоциях, а духовные ценности могут повлиять на ваше отношение к жизни в целом»[3].

В связи со сказанным очевидна необходимость укрепления духовно-личностного начала в музыке; это укрепление возвратит ей утерянное былое «трёхуровневое величие»[4]. Преследуя указанную цель, на наш взгляд, *важно направить работу деятелей музыкальной культуры:*

---

[1] *Юсфин А.Г.* Музыка и проблемы глобальной экологии человека // Советская музыка. – 1990. – № 8. – С. 12.

[2] *Земцовский И.И.* Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 6.

[3] Цит. по: *Katsh Sh., Merle-Fishman C.* The music within you... – New York, 1985. – P. 195.

[4] Следует отметить, что многие учёные полагают наиболее личностным в музыке (имеется в виду профессиональная музыка) период конца XVI – XIX веков, а потому наиболее ценными – музыкальные произведения именно этого периода. Так, например, Ю.Н. Холопов, не без основания, считает, что «высшее в нашем (т. е. музыкальном. – А.К.) искусстве есть европейская (подразумевается – профессиональная. – А. К.) музыка, в особенности XVIII – XIX вв. (или – шире – последних четырёх-пяти столетий), и эстетически, и этически, и историко-генетически. Это не означает ни европоцентризма, ни расового или национального шовинизма, это факт, который мы берёмся научно доказывать, отнюдь не умаляя достоинств ни других рас, ни других эпох...» (Цит. по: *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 97). По сути, с ним солидарен немецкий музыковед В. Виора, полагавший, что «единая музыка» распадается на «недомузыку» – под которой учёный подразумевал музыкальное искусство до XVII в., «собственно музыку» – музыкальное искусство XVII – XIX вв. и «антимузыку» – музыку XX в. (См.: *Wiora W.* The four ages of music. – New York, 1965).

композиторов и исполнителей, прежде всего, на достижение духовных результатов, или, иначе говоря, от аффекта к этосу[1]. В этом направлении многое делается на факультете музыки РГПУ им. А.И. Герцена.

назад

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ РОССИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ПОИСК НОВОЙ ФИЛОСОФИИ ТВОРЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ И МУЗЫКЕ

В.П. Чаплыгин

Курский государственный университет

Статья посвящена особенностям развития литературных и музыкальных направлений в России конца XIX начала XX веков. Спектр их был весьма широк: от русского классического романа, русской национальной оперной и симфонической музыки до декаданса – акмеизма, кубизма, символизма, футуризма и т. д. Это время в истории нашей страны по праву считается периодом культурного ренессанса, за которым, к сожалению, не последовало более мощного рывка в культурном развитии.

Практически весь XIX век стал веком модернизации. Наиболее наглядно она проявлялась в западноевропейских государствах. Здесь активно шла индустриализация, стремительно росло использование машин в производстве. Промышленный переворот привел к росту городов, урбанизации. Одновременно ускорялся научно-технический прогресс. Россия не стояла в стороне от этих тенденций. Наиболее зримо они стали проявляться в стране к концу XIX в. Под влиянием модернизации жизни менялась художественная культура. Она теперь определялась не только церковным диктатом и модой придворных кругов. Изменение социальной структуры общества, особенно после крестьянской реформы 1861 г., повлекло за собой изменение восприятия искусства в обществе. Ведь возникают новые социальные слои состоятельных и образованных людей, способных самостоятельно оценивать произведения искусства, ориентируясь только на требования вкуса.

Изменение социальных запросов вело к смене направлений. Постепенно романтизм сменялся реализмом. Он предполагал освещение действительности во всей сложности, многогранности и богатстве. Если мир романтизма – это собственно духовный мир героя, то в реализме принципом обобщения становится типизация: показ узнаваемых характеров и точных деталей. Реализм глубоко проникает в общественную жизнь России, помогает раскрыть социальные противоречия страны на

[1] Напомним, развитие европейской музыки «разворачивалось» от этоса к аффекту, т. е., практически, от духа – к чувству (в смысле: страсти). См.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Пер. с нем. – М., 1977; *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. Исследование. – М., 1975. Указанное движение, по нашему мнению, в конечном счёте, и привело к сегодняшней негативной ситуации в музыке.

рубеже веков. Меняются виды художественного творчества. Музыка и поэзия периода романтизма уступают место социально-историческому роману. Возрастает интерес к жизни народа, его нелегкой судьбе. На рубеже веков писали такие талантливые русские писатели, как И. Бунин, В. Вересаев, А. Горький, А. Куприн, А. Толстой, Л. Толстой, А. Чехов и многие другие. Естественным стало обращение литераторов и музыкантов к народным традициям. В творчестве выдающихся писателей, музыкантов при всем многообразии проблем, сюжетов, идейных позиций главным героем становится народ. Этот искренний интерес к жизни народа, обращение к народным истокам и традициям придали русскому искусству особую глубину и значимость и вывели в авангард мировой художественной культуры. На этой основе шло формирование русского классического романа, русской национальной оперной и симфонической музыки. Другая особенность художественной жизни России на рубеже веков состояла в том, что одновременно с реализмом возникают и развиваются художественные направления, во многом противоположные ему и потому длительное время называвшиеся декадансом (упадком): акмеизм, кубизм, символизм, футуризм, и т.п. Эти направления акцентировали внимание на субъективности восприятия картины мира художником, отражали стремление к духовной свободе, трагическое предчувствие надвигающихся социальных катастроф. Их видные представители открыто сомневались в том, что духовные ценности могут быть сдерживающим началом агрессивной сущности человека.

Культурные условия исследуемого периода расширили возможности индивидуального начала в художественном творчестве. Статус художника приобрел крупное общественное звучание. Если в эпоху Просвещения философы становились писателями, то на рубеже веков писатели сравнялись с философами по глубине анализа общества и четкой выраженности нравственной позиции. Величайшие писатели и музыканты этого времени являлись духовными лидерами своего времени и нравственным барометром общества. Если XIX век по праву вошел в историю как Золотой, то период с конца XIX в. по 1922 г. XX в. как Серебряный век русской культуры.

Оценивая в целом литературу этого времени, следует отметить, что это была литература смелого новаторства, поиска новых форм и свежих выразительных средств, позволяющих отобразить динамику сложной и переломной эпохи. Лучшие ее представители, с одной стороны усвоили опыт прошлого, с другой – проложили свою дорогу в искусство, создав фундамент для появления новых течений, таких, как символизм, акмеизм, футуризм и др.

Большинство исследователей приоритет в появлении символизма отдают Н. Минскому. Его работа 1890 г. «При свете совести» считается одним из первых манифестов русского модернизма. Через два года

Д.С. Мережковский издает книгу «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». В ней последовательно проводится мысль о том, что художественный идеализм есть начало строительства гармоничной культуры.

Символисты пытались создать что-то наподобие новой религии. В ней должен был состояться синтез духовных, плотских, христианских и языческих начал. Главным для искусства они считали мистическое содержание, а средством его художественного воплощения – символы. Необходимо помнить о том, что символизм никогда не был единым течением. Его представители по-разному обосновывали цель и содержание этого течения.

Символистом первого поколения по праву считается Константин Дмитриевич Бальмонт. Его поэзия была так легка и музыкальна, что привлекала многих композиторов. А. Аренский, С. Танеев, Р. Глиэр, М. Гнесин и другие к стихам К. Бальмонта писали музыку. Успехом пользовался В. Брюсов. Его талант был многогранен. Он прославился как поэт, критик, историк литературы. В.Брюсов выступал наиболее активным пропагандистом нового течения, возглавил журнал «Весы». Стремление создать новую культуру, похоронить разложившуюся буржуазную цивилизацию – было главной целью его символических исканий. Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, З. Гиппиус относятся к лидерам первой волны символистов. В начале века появились новые представители этого течения – младосимволисты А. Белый, А. Блок, В. Иванов, С. Соловьев, Эллис и др.

Наиболее выдающимся среди них был А. Блок. Уже первая его книга «Стихи о прекрасной даме»(1904) заставила обратить на него внимание общественности. Образная система символизма была близка Блоку. Она служила ему инструментом передачи сложных отношений между конкретным и абстрактным, сиюминутным и вечным, между микромиром человека и мегамиром Вселенной. Его постоянно тревожила и волновала судьба Родины, ее неустройство, участившиеся социальные конфликты.

Следует обратить внимание на то, что темами русского символизма стали не только чисто литературные проблемы, но и темы народных судеб, глубинных тайн истории, перспектив развития человечества.

На пороге второго десятилетия XX века существенно поколебались идеалы символизма. Тяготение к вселенскому преобразованию, к духовному обновлению, величественные замыслы мистерий В. Соловьева и А. Скрябина уходили в прошлое, искусство устремилось «на грешную землю». Отношение к сложным философским умозаключениям и «мистическому туману» символистов становится порой скептическим. Но зато рождается интерес к различным проявлениям жизни и «вещной» красоте.

В 1911 г. образовалось новое поэтическое содружество, которое получило «заземленное» название «Цех цветов», словно перечеркнув этим идею «божественного предначертания» символистской лиры. Оно объединило таких непохожих поэтов, как Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Клюев, М. Волошин, М. Кузьмин, С. Городецкий, Н.Д. Бурлюк и другие. Они стали первыми критиками символистов и одновременно основателями – акмеизма. Во многом возникновение этого течения стало реакцией на символизм. Его представители хотели вернуть поэзию к ее предназначению: к чувствам человека, предметности окружающего мира. Поэтому для акмеизма характерна конкретная образность, облаченная в тонкие поэтические строки, точность значений и т.п.

В условиях общественного кризиса возникает и другое течение – футуризм. Он зародился в Италии около 1909 г., как эстетическое и литературно-художественное движение, воплотившее крайне левые идеи революционно-анархистски настроенной части итальянского общества. Его идеологи, стремясь создать «искусство будущего», декларировали отрицание традиционной культуры и ее художественных, моральных ценностей. Сходность социально-экономической ситуации в Италии и России, очевидно, способствовала быстрому восприятию идей нового течения и у нас. Оно отрицало традиционную культуру, пропагандировало эстетику механизированного труда. Это нашло свое отражение в их поиске новых поэтических форм. Они сводились к попытке разбить устоявшиеся каноны в поэзии, созданию новых ритмов. Причем футуристы смело вводили ассонанс и другие созвучия, создавали новые слова, а иногда подменяли их сочетанием звуков. Для них слово было самоцелью, имея в виду, конечно, свои слова. Они часто подменяли естественный язык заумно-произвольными звукосочетаниями.

Это течение не было неоднородным и делилось на эгофутуристов и кубофутуристов. К первым относились И. Северянин, В. Шершеневич.
Из этих двух групп кубофутуристы занимали более радикальные позиции. В 1910 г. вышел в свет первый выпуск футуристического сборника «Садок судей». В него вошли стихи В. Хлебникова, братьев Давида и Николая Бурлюков, В. Каменского и др. Впоследствии сборники и манифесты кубофутуристов выходили под эпатирующими названиями: «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб» и т.п. Среди них выделялся своим острым и трагически окрашенным талантом В. Маяковский. К кубофутуристам были близки поэты группы «Центрифуга» – Н. Асеев, Б. Пастернак.

Естественно существовали и другие модернистские направления поэтического творчества, а также поэты внелитературных групп. Сторонились всевозможных объединений, например М. Цветаева,

С. Есенин. Хотя периодически они примыкали к определенным литературным течениям.

Несмотря на различие стилей, политических и личных пристрастий, для всех поэтов серебряного века общим была боль за свою страну, острота восприятия современной им жизни. В этом они были бескомпромиссны.

Для объективного анализа следует отметить то, что одновременно с легальной литературой существовала и нелегальная. С легкой руки писателя и террориста С. Степняка – Кравчинского в русский язык вошло понятие «подпольная Россия». Так назывались его очерки «Подпольная Россия» (1882). Нелегальная литература породила огромное количество художественных текстов, которые играли важную роль в появлении и развитии радикального сознания. Целое поколение молодых людей штудировали одну и ту же «обязательную беллетристику», кодировавшую их сознание, формулировавшую их эстетические вкусы и потребности, их ценностный мир. В общественное сознание настойчиво внедрялся образ героя, который отдает себя в жертву во имя благородной идеи. Это делает его жертву несравнимо ценнее, чем жизнь, скажем, убитого им министра или губернатора. Поэтика героя подпольной России была воспринята как поэтика общественного героя, в принятии которого стирается граница между параллельными мирами, например, Мария Спиридонова, которая уже в 22 года совершила террористический акт. Она смертельно ранила советника губернского правления Г. Луженовского. В тюрьме над ней издевались надзиратели. Всей стране стали известны слова ее адвоката на процессе: «Перед вами не только униженная, больная Спиридонова. Перед вами – больная и поруганная Россия». Максимилиан Волошин посвящает ей свое стихотворение «Чайке».

Сегодня трудно себе представить, но под давлением общественного мнения смертный приговор ей был заменен бессрочной каторгой в Сибири. Кроме того, необходимо помнить о том, что, несмотря на обилие течений, всех модернистов объединяло внимание к судьбе культуры, поиск новых литературных форм, стихотворных структур, перестройка образной системы, развитие поэтического языка, направленность против реализма. Однако довольно быстро происходило измельчание их программ, угасание энергии каждой из групп, отход от них подлинных художников, а литературные поединки часто превращались в личную неприязнь.

Подобно переменам в литературе происходили значительные перемены и в музыке. Принцип «музыкальной правды», которому следовали композиторы 60–70-х гг., уступил место эстетическому подходу. Он выражался в тяготении к универсальным философским концепциям, воплощаемым в музыке, обновлению жанров. Заметно ощущается влияние идей модернизма. Социальная проблематика отходит на второй план. Усиливается внимание к внутреннему миру человека, его чувствам.

В рассматриваемое время переживает расцвет русская национальная опера. Здесь тоже заметно обращение к «русской античности». К исторической тематике обращены музыкальные драмы М. Мусорского «Борис Годунов», «Хованщина», героико-эпическая опера А. Бородина «Князь Игорь». Опера «Снегурочка» и опера-былина «Садко» Н. Римского-Корсакова написаны на сюжеты народно-сказочного и легендарного характера.

Выдающееся место в истории музыкальной культуры второй половины XIX в. принадлежит П. Чайковскому. Полная лиризма и психологизма, его музыка отстаивала право человека на свободу и счастье. Классическими образцами лирико-психологического жанра в опере являются его оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». В конце 70-х – начале 90-х годов были поставлены балеты П.Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик». В них великий композитор впервые в истории балетной музыки соединил принципы симфонического развития с танцевальным действием, создав классические образцы русского академического балета.

Наиболее ярким выражением новых тенденций в музыке является творчество И. Стравинского. Его знаменитый балет «Жар-птица» в постановке М. Фокина с танцовщиками В. Нежинским и Т. Карсавиной имел огромный успех. Этому способствовала не только музыка композитора, но и умело показанная фольклорная нотка. «Жар-птица» открывала собой известную триаду балетов Стравинского. Вторым балетом стал «Петрушка», который автор либретто А. Бонуа определил как «балет-улица». Русское праздничное веселье, уличный гомон толпы, калейдоскопическая смена ритмов, спадов и нарастаний звучности воспринимаются в музыке как прямая фиксация реальной звуковой жизни, что явилось заметным шагом в раскрепощении музыки от привычных форм. Музыка «Петрушки» отразила свойственную искусству конца века трактовку одного и того же образа в нескольких планах: Петрушка – кукла, вызывающая смех, но одновременно символ беззащитности и одиночества среди толпы. Поэтому и музыкальный характер и нарочито сентиментален и полон трагедийности. «Весна священная. Картины языческой Руси» – третий балет Стравинского. Он знаменует в истории музыки начало ее новейшего периода, когда были выработаны иные принципы музыкальной композиции. Недаром в исторической ретроспективе «Весна священная» представляется выдающимся явлением русского авангарда начала века. Несомненной заслугой И. Стравинского было то, что он стал одним из первооткрывателей неофольклоризма – направления в музыке XX века, сутью которого является обновление средств выразительности на основе нового прочтения фольклора.

Наряду с оперой развивается симфоническая музыка. Выдающимися мастерами и новаторами этого жанра были А. Скрябин, М. Балакирев,

А. Бородин, Н. Римский-Корсаков. Симфонии Римского-Корсакова тяготели к сказочной фантазии и изображению родной природы. В эпическом полотне «Богатырской симфонии» Бородина воспевались величие и сила русского народа. Симфоническая музыка Чайковского стала вершиной русской и мировой музыкальной культуры. Симфонические оркестры организовывались в губернских городах, в том числе и в Курске. Кстати, многие музыканты из его состава закончили Петербургскую, Варшавскую, Прусскую и другие консерватории. Дирижировал оркестром М. Аматняк, до этого 20 лет, проработавший в Мариинском театре Петербурга и одновременно в оркестре Императорского балета. К сожалению, в середине 20-х годов из-за финансовых трудностей музыкальный коллектив распался.

В 1915 г. в Курске был создан великорусский оркестр под управлением тонкого знатока русской народной музыки Г. Иоффе. С участием его коллектива в губернии возникло немало самодеятельных ансамблей, бережно сохранивших народные песни и танцы. Оркестр нередко давал благотворительные концерты, средства от которых направляли, прежде всего, детям из малообеспеченных семей, обучающихся в Курской музыкальной школе

Большими успехами отмечена камерно-инструментальная музыка. Она была представлена романсами А. Даргомыжского, М. Мусорского, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова. Интенсивно шло сближение музыки с поэзией, живописью. Романс приобретает характер «стихотворения с музыкой», а стихотворения символистов пронизываются духом музыки. Предпринимаются первые попытки соединить музыку и цвет (светомузыка А. Скрябина), музыку и живопись (М. Чюрленис). В 80-е годы камерно-вокальная музыка получила классическое оформление в творчестве П. Чайковского.

На 1909-1917 годы приходится пик популярности Надежды Плевицкой, которая родилась в с.Винниково Курской губернии. Ее талант открыл Л. Собинов, родным жаворонком называл ее Ф. Шаляпин. Николай II, очарованный ее пением, дал совет не учиться, чтобы не потерять самобытность. Талант курянки способствовал резкому повороту в русской музыкальной эстраде к народному стилю. Такие песни из ее репертуара, как «Ухарь-купец», «Раскинулось море широко», «По диким степям Забайкалья», «Варяг», исполняются и сегодня.

На рубеже веков известность приходит уникальному хору Синодального училища. С ним в культуру России входила новая школа церковного пения. У ее истоков стояли А. Гречанинов, А. Кастальский, братья П. и А. Чесноковы, С. Смоленский. Успенский собор в Кремле был всегда переполнен, когда на службах пел этот хор. Особый колорит придавал протодьякон К. Розов, обладавший глубоким басом и прекрасной дикцией.

Выходу русской музыки на авансцену мировой музыкальной культуры на рубеже веков способствовала деятельность большого круга музыкантов, художников, балетных и оперных артистов, связанных с объединением «Мир искусства». А. Блок называл эту ценность художественно-романтической среды «синтетической культурой». Он был уверен, что в России живопись музыка, проза, поэзия, философия, религия, общественность неразлучны, и вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Под эгидой «Мир искусства» начались концерты «Вечеров современной музыки» сначала в Петербурге, Москве, затем в Париже и других столицах Европы. Самым ярким проявлением полного слияния всех видов искусства стали знаменитые «Русские сезоны» в Париже (1907-1913). Они были организованы театральным и художественным деятелем С. Дягилевым. В первом сезоне 1909 г. были показаны «половецкие пляски» из «Князя Игоря» А. Бородина, балет «Павильон Армиды» композитора Н. Черепнина по сценарию А. Бенуа, в постановке М. Фокина с участием знаменитой балерины А. Павловой.

Оригинальностью и своеобразием отличается музыка и исполнительское мастерство С. Рахманинова. Обладая яркой творческой индивидуальностью, он вместе с тем следовал лучшим традициям русской музыкальной классики, являясь прямым наследником творчества П. Чайковского. Художественной самобытностью, новаторством, глубоким философским содержанием отличается творчество А. Скрябина. Он одним из первых русских композиторов проложил дорогу от классической музыки XIX века к музыкальному языку XX века. На его творчество заметное влияние оказала поэзия А. Белого, В. Брюсова, А. Блока. По-своему преломили мироощущение эпохи композиторы младшего поколения И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский и др.

Мариинский театр в Петербурге и Большой театр в Москве определяли культурную жизнь страны. Здесь пели такие звезды русской и мировой сцены, как Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Неждановa, И. Ершов, Н. Фигнер и др. Популярностью пользовались частные оперы С. Мамонтова, С. Зимина. Оперные театры открывались и в других городах империи.

В заключение нашего анализа следует отметить, что период с XIX по начала XX веков по праву вошел в историю нашей страны как период культурного ренессанса. Стремительно, мощно, ярко расцвели практически все слагаемые культурного процесса. Была построена фундаментальная площадка для дальнейшего поступательного развития государства, общества, культуры. К сожалению, последующего восхождения к мировым высотам, еще более мощного рывка в развитии культуры не получилось. Художественная интеллигенция, создавшая культурный ренессанс на рубеже веков, в дальнейшем сама же его

похоронит, ввергнув себя в пучину революционной стихии. По иронии судьбы отечественная интеллигенция, сделавшая возможным Октябрьскую революцию, а затем победу большевиков в гражданской войне, станет заложницей революции, подвергнется явным и тайным гонениям.

назад

ВСЕЛЕННАЯ-ДОМ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЗРЕНИЯХ РУССКОГО КОСМИЗМА

Е.А. Когай

Курский государственный университет

В статье освещается проблема космического мироощущения: как одухотворение природы и расширение границ ее физических возможностей, что и превращает Вселенную в Дом для Человечества, расширяя границы бытия до космических размеров, осваивая, обживая новые пространства. Эти идеи находят свое отражение не только в трудах философов, но и в литературных произведениях. Космизм рассматривается как философия жизни Человека и Дома в их неразрывном единстве.

Русский космизм выступает значительным образцом традиции космизма в мировой культуре. Согласно позиции Б.В. Емельянова, следует различать две трактовки понятия «русский космизм». Так, можно вести речь о его широкой трактовке – «как научно-философского направления – умонастроения – мироотношения – мировоззрения – принципа культуры…» и об узкой – «как естественно-научной школы»[1]. В контексте данной работы на первый план выходит первое понимание термина – толкование русского космизма как мировоззрения и мироотношения, в котором нашли свое проявление как особенности русской культуры, русского менталитета, так и представления русского человека о Доме, о Космосе, о Вселенной.

Космизм – многогранное явление русской культуры, охватывающее разнообразные способы осмысления мира – естественно-научное и гуманитарное знание, религиозные и философские воззрения, поэзию, живопись, музыку. В начале XX столетия *А. Блок* отмечал: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть специалистом… Так же, как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет в себе единую ношу национальной культуры»[2].

Следует согласиться с исследователями, называющими *русский космизм* синтетическим понятием *социально-этнического, культурно-естественно-природного сознания российской нации*, ее геополитической

---

[1] *Емельянов Б. В.* Очерки русской философии начала 20 века: Вып.2. – Екатеринбург, 1996. – С. 33.

2 *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 531.

уникальности[1]. Обращение к космическим сюжетам в российском мировосприятии, особенно в его *художественной ипостаси*, претворяет собой один из путей обретения этнической идентичности, соединения малой родины и Вселенского начала, способ укоренения человека в мире зыбком и динамичном. И в этом космистском мироощущении мы обнаруживаем как одухотворение природы, так и расширение границ ее физических возможностей.

Дом, Человек, Вселенная в мировоззрении космистов предстают как нераздельные, сопряженные смысловые оси организации человеческого бытия. Как верно подмечает В.Н. Порус, «человек способен наполнить культурным смыслом Вселенную, и она станет его Домом, но человек может обессмыслить ограниченное пространство своего жилища, и оно сольется с космическим пространством, перестанет быть Домом»[2]. Обессмысливание пространства жилища способно привести к гибели этого пространства и гибели самого человека. Отсюда понятно человеческое стремление наполнить смыслом свою жизнь, одухотворить, наполнить смыслом весь мир, Вселенную. Вселенная – один из векторов мысленных устремлений человека, она являет собой нерушимый дом, где осуществляется вечность. Вместе с тем обретение этого дома, обретение вечности, несомненно, требует напряжения духовных и физических сил человека.

Важно отметить, что славянским народам издавна была присуща вера в небесно-космическую предопределенность судьбы человеческой. Такие космические объекты, как Солнце, Луна, Звезды, принимали деятельное участие в жизни людей. Широко известны, в частности, славянские культы небесных лосей или небесных оленей, отождествляемых с созвездиями Большой и Малой Медведицы. Семью, дом славяне как бы уподобляли части Вселенной. Один из исследователей русского космизма Ф.И. Гиренок делает любопытное замечание: «Русский космизм потому и называется русским,.. что космос в нем предстает в изначальном смысле слова «вселенная», т.е. как дом, в который еще надо вселиться. Но не поодиночке, а всем миром»[3]. Обращая внимание на своеобразие отношения русских к космосу, он отмечает: «В России… космос – это не проходной двор. У нас это дом. Вернее, крыша, то есть дно. Вообще-то русский дом без излишеств. Без особых украшений. Но в нем есть все-таки какая-то завершенность. Есть верх, низ и середина… Домом не овладевают. В него вселяются. Его обживают. По уму»[4].

---

[1] См.: *Казначеев В.П.* Русский космизм, или путь к выживанию // Природа и человек. – 1995. – № 9. – С.12-16.

[2] *Порус В.Н.* Рациональность. Наука. Культура. – М., 2002. – С.162.

[3] *Гиренок Ф.И.* Русские космисты. – М., 1990. – С.10.

[4] *Гиренок Ф.И.* Экология как язычество культуры // Стратегия выживания: космизм и экология. – М., 1997. – С.92.

Идея *обживания* Земли как дома для современного человечества и далее Космоса и Вселенной как Дома для человечества будущего проходит красной нитью через творчество русских мыслителей-космистов. Заметим, что эта мысль рефреном звучит и в романе известного польского писателя-фантаста *Ст. Лема* «Солярис», где его герой Скаут задается вопросом о том, с какой целью идет покорение космоса. Размышляя, он находит ответ: «Мы отправляемся в космос, готовые ко всему, т.е. к одиночеству, к борьбе, к страданиям и смерти… Мы совсем не хотим завоевать космос, мы просто хотим расширить землю до его пределов…»[1].

Освоение, обживание новых пространств, будь то пространства земной тверди или пространства Космоса, Вселенной, – одна из ведущих интенций отечественной ментальности. Русская философия в данном плане представляет собой своеобразную «космическую» метафизику человека, не замыкающегося на отдельном, индивидуальном, единичном, но стремящегося к всеобщему, к некоему высшему единству. Уже в творчестве П.Я. Чаадаева обнаруживаем мы это стремление: «Прекрасная вещь – любовь к отечеству, но есть еще нечто более прекрасное – это любовь к истине. Любовь к отечеству рождает героев, любовь к истине создает мудрецов, благодетелей человечества. Любовь к родине разделяет народы, питает национальную ненависть и подчас одевает землю в траур; любовь к истине распространяет свет знания, создает духовные наслаждения, приближает людей к Божеству. Не чрез родину, а чрез истину ведет путь на небо»[2]. Основой таких представлений выступает идея соизмеримости человека – микрокосмоса и Вселенной – макрокосмоса, утверждение необходимости их преобразования, преображения.

Ощущение внутреннего единства человека и космоса – значительный лейтмотив художественной литературы начала XX столетия. Он звучит в прозрениях русских космистов, присущ поэтическому творчеству российских поэтов Серебряного века, прослеживается в работах западных поэтов и прозаиков. Так, у *Г. Гессе* мы находим: «Возвращаться к Вселенной, отказаться от мучительной обособленности, стать богом – это значит так расширить свою душу, чтобы она снова могла объять Вселенную… Этим путем шел Будда, им шел каждый великий человек»[3].

Русской философской мыслью Серебряного века была поставлена задача осуществления духовного прорыва, перехода в «иное идейное измерение» (Н.А. Бердяев). Потоки социальных революционных преобразований в начале XX столетия тесным образом переплелись с предчувствием потоков духовных и материальных трансформаций, определяемых космическим мироощущением. *Валерий Брюсов*, подобно

[1] *Лем С.* Солярис // *Лем С.* Избранные произведения. – М., 1990. – С.87.
[2] *Чаадаев П.Я.* Сочинения. – М., 1989. – С. 140.
[3] *Гессе Г.* Избранное. – М., 1977. – С. 258.

другим поэтам этого периода, отчетливо проявляет это в своем творчестве, воздавая хвалу человеку, открывающему перед собой необъятные перспективы:

Верю, дерзкий! Ты поставишь
По Земле ряды ветрил.
Ты своей рукой направишь
Бег планеты меж светил, –
И насельники вселенной,
Те, чей путь ты пересёк,
Повторят привет священный:
Будь прославлен, человек![1]

В этот период космистские идеи находят активное воплощение в художественном творчестве – прозе, поэзии, музыке. Отечественная поэзия начала XX столетия пронизана экологическими интуициями и прозрениями. Поэтическое творчество И. Анненского, К. Бальмонта, Б. Пастернака, М. Цветаевой, других авторов возвращает мир человеческой культуры к истокам своего природного бытия, стремится к проникновению в глубинный смысл человеческой и космической природы. Их стихотворные строки как бы возвращают читателя к мифопоэтическому восприятию мира, наполненному чувством благоговения, трепета перед природным окружением, нацеленному на органическое сочетание жизненного процесса человека с природной гармонией[2]. Дисгармония же в природе отзывается дисгармонией человеческой души. Так, у *К. Бальмонта*, прозванного «певцом мгновений», мы читаем:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
Приди на рассвете на склон косогора, –
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо[3]…

Поэты Серебряного века стремились в своем творчестве утвердить единственное, истинное, пусть непосредственно непостижимое, но стоящее за «мнимостью» мира видимого и осязаемого[4]. Одним из основополагающих мотивов русской поэзии этого времени было стремление преодолеть трагическую разорванность человека и природного мира. Данный лейтмотив находит проявление и в музыкальном творчестве обозначенного периода.

---

[1] *Брюсов В.* Хвала человеку // Русская поэзия начала XX века (дооктябрьский период). – М., 1977. – С. 76.
[2] См.: Экологические интуиции в русской культуре: Сборник обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 1992.
[3] *Бальмонт К.* Безглагольность // Русская поэзия «Серебряного века», 1890-1917: Антология. – М., 1993. – С. 166.
[4] *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» // Там же. – С. 9.

Так, российский композитор-новатор, пианист А.Н. Скрябин в письмах, поэтических строках и тем более в музыкальных произведениях проводит идею единства человека с природой, со всем мирозданием, органичной частью которого он предстает. Скрябин высказывает убеждение в том, что «ни одна наука не даст таких точных и простых ответов на многие вопросы, как сама природа, и человек не должен избегать общения с ней». В таких музыкальных шедеврах, как «Божественная поэма» (3-я симфония), «Поэма экстаза», «Прометей» («Поэма огня») композитор реализует свой замысел органического соединения человеческого и вселенского духа, гармонического единства поэзии, красоты и музыки Природы. Воля и дух человеческий, согласно Скрябину, должны быть употреблены на активизацию космических сил. Так, «Поэма экстаза» проявляет накал борьбы за торжество света над темными силами. В этой борьбе отражается борьба человека над самим собой, задействуя и напрягая все его духовные силы, пробуждая жизненные стремления:

Я к жизни призываю вас,
Скрытые стремленья!
Вы, утонувшие
В темных глубинах
Духа творящего,
Вы, боязливые,
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу! [1]

Как отмечает исследователь творчества А.Н. Скрябина И. Бэлза, данные строки были рождены композитором сразу после написания «Поэмы экстаза» и стали затем поэтическим эпиграфом его нового музыкального произведения – «Пятой сонаты для фортепиано»[2].

С начала XX столетия центральным делом жизни А.Н. Скрябина становится осуществление замысла «Мистерии» — коллективного действия, объединяющего музыку, поэзию, танец, игру света, исполнителей и слушателей. Воплотить в жизнь этот проект должны были огромный состав оркестра, фортепиано, многочисленный смешанный хор (поющий без слов), световая клавиатура, способная погружать зрительный зал в сияние определенного цвета или смешение цветов. Для последнего Скрябиным была составлена таблица «цветослуха», в которой соотносились тональности и цвета[3]. Местом исполнения музыкального произведения Скрябину представлялась Индия. Проведение действия предполагалось в храме, имеющем купол в форме полушария и стоящем на

[1] Цит. по: *Бэлза И.* А.Н. Скрябин. – М., 1987. – С. 124-125.
[2] *Бэлза И.* А.Н. Скрябин. – С.125.
[3] См.: Там же. – С.135.

берегу озера. В таком случае вместе с отражением в воде образовывалась форма шара, которую Скрябин считал самой совершенной из всех форм. Мистерия представлялась автору как праздник освобождения всех творческих сил, проявления волевого потенциала человечества. Жизненным силам и стремлениям придавался характер «вселенского обобщения».

Прологом к «Мистерии» должно было стать «Предварительное действие» – синтетическое произведение космического и даже фантастического характера, призывающее к жизни вселенские силы, заложенные в человеке. Эта работа должна была стать многоплановым произведением, проявляющим разнообразные картины природы, а также настроения и состояния человека. А.Н. Скрябин был одновременно автором стихотворных текстов, предваряющих его музыкальный шедевр:

Мгновенья пыл рождает вечность,
Лучит пространства глубину:
Мирами дышит бесконечность,
Объяли звоны тишину...

К сожалению, от «Предварительного действия» до нас дошли лишь незаконченный текст и несколько музыкальных набросков. Создать целостное произведение и завершить его композитор не успел. Да и технические возможности начала XX столетия не позволяли осуществить в полной мере замысел композитора. Однако сама его музыка, взывающая к жизни глубинные и мощные силы природного мира, где нераздельны Космос и Хаос, тьма и свет, в полный рост проявила языческое мироощущение природы, о чем писали и Г. Флоровский, и А.Ф. Лосев. Скрябину удалось в звуке выразить языческое обожествление мира, в котором разворачивается неистовая борьба тьмы и света, злобы и совершенства. Об этом замечательно сказано А.Ф. Лосевым: «Слушая Скрябина, хочется броситься куда-то в бездну, хочется вскочить с места и сделать что-то небывалое и ужасное, хочется ломать и бить, убивать и самому быть растерзанным. Нет ужебольше никаких норм и законов, забываются всякие правила и установки… Нет уже большей критики западноевропейской культуры, как творчество Скрябина, и нет более значительного знака “заката Европы”»[1]. А.Ф. Лосев называет Скрябина композитором-романтиком, предвещающим в своем музыкальном творчестве рождение нового человека, нового общества. И точно так же, как ученые-космисты (К.Э. Циолковский, А.Л. Чижевский и др.) настаивали на выходе Человека за пределы планеты Земля, композитор Скрябин утверждал, что выход за пределы музыкальных традиций расширит возможности человечества, более того, он станет силой, преобразующей его моральный облик.

[1] *Лосев А.Ф.* Мировоззрение Скрябина // Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. – М., 1990. – С. 292.

Тема активной эволюции, сознательного этапа развития природного мира находит яркое воплощение в поэтическом творчестве Н.А. Заболоцкого. Единство микро- и макрокосмоса, восприятие природных факторов через призму добра и зла, наличие разумного начала в природном мире – все это находит отражение в его поэзии:

Мир однолик, но двойственна природа,
И, подражать прообразам спеша,
В противоречьях зреет год от года
Свободная и жадная душа.
Не странно ли, что в мировом просторе,
В живой семье созвездий и планет
Любовь уравновешивает горе
И тьму превозмогает свет?
Недаром, совершенствуясь от века,
Разумная природа в свой черед
Сама себя руками человека
Из векового праха создает[1].

В итоговой статье-завещании поэта «Почему я не пессимист» воплощается идея многообразной и многосложной связи духовной личности с окружающим миром, взаимоотражения мира природы и человеческой культуры. Себя самого Заболоцкий называет частью Вселенной, мыслью и разумом природы, способной к совершенствованию мира. Макрокосмос не спешит раскрывать человеку свои тайны, полагает он, последний предстает лишь талантливым дитя, делающим свои первые открытия. Поэт задается целью оповестить мир о своих открытиях через художественное слово. Весь мир Заболоцкий уподобляет многострунной арфе: тронешь одну струну – отзовется любой уголок Вселенной.

Мыслитель и художник Н.К. Рерих несет в своем творчестве весть о единстве всех людей, всех существ на Земле, обладающих таинственным даром бытия, – в художественных полотнах, поэтических и прозаических произведениях. Органическое сочетание разных, на первый взгляд бесконечно далеких друг от друга культур и цивилизаций создает, по убеждению Рериха, ключ к тайнам космического бытия человека. Человек в его представлении является сначала жителем Космоса, а уж потом – жителем Земли. Вся Вселенная – дом человечества. Внутренний мир человека для Рериха-писателя есть объект космической значимости. Любое движение души, любое пробуждение способно вызвать существенный резонанс в окружающем мире. В своих произведениях Рерих последовательно развивает идеи непричинения зла живому – ни действием, ни мыслью. Призывая во всем окружающем мире увидеть красоту жизни, он нацеливает нас на преображение жизни подвигами

[1] *Заболоцкий Н.* Избр. произв.: В 2 т. Т.2. – М., 1972, – С.44.

Культуры. В значительном труде, вобравшем в себя несколько произведений, написанном Н.К. Рерихом и его женой Е.И. Рерих, – «Агни-Йога» – ставится задача трансформации человеческого сознания, поднятия его на космический уровень. Рерихи предвещают в будущем открытие многих источников энергии, последующих вслед за применением электричества. Но прежде, считают они, людям следует «обратить внимание на свой микрокосм, на сердце, в котором дремлют все энергии мира»[1]. Немало замечательных высказываний о взаимосвязи макрокосмоса и микрокосмоса содержится в «Агни-Йоге» («Живой Этике»). Живая Этика утверждает неотделимость области духа от физических законов. Люди планеты Земля обладают колоссальной мощью, космической силой, которая именуется Рерихами «психической энергией». Следует направить усилия на постижение микрокосмоса, громадных, но не выявленных возможностей и сил космического масштаба. Вместе с тем большинство людей не допускают мысли о своем космическом значении. В связи с этим Рерихами современной цивилизации был поставлен свой диагноз: «Человечество болеет сердцем. Нужно, прежде всего, оздоровить сердечную сферу, если люди желают избежать катастрофы»[2]. Выявляя неразрывную связь духовного мира с «космическим пульсом», Рерихи считают необходимым возвысить осознание нравственных ориентиров на уровень космической ответственности человека – за свои деяния, поступки и даже мысли.

Космическое начало происхождения человека утверждается в работах русского философа, естествоиспытателя и поэта А.Л. Чижевского. Он развивает идеи пульсации Вселенной, Солнца и их влияния на процессы жизни на Земле. «В этом бесконечном числе разной величины подъемов и падений, – пишет Чижевский, – сказывается биение общемирового пульса, великая динамика природы, различные части которой созвучно резонируют одна с другой»[3]. Пульсация Вселенной оказывает значительное воздействие на жизнь на Земле, на людей – их сознание, ритм жизни. Всем своим существом человек находится под влиянием мощных космических и геофизических факторов. Обращая внимание на существенную зависимость всплесков социально-психической активности от солнечных циклов, Чижевский вместе с тем считает, что человечество способно познать эту зависимость и повернуть ее себе во благо (используя дополнительную космическую энергию на созидание, творчество), не дожидаясь проявления разрушительной силы стихии. Жизнь во Вселенной имеет свой пульс, свои периоды и ритмы. Задача науки будущего – выявить, где зарождаются, откуда исходят эти ритмы, познать биение общемирового пульса, великой динамики природы.

---

[1] *Агни Йога.* Сердце // Врата в будущее. – М., 1990. – С.246.
[2] Там же. – С.360.
[3] *Чижевский А.Л.* Земное эхо огненных бурь. – М., 1973. – С.43.

Возможно, это может показаться парадоксальным, но космизм может быть рассмотрен как философия жизни Человека и Дома в их неразрывном единстве. Рано или поздно перед каждым человеком возникает необходимость покинуть свою обитель, выйти за ее пределы, чтобы лучше постичь себя, найти себе место в этом необъятном мире. И представление Космоса, Вселенной как Дома дает человеку метафизические основания укорененности, надежности, основательности. Недаром подмечено, что космическое мировоззрение вырастает из переживания хрупкости человеческой судьбы и тревоги за его жизнь. Согласно космизму, жизнь не ограничивается домом земным. Космос, Вселенная – есть обиталище Бога, духовная бесконечность. Постигая эту бесконечность, человек тем самым проявляет и раскрывает свою божественную природу, свое вселенское начало.

Сегодня, в начале нового столетия, философская идея целостного дома, который простирается от жилища отдельного человека до всей планеты Земля и даже до Вселенной в целом, становится важным компонентом понимания места и предназначения человека в современном мире. В значительной степени этому пониманию способствует искусство во всех его ипостасях – музыке, прозе, поэзии, живописи…

Ощущение глубокого единства Человека, Космоса и Вселенной замечательно передают поэтические строки, принадлежащие перу А.Л. Чижевского:

Мы дети Космоса. И наш родимый дом
Так спаян общностью и неразрывно прочен,
Что чувствуем себя мы слитыми в одном,
Что в каждой точке мир – весь мир сосредоточен...
И жизнь – повсюду жизнь в материи самой,
В глубинах вещества от края и до края
Торжественно течет в борьбе с великой тьмой,
Страдает и горит, нигде не умолкая[1].

назад

[1] *Чижевский А.Л.* Гиппократу // *Чижевский А.Л.* Стихотворения. – М., 1987. – С. 15.

РОЛЬ МЕЦЕНАНТСТВА В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX вв.

Н.И. Чаплыгина

Курский государственный университет

В статье анализируется феномен меценатства в России конца XIX – начала XX веков и особенности этого социального явления, ставшего «хорошим тоном» и делом престижа. Автор раскрывает основные направления деятельности и роль наиболее видных меценатов в развитии русской культуры, благодаря поддержке которых формировались художественно-эстетические центры, открывались уникальные галереи и музеи, театры и образовательные учреждения.

Опыт изучения меценатства в России приобретает сегодня особое звучание и имеет практическое значение для воспитания современного поколения российских предпринимателей.

История меценатства в нашей стране имеет давнюю традицию, уходящую в глубь веков. Русские цари, родовитые князья и вельможи покровительствовали строителям храмов и дворцов, иконописцам и составителям летописей и хроник, книгопечатникам, ученым, поэтам. Но подлинного расцвета традиции меценатства достигли в России во второй половине XIX – начале XX веков. Это время действительно можно назвать «золотым веком русского меценатства». Следует выделить ряд особенностей меценатства в рассматриваемый период.

Во-первых, царская империя в это время начала совершать мощный экономический рывок. Он проходил во многом именно за счет энергии, целеустремленности и уровня профессиональной подготовки отечественных предпринимателей. К этому времени в России уже сложились хорошие технические школы, а молодые способные инженеры проходили стажировку за границей, прежде всего в Германии и Швейцарии, и считались высококлассными специалистами. Между прочим, выпускникам российских вузов не нужно было при найме на работу за границей, подтверждать свою квалификацию, указанную в их дипломах, путём пересдачи экзаменов. Напротив, дипломы зарубежных вузов в российской империи не считались по качеству равноценными отечественным дипломам и их обладатели должны были подтверждать свою квалификацию путём пересдачи всех предметов, необходимых для получения документа о высшем образовании.

Во-вторых, светская благотворительность конца XIX века ведет свое начало со времени крещения Руси. Она основывается на одной из главных заповедей христианства – «о помощи и любви к ближнему».

В-третьих, в русском государстве основы благотворительности в изучаемый период, формировались по примеру западных филантропических обществ, но основываясь на православных традициях.

Во второй половине XIX века идеи гуманизма, родившиеся в общественном сознании под воздействием европейского просвещения, буквально захлестнули Россию. Благотворительность, помощь становится «хорошим тоном», делом престижа и базируется на идеях французской философии, мечтах о совершенстве общества, о благе для всего человечества. Причем в эту деятельность включались жены предпринимателей. Так жена известного производителя сладостей А.Н. Абрикосова, Агриппина Александровна, несмотря на большую семью (она родила 22 ребёнка), активно участвовала в благотворительной и меценатской деятельности.

Она понимала, что женщинам требовалась квалифицированная акушерская помощь, а не услуги безграмотных повитух. Поэтому в 1889 году она инициировала открытие приюта За год он принимал до 200 женщин, а смертность составляла менее одного процента, что тогда казалось необыкновенным чудом.

В-четвертых, конец XIX века это время когда дворянство стало постепенно терять свою ведущую роль, крупные состояния мельчали, дробились, происходило оскудение дворянства как класса. В эти годы на сцену истории все более уверенной поступью выходит новое сословие, торгово-купеческое, класс предпринимателей. Большинство из них стали поддерживать национальную традицию в искусстве и культуре, впоследствии многие предприниматели не уступали по своему образованию вкусу и эрудиции выходцам из дворянства. Например, много для развития отечественной культуры сделали щедрые меценаты Морозовы. Они славились широкой благотворительной деятельностью. Ими были основаны: институт для лечения раковых опухолей при Московском университете, детская больница, богадельня, психиатрическая клиника. Бесплатные читальни, музей кустарных изделий и т.д. Всемирно известной стала впоследствии коллекция французской живописи И.А. Морозова.

Один из последних Морозовых – Савва Тимофеевич (1861-1905) «ситцевый» фабрикант – любил театр, помогал ему, вложив немалые деньги (около полумиллиона рублей) в создании Московского Художественного театра.

В-пятых, само состояние духовной культуры страны и особенно ее создателей и носителей порой вызывали сострадание. Хрестоматийным является пример о том, что Пушкина не на что было хоронить. В доме было не более трёхсот рублей. Все расходы на похороны «солнца русской поэзии» взял на себя граф Г.А. Строганов. А император приказал оплатить из казны огромные пушкинские долги

Белинский скончался в крайней бедности и был похоронен по низшему разряду. Всего лишь несколько человек шли за гробом. На кладбище не говорилось никаких речей. Гроб опустили в могилу, которая

наполовину была залита водой. Он поплыл в ней, закачался. Быстро забросали яму землёй, перекрестились и ушли, оставив возле свежего бугорка рыдающих вдову и дочь великого литературного критика.

Всё имущество покойного Николая Васильевича Гоголя, согласно описи, оценивалось в 43 рубля 88 копеек серебром. Достоевский только в последние годы жизни, благодаря деловым качествам и нечеловеческой энергии своей второй супруги, Анны Григорьевны Сниткиной, жил без долгов. Аполлон Григорьев не имел постоянного пристанища, часто сидел в долговой тюрьме, в 1864 году ухитрился попасть в нее дважды, был выкуплен оттуда А.И. Бибиковой и через некоторое время после своего освобождения, умер от инсульта, будучи «гол как сокол». Н.И. Успенский жил тем, что потешал народ игрой на гармонике, а свою малолетнюю дочь заставлял плясать под музыку и приговаривать нецензурные частушки. Он страшно пил, жил подаяниями, ночи проводил в ночлежных домах. Не выдержав такой жизни, Успенский кончил самоубийством, зарезавшись в одном из московских переулков, под забором, близ Смоленского рынка

Следует отметить, что некоторые литераторы смогли обеспечить себе достаточно комфортное материальное существование за счёт своего привилегированного социального положения, полученного наследства, имений, чиновничьих должностей или выгодной продажи своих литературных трудов. Ради объективности следует заметить, что лишь немногие имели предпринимательский талант, который давал им возможность свободно заниматься любимым делом.

Среди них, конечно, выделялся Н.А. Некрасов. Во всей русской литературе мы, вероятно, не найдём человека, которому пришлось бы пройти через такую ужасающую нищету, голод и унижения. Однажды, не имея возможности купить чернил, Некрасов соскоблил с обуви ваксу, развёл водой и написал очерк, который отнёс в ближайшую редакцию. Это спасло его от голодной смерти. Он часто был настолько беден, что нищие ему подавали. Несмотря на эти страшные удары судьбы, он не сдался и не опустился. Будущий великий поэт и предприниматель умел подниматься вновь и вновь, и ещё он умел хорошо работать. Некрасов потому и выжил в клоаке столичной нищеты, что обладал редким умением идти к поставленной цели и феноменальной работоспособностью.

В Некрасове русская история нашла уникальный тип предпринимателя, не появлявшийся до того и более, кажется, уже не повторённый. В нём масса несоединимых вроде бы качеств, может быть, единственный, раз должна была соединиться, чтобы поэт смог сыграть свою роль в истории русской литературы и журналистики. На его занятия «Современником» и «Отечественными записками» смотрели как на миссию, а на него как бы на некоего мессию, но мессию особого рода. Его дело, его предпринимательские качества, его необыкновенная

изворотливость позволили провести и сохранить корабль русской литературы среди многочисленных подводных и надводных скал.

Он должен был спасти отечественную литературу за счёт организации предпринимательства, и он блестяще выполнил эту миссию. Для него главным всегда оставалась культура. Не следует забывать, что именно Некрасов своим вниманием и материальной поддержкой вывел в люди чуть ли не всю русскую литературу второй половины XIX века. Это он открыл и подарил нам звёзд мировой величины – Толстого, Достоевского, Гончарова, Островского… Но за гениальность, порядочность, да ещё и совмещённые с деловым успехом, нужно платить. И Некрасов заплатил за это страшную цену. Мало кто из известных людей того времени мог «похвастать» такими завистниками и недоброжелателями, какие были у Некрасова. Их ненависть была запредельно лютой. И ненавидели его не только крепостники или какие-либо там ретрограды, а и свой, завистливый и злопамятный, брат литератор. Некрасов – «мерзавец». Некрасов – «великая дрянь». В отношениях с ним «держи камень за пазухой». Фразы его – «фразы из поганых уст». И в заключение: «Не валандайся ты с этим архимерзавцем Некрасовым!» Это из письма Тургенева. А ведь когда-то они были «не разлей-вода» друзьями, и Некрасов очень многое сделал для пропаганды творчества Тургенева. Другие эпитеты, которыми его награждали собратья по перу, были не лучше: «вор», «плут», «делец», «циник», «Чичиков», «развратник».

Данные характеристики великого русского поэта постоянно вколачивались в голову читающей публики. На Некрасова клеветали, про него усиленно распускали порочащие его личную и деловую репутацию сплетни и слухи. Николай Алексеевич был горд – никогда ни перед кем не объяснялся и не оправдывался. История подтвердит безукоризненную честность Некрасова. И только раз он не выдержал. Это произошло в битком набитом публикой Большом зале Дворянского собрания, где с благотворительной целью давался вечер при участии известных писателей. Появление каждого из них восторженно приветствовалось публикой. И только когда на сцену вышел Николай Алексеевич, его встретило гробовое молчание. Возмутительная клеветасделала своё дело. И раздался слегка вздрагивающий и хриплый голос поэта «мести и печали»:

«Что ты, сердце моё, расходилося?..
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла-прокатилася
Клевета по Руси по родной.
Не тужи! пусть растёт, прибавляется,
Не тужи! как умрём,
Кто-нибудь и о нас проболтается
Добрым словцом».

После прочтения этого стихотворения, вся публика, как один человек, встала, и начала бешено аплодировать. Но Некрасов ни разу не вышел на эти запоздалые овации легкомысленной и легковерной толпы.

Просто удивительно, что Некрасов, экономивший в нищей молодости каждую копейку, в зрелые годы превратился в настоящего мецената, поражающего своей щедростью. На его деньги будет построена средняя школа, где смогут учиться дети самых бедных крестьян. Даже жалованье учителям будет платить сам Некрасов. Трудно перечесть всех тех молодых литераторов, которым Некрасов оказал материальную поддержку: причём многие из них даже не знали, кто их благодетель – помощь оказывалась инкогнито.

Активное участие русской буржуазии в развитии отечественной культуры стало позитивным фактором для культурного ренессанса рубежного времени. Это было качественно новое явление в русской культуре. Интересно то, что многие меценаты были не только спонсорами, но и в силу своей одаренности и увлеченности становились разработчиками оригинальных идей, режиссерами, теоретиками искусства, и т.д. русские меценаты не просто отдавали средства на – культуру это было сотворчество. Примером может служить семья Рябушинских.

Удивительно талантливая, она дала столько ярких в разных отношениях личностей, что с трудом можно назвать область человеческой деятельности, где с успехом не приложили бы силы Рябушинские. Промышленники, ученые, торговцы, писатели, банкиры, политики, художники, актеры – вот тот поражающий воображение диапазон профессиональных и жизненных интересов этой семьи.

Благодаря финансовой поддержки меценатов формировались художественно-эстетические центры, открывались уникальные галереи и музеи, театры и образовательные учреждения. Достаточно вспомнить Третьяковскую галерею, Щукинские и Морозовские собрания современной живописи, Бахрушинский Театральный музей, Частную оперу С. Зимина, Московский кустарный музей, Московский художественный театр, Музей изящных искусств.

Меценатство способствовало тому, что время на рубеже XIX-XX вв. вошло в историю России как «Серебряный век» русской культуры.

назад

ГЛАВА II. МУЗЫКОЗНАНИЕ СЕГОДНЯ

АКУСТИКА В КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Ю.Н. Рагс
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Рассматриваются возможности обращений к акустике в курсе сольфеджио в музыкальных учебных заведениях. В качестве основания выступает концепция зонной природы музыкального слуха, разработанная проф. Н.А. Гарбузовым и получившая развитие в работах его учеников и последователей. Говорится о необходимости использования компьютерной техники для контроля в ходе занятий. Проводится мысль о необходимости достижения гармоничных отношений между искусством и наукой.

В каждом конкретном музыкальном произведении звуки входят друг с другом в различные по качеству многообразные связи – ладовые, метро-ритмические, по громкости, по тембру, музыкальному строю, по тематическим связям, по функциям в музыкальной форме. Чтобы понимать музыку, правильно интонировать, а не просто «читать ноты», нужно научиться понимать эти связи. Именно для этого музыканту нужен особый музыкальный слух. Не случайно в книге М. Старчеус «Слух музыканта» с самого начала ставится вопрос о различении двух понятий. Одно – это «музыкальный слух», а другое понятие – «музыкантский слух»[1]. «У музыкантов, – подчеркивает автор, – более тонкая, избирательная и многозначная взаимосвязь слуха с двигательной сферой, с воображением и мышлением, повышена роль слухового контроля и оценки […] более глубокая зависимость слуховой деятельности от некоторых личностных особенностей и пр.»[2]. Эта оценка специалиста заслуживает высокого одобрения.

Думается, что обращение сольфеджио к акустике добавит ряд новых идей в понимании этого положения и при благоприятных условиях поможет увидеть пути дальнейшего развития курса. Однако не всё так просто.

С точки зрения традиционно настроенного ученого-акустика, слух – это *инструмент восприятия звука*, не более того. Специалисты по акустике объяснят механизмы восприятия высоты, громкости, тембра, может быть, расскажут о бинауральном эффекте *(о пространственной ориентации слуха)*, о маскировке звуков звуками, приведут количественные данные о пороговых величинах и т. п. Однако каждому понятно, что при таком подходе к музыкальному слуху музыкантам от акустики ждать нечего, потому что, можно даже сказать, это – самый

[1] *Старчеус М. С.* Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 7.
[2] Там же.

низкий уровень понимания слуха. Объясняется только физическая сторона звучания, музыки нет. Этот подход неинтересен музыкантам.

Под влиянием исследований Н.А. Гарбузова акустики выделили зонный *звуковысотный* слух и в его рамках – звуковысотный *интонационный* слух; были обозначены и другие конкретные проявления слуха – *громкостной,* или *динамический,* а также *темповый* и ритмический проявления зонного слуха. В последней работе Гарбузова выделяется также *тембровый* слух[1]. Безусловно, это не только более высокие подходы к слуху, но и по-настоящему музыкальные. Здесь раскрывается необычайно широкое поле деятельности. В практике преподавания сольфеджио эти знания за редким исключением почти не используются. Тут есть, над чем поработать как самим акустикам, так и сольфеджистам. Однако механически переносить акустические знания в сольфеджио нельзя; нужно хотя бы познакомиться с основными задачами, с устремлениями курса.

В определенном смысле курс сольфеджио должен быть готовым к тому, чтобы как бы соперничать с исполнительской специальностью, а у музыковедов – стать инструментом познания музыки во всех ее проявлениях. Для этого его нужно несколько изменить. Начальные разделы и несложные направления сольфеджио можно оставить для среднего звена, конечно, позаботившись о более высоком качестве преподавания; в консерватории же курс сольфеджио по своему содержанию должен быть на порядок выше этого же курса в училище. Однако мы можем только призывать к развитию таких установок.

По нашим наблюдениям, уровень сольфеджио во многих случаях не достигает желаемого совершенства. Вызывает сожаление, что эта учебная дисциплина иногда отрывается от высокого искусства, от художественного творчества. Существует много проявлений этого отрыва. Конкретный пример нежелательного отрыва от художественной практики – это изучение сложных элементов, сложных типов организации в современной музыке при слабом знакомстве с самой этой музыкой. Так, в ходе развития так называемого *гармонического* музыкального слуха в условиях «современной» музыки педагоги предлагают студентам научиться уверенно различать все варианты аккордов из таблиц Хиндемита – аккордов без тритонов, аккордов с тритонами и прочих. Конечно, нужно не только учить таблицу П. Хиндемита, но и слушать много музыки разных современных композиторов.

Может быть, именно из-за такого разрыва курс сольфеджио оказался ненужным в учебном плане по ряду исполнительских специальностей, например, для пианистов, скрипачей.

---

[1] Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог: Монография / Под ред. *О.И. Соколовой* и *О.Е. Сахалтуевой.* – М.: Музыка, 1980.

В своих исследованиях Н.А. Гарбузов дает целый ряд установок, необходимых для развития музыкального слуха. К сожалению, разработанная им концепция «*зонной природы музыкального слуха*» в представлениях некоторых педагогов-музыкантов далеко не сразу обрела свои музыкальные смыслы и от этого на первых порах в сознании читателей нередко превращалась в некую систему допусков, в соответствии с которой якобы можно петь выше или ниже нужного значения, громче или тише и т. п., – лишь бы не выйти из «зоны». Нарушения теоретических выводов ученого приводили к неграмотному пению; хотя, заметим, они существовали задолго до Гарбузова и нередко в учебных занятиях превращали художественный процесс в простейшее следование за нотами.

Рассмотрим некоторые из только что приведенных понятий и коснемся возможностей реализации некоторых идей в практике сольфеджио.

Первый наш вопрос – *о звуковысотных* связях. Принято считать, что в основу восприятия звуковысотных отношений в сольфеджио положен равномерно-темперированный строй (эта оговорка – «принято считать» – нужна потому, что равномерно-темперированный строй – искусственно созданная система, она не «дана природой»). Кроме равномерной темперации существовали и существуют другие типы организации строя. Однако в сольфеджио проблема строя упрощается: «чистый» строй и даже пифагоров вообще не рассматриваются. На них никто не опирается, для сольфеджио этой действительности как бы не существует. К тому же сейчас в музыкальных вузах не существует технических условий для реализации подобных задач. Поэтому слух студентов (особенно – музыковедов) в плане формирования навыков различения разных строев не тренируется. И потому они, можно сказать, вообще не реагирует на постоянные отклонения от темперации в классической музыке и слабо – в народной музыке, а также на особенности использования тонких градаций высоты в пении и в игре на многих инструментах. Следует позаботиться о том, чтобы устранить этот пробел.

Между тем в художественной практике смена ладовых установок (в модуляциях, отклонениях, в тональных переходах или «внутри» лада – при изменениях внутрифункциональной окраски лада, в альтерациях) требует даже более тонкого (по сравнению с пифагоровым, чистым и другими строями) понимания градаций *интонационных оттенков*. Самый простой пример, который здесь желателен, таков: для усиления тяготения вводного тона в тонику музыканты обычно намного – по сравнению с темперацией – сужают малую секунду.

Однако в классе сольфеджио в это плане почти всё теряется хотя бы потому, что проверка исполняемого голосом нотного текста производится

путем сравнения со звучанием фортепиано. И различия между строями остаются абстрактными знаниями и вообще не принимаются во внимание.

Развитие способности к различению тонких интонационных оттенков становится все более важным. В композиторской практике уже давно используются тонкие градации высоты – 1/4 тона, 1/8, 1/3 и другие (эта техника относится к микроинтервалике); они уже, можно сказать, формализованы в системе нотного письма. И в сольфеджио можно (и нужно!) развивать слух в этом плане. Современная компьютерная техника позволяет демонстрировать и включать в учебный процесс упомянутые тонкие интонационные различия, существующие в разных строях.

Коснемся еще одной проблемы. Каждый звук мелодии (или отдельного голоса в многоголосии) мыслится в системе ладовых связей. Ладовые же тяготения, связи с тоникой, с другими ступенями корректируются интуитивно – с неясно выраженными знаниями *о внутризонных интонационных оттенках*. Для достижения такого тонкого слуха, в принципе, желательно возвратиться к тому, как было ранее в курсе сольфеджио, – когда точность интонирования или точность настройки проверялась *на скрипке или в пении*.

Другая интересующая нас проблема – это развитие *тембрового* слуха в курсе сольфеджио; она практически в курсе почти не рассматривается. На тембр, на его выразительность в сольфеджио обычно не обращается внимания, как будто это не нужно для музыкантов. В практике же используются только две окраски звука: тембр непевческого голоса – «бестембрового» по своей сути, и к тому же невыразительного, например, голоса студента-пианиста, и тембр, как правило, плохого и к тому же обычно плохо настраиваемого пианино. Иные варианты отсутствуют. Между тем потребность в развитии тембрового слуха существует.

Известно, что уже примерно полвека назад (!) были предприняты попытки введения так называемых тембровых диктантов. Они были сделаны в ГМПИ им. Гнесиных П.В. Лобановым и Е.В. Давыдовой, но по разным причинам не привлекли внимания педагогов вузов. Авторами были выпущены пластинки с «тембровыми диктантами», однако их методика не получила распространения, можно сказать, прежде всего по музыкальным, а также и по техническим причинам. Попытки разработать методику развития тембрового слуха были и у других педагогов. Здесь уместно добавить, что сейчас в Санкт-Петербургской консерватории проблемами развития тембрового слуха в курсе сольфеджио специально занимается педагог Т.А. Литвинова.

Как видели Лобанов и Давыдова путь развития тембрового слуха? Нельзя сказать, что они нашли идеальное решение проблемы. Авторы записывали разные простые мелодии и более сложные в фактурном плане последовательности в исполнении на фортепиано, на разных духовых и

разных народных инструментах. Студентам предлагалось определить, что это за инструменты; так, их учили различать простейшие проявления тембровых явлений. И затем нотами следовало записать этот тембровый диктант. Но ведь ноты для всех инструментов и для пения – одни те же; в них – в нотах – тембр никак не различается. Таким образом, тембровый диктант превращался в диктант обычный «фортепианный». Однако выяснилось, что даже такие простые, как нам кажется, упражнения для студентов, привыкших писать диктанты, звучащие только на фортепиано, оказывались трудными. Сейчас думается, что эта их попытка оказалась нереализованной в основном потому, что сам путь реализации был слишком простым. Но в то время он и не мог быть более сложным.

Возможно сейчас, когда в учебных заведениях (пока еще в очень немногих) внедряется компьютерная техника, она при достаточной заинтересованности руководства вуза, педагогов и самих студентов могла бы дать возможность развивать и это свойство музыкального слуха, то есть чувство тембра. Безусловно, сейчас эта задача оказывается более важной, чем полвека назад.

В художественной практике каждый музыкант, и особенно дирижер, просто обязан слышать себя и своих коллег и не только различать инструменты, но и слышать тончайшие тембровые оттенки разных инструментов. Поэтому тембровый слух нужен, нужны и методики его развития, в том числе, новые. В настоящее время к этому прибавилась еще одна трудность, – связанная, в частности, с появлением сонорики. Эта новая для сольфеджио техника довольно сложна для слуха; тем не менее слух студентов нужно воспитывать и в этом направлении.

Существуют и другие, не менее музыкальные причины необходимости развития тембрового слуха. Все знают, что существуют абсолютный и относительный виды слуха, внутренний слух, ладовое чувство, чувство ритма (например, по Б.М. Теплову)[1]. Более тонкая дифференциация проявлений слуха выявляет архитектонический слух или чувство музыкальной формы[2], гармонический слух.

Кажется, что сейчас в курсе сольфеджио нужно делать акценты в развитии слуха и для разных профессий музыкантов. Известно, что сами музыканты уже давно выделили «*вокальный*» слух, в рамках которого они совершенствуют навыки определения тонких различий между видами или типами голоса, учат слышать переходы из одного певческого регистра в другой, особые приемы исполнения и т. п. В сольфеджио эти тонкие тембровые оттенки почти не рассматриваются.

Мы уже отмечали, что скрипачи вырабатывают у себя особые качества слуха, которые можно назвать «скрипичным слухом». Почему бы

---

[1] *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. – М.–Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947.

[2] *Майкапар С. М.* Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. – М., 1890; [2] Петроград, 1915.

в курс сольфеджио не ввести несложные *упражнения*, развивающие чувство тембра у музыкантов других специальностей? Можно назвать такие уровни тренировки слуха, например, «слухом виолончелиста», валторниста, исполнителя на арфе, развивать «органный» слух, «ударный», «гобойный» и т. п. Пожалуй, самым проблематичным является тембровый слух пианиста, так как фортепиано в отношении управления тембром во многом уступает другим инструментам и певческому голосу. Правая педаль, левая педаль и всё! В основном все тембровые оттенки создаются при помощи загадочного и, с позиций акустики, практически неисследованного приема игры «туше». И отметим также, что, например, в звукозаписи мы узнаём пианиста не по приемам владения тембром, а по тому, как он интерпретирует произведение. К сказанному добавим, что обучение звукорежиссеров на профессиональном уровне требует новых подходов к развитию слуха; эта идея уже вошла в практику, в частности, в МГИМ им. А. Шнитке.

Подобным образом можно рассмотреть возможности использования акустических знаний по отношению к *громкостному* и *темповому* (или *метроритмическому*) видам слуха. Логика наших только что проведенных анализов, можно надеяться, ясна. А значения этих проявлений слуха не менее важны, чем звуковысотного и тембрового. Методистам, занятым проблемами сольфеджио, есть над чем поработать. Акустики же также могут подключиться к этой актуальной работе. Здесь следует заметить, что эти два вида слуха наиболее активно «работают» в процессе становления формы музыкального произведения, драматургии развития тематического материала и музыкального образа. Читателям – «простым» читателям и читателям-методистам – мы как бы даем домашнее задание: нужно подумать и над этими средствами музыкальной выразительности.

Одна из труднейших форм работы в курсе сольфеджио – *пение в ансамбле* (дуэтом, трио, в квартетах и др.) – особенно в пении a capella. Эта форма предполагает контроль за ритмической и темповой определенностью совместного пения; важны также согласования в использовании вибрато, контроль над интонационной точностью, в частности, в ходе отклонений, модуляций, и в достижении выразительности исполнения, в работе над тембровыми и динамическими оттенками. Подобным образом специального обучения слух требует и у дирижеров – как хоровых, так и симфонических.

В пении ансамблей с текстом возникают новые проблемы; в этих ансамблях добавляется расстановка и различного рода согласования смысловых оттенков и акцентов. И это тоже – музыкальная акустика.

Завершить мысль об использовании акустических знаний в сольфеджио хотелось бы обращением к современной музыке. Каждая *смена стилевой ориентации* требует от сольфеджио новых подходов в понимании звука; и в этом вопросе опять можно обратиться к акустике. И

в наше время смены происходят часто и нередко у отдельного композитора неоднократно. Так, додекафония лишает музыканта привычных ладовых установок. Им на смену в свою очередь приходят *интервальные подходы*. Здесь выигрывают те студенты, которые имеют *абсолютный слух*; они поют по нотам почти автоматически и определяют высоту звуков в «мелодии», в «аккордах» также почти автоматически. Лицам с *относительным слухом* в этой ситуации приходится воспитывать у себя более совершенную память на высоту звуков, чтобы уметь использовать связи между звуками на достаточно длительном временном расстоянии.

Каждый музыкант, для того чтобы ориентироваться в самой различной музыке, должен иметь большой запас прочности – иметь возможность представлять себе не ноты, а интонации, наиболее часто встречающиеся попевки из разных стилей, разных жанров. Его «акустический запас» должен быть очень прочным.

Роль музыкальной акустики в этих процессах велика (во всяком случае, должна быть таковой). Она организует знания, упорядочивает их, тем самым нацелена на то, чтобы вносить высокую музыкальную и художественную культуру в обучение. И что важно, эти знания должны всегда *входить в конструктивные отношения* со всеми другими знаниями, а не отделяться от них, не становиться лишь еще одним очередным учебным «предметом».

Простых решений этой проблемы не существует. Нужна большая работа в этом направлении: нужна совместная работа педагогов, методистов по созданию, отбору хрестоматий и пособий по сольфеджий. И каждый из примеров необходимо брать из художественной литературы, чтобы петь и слушать не «номера», а выразительные отрывки из произведений. (Но здесь мы уже явно выходим за пределы музыкальной акустики.)

Тем не менее сольфеджио остается пока единственным предметом, который имеет дело с «практической» музыкальной акустикой. И в этом – его главная ценность и смыслы.

Итак, мы рассмотрели вопросы, касающиеся значения акустики в сольфеджио. Отметили, что в настоящее время почти никто не обращает внимания на необходимость учета акустических закономерностей в преподавании этого курса. Объяснение этому феномену видится в том, что акустика «оказалась слишком замкнутой в себе дисциплиной, мало интересующейся художественными музыкальными проблемами.

Курс сольфеджио, на наш взгляд, в определенном смысле может быть даже выше исполнительской специальности: он обязан стать своего рода «*энциклопедией слуха*», то есть обогащать каждого музыканта, быть проводником, навигатором в море сложно организованной системы музыкальной культуры. Причем это должна быть *художественная* «энциклопедия». Такому курсу следует придать более высокий статус в учебном процессе по всем специальностям. Он необходим нам.

назад

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

И.В. Воронцова

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

На основе обзора и анализа литературы, затрагивающей вопросы формирования и функционирования музыкального слуха, сделан вывод о том, что в условиях современной научной парадигмы происходит переосмысление прежних представлений. На первое место выдвигается когнитивная функция музыкального слуха, превращая его в инструмент познавательной деятельности человека. С помощью деятельностного подхода становится возможным глубже понять механизм музыкально-слуховой деятельности.

Для любой музыкальной деятельности необходимо наличие музыкального слуха. Само это понятие долгое время являлось синонимом музыкальной одаренности, и лишь постепенно пришло осознание, что музыкальный слух – важнейшее, но не единственное условие для занятий музыкой. Музыкальная одаренность включает в себя множество составляющих. Сюда входят такие качества, как особая эмоциональная чуткость и настроенность на музыку (что и называют обычно «музыкальностью»), чувство ритма, музыкальная память, способность воспринимать и передавать специфическое музыкальное содержание, определенный психофизический комплекс, необходимый для овладения игрой на каком-либо инструменте и многое другое – то, что связано с бесконечным разнообразием индивидуальных свойств личности.

К настоящему времени в практике обучения накоплено большое количество различных методик по развитию музыкального слуха, однако стройной и целостной теории слуха, по существу, нет. Мы располагаем лишь результатами ряда исследований в области музыкальной одаренности, а также отдельными наблюдениями в рамках работ более широкого профиля.

Дать однозначное определение музыкальному слуху очень сложно. Что это? Свойство, качество, инструмент или функция? Музыкознание пока ограничивается перечислением и описанием разных видов проявления слуха в условиях той или иной музыкальной деятельности. При этом слух как собирательное понятие может объединять в себе такие различные в психологическом смысле явления, как восприятие звуковысотности (мелодический слух), тембра (тембровый слух), многоголосной организации (гармонический и фактурный слух), чувство ритма, формы и т. д.

Не претендуя на полноту освещения вопроса, попытаемся проследить в историческом срезе эволюцию взглядов на музыкальный слух и показать как различные методы исследования – акустические, музыкально-теоретические, педагогические и психологические – постепенно приближают нас к новому, когнитивному пониманию

музыкального слуха. Подобно всякому научному поиску, этот процесс закономерен и идет от накопления фактов – к анализу, сравнению и выводам. Описательный принцип сменяется комплексным и междисциплинарным подходом, что способствует формированию более целостного представления о предмете исследования.

Феноменом музыкального слуха впервые серьезно заинтересовались во второй половине XIX века. В работах немецких ученых Г. Гельмольца и К. Штумпфа музыкальный слух понимался как внешний анализатор звуковых колебательных движений, обеспечивающий способность к восприятию музыкальных звуков (такой подход положил начало психофизиологической акустике)[1]. Чуть позже проблемы, связанные с музыкальным слухом, начали изучаться и в нашей стране, однако здесь был избран другой ракурс. С.М. Майкапар и Н.А. Римский-Корсаков ориентировались преимущественно на задачи музыкальной педагогики, что также потребовало психологического обоснования. С.М. Майкапар понимал под музыкальным слухом поддающуюся развитию особую способность восприятия – интонации, звуковой краски, нюансировки, ритма, фразировки, формы. Н.А. Римский-Корсаков сделал очень важное наблюдение о двойственной природе слуха, выделив «слух строя» и «слух лада» и предложил понятие «внутренний музыкальный слух», получившее впоследствии развитие в трудах Б.В. Асафьева[2].

В 1930-е годы изучением музыкального слуха занимались сотрудники исследовательской лаборатории К. Сишора (штат Айова, США). К. Сишор, стоявший у истоков музыкальной психологии, заложил экспериментальную базу для изучения слуха, что вылилось впоследствии в диагностику и тестирование музыкальных способностей[3]. А в конце 40-х годов прошлого века представления о музыкальном слухе существенно расширились благодаря монографии Б.М. Теплова. На основе обобщения огромного эмпирического материала впервые была проанализирована структура музыкальности и вскрыта психологическая природа музыкального переживания[4].

Заметной вехой в изучении музыкального слуха являются труды по музыкальной акустике Н. А. Гарбузова, обосновавшего концепцию зонной природы звуковысотного слуха[5]. Эти идеи были затем подхвачены и получили развитие в лаборатории музыкальной акустики, которая существовала в 1950–1960-е гг. при Московской консерватории

---

[1] *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als psysiologische Grundlage fur die Theorie der Musik. – Braunschweig, 1863 (рус. пер. 1875); Stumpf K. Tonpsychologie, B.d. 1–2. – Lpz., 1883–1890.

[2] *Майкапар С.М.* Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и метод правильного развития. – М., 1900; *Римский-Корсаков Н.А.* О музыкальном образовании // Музыкальные статьи и заметки. – СПб., 1911.

[3] *Seashor C.E.* Psychology of music. – N. Y–L., 1938.

[4] *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. –М.–Л., 1947.

[5] *Гарбузов Н.А.* Зонная природа звуковысотного слуха. – М. – Л., 1948; Внутризонный интонационный слух и методы его развития. – М. – Л., 1951 и др.

(исследования Ю.Н. Рагса, Е.В. Назайкинского, О.Е. Сахалтуевой и др.). К сожалению, после закрытия этой лаборатории акустическое направление в исследовании слуха перестало считаться столь актуальным. Более активно стал развиваться другой подход к музыкальному слуху – со стороны его социального бытования и коммуникативной функции, впервые предложенный в книге Е.В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия»[1]. Новизна и научная ценность такого подхода состоит в том, что слух изучается не изолированно, а как неотъемлемая часть его носителя – человека. Особенно важно то, что музыкальный слух впервые стал рассматриваться в качестве объекта субъектной деятельности.

Большую роль в расширении рассматриваемых представлений сыграли работы В.В. Медушевского[2]. Развивая в рамках коммуникативного подхода Асафьевское понятие интонации, В. В. Медушевский проводит тезис об адекватности музыки «мирочувствию» воспринимающего ее человека. Музыкальному слуху, таким образом, отводится активная роль, так как при его посредстве происходит «встраивание» интонационной формы в звуковую материю.

Немало интересных наблюдений, пополняющих «копилку» наших знаний о слухе, содержится в отдельных статьях В.Ф. Лосева, С.Н. Беляевой-Экземплярской, Г.И. Кечхуашвили, Ю.Н. Бычкова и других авторов. Они заполняли тот «вакуум», который образовался вследствие того, что книга Б.М. Теплова, почти полвека оставалась единственной монографией, посвященной музыкальному слуху.

В самом конце прошлого столетия возникла острая потребность в переосмыслении практики сольфеджио и адаптации ее к требованиям времени, в результате чего появились концептуальные работы Л.Н. Логиновой и М.В. Карасевой. В них предлагалось свое видение музыкального слуха и способов его развития[3]. Трактуя музыкальный слух в деятельностном аспекте, Л.Н. Логинова исследовала сложный многофакторный процесс создания психологического настроя музыканта-исполнителя. М.В. Карасева выстроила свою концепцию, опираясь на известное явление синестезии. Ее вклад в теорию слуха связан с представлениями о сольфеджио как о психотехнике становления музыкальных ощущений. Основной акцент был сделан автором на слуховое освоение музыки XX века.

Тесная связь в исследовании особенностей музыкального слуха с психологией человека отличает еще одну междисциплинарную работу – кандидатскую диссертацию Н.В. Ивановой «Сольфеджио в свете теории

---

[1] *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.

[2] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976; Интонационная форма музыки. – М., 1993 и др.

[3] *Логинова Л. Н.* О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы. – М., 1998; *Карасева М. В.* Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М., 2000.

установки»[1]. Несмотря на то, что вопросы слуховой настройки (что близко понятию установки) освещены в музыковедческой литературе довольно подробно (Ю.Н. Бычков, М.В. Карасева, Л.Н. Логинова, А.Л. Островский и др.), Н.В. Ивановой удалось предложить новые идеи. Опираясь на основные положения психологической школы Д.Н. Узнадзе, она выделила целый комплекс установок, действующих на сознательном и бессознательном уровнях в процессе музыкально-слуховой деятельности.

Наш краткий обзор научных исследований завершают две примечательные работы из области музыкальной психологии. Интересны они не только тем, что специально посвящены музыкальному слуху и музыкальным способностям, но и своей фундаментальностью, глубоким и подробным анализом поднимаемых проблем. В своей монографии «Слух музыканта» М.С. Старчеус выбирает путь подробного описания различных функций музыкального слуха[2]. Вслед за Е.В. Назайкинским, по образному выражению которого звуковой, интонационный и тематический пласты музыки воспринимаются сразу в три слуха, один из которых – слух-осязание, другой – слух-переживание, а третий – слух-мышление[3], автор выстраивает иерархичную многоуровневую модель, на вершине которой – музыкальный слух как способ мыслить.

Монографическое исследование Д.К. Кирнарской «Музыкальные способности» поднимает, помимо всего прочего, проблему музыкального интеллекта, представляющего собой, по мысли автора, «природное понимание звуковой организации, понимание принципов связей звуков, закономерностей их слияния в более крупные структуры»[4]. Это и есть все тот же «умный» слух.

Проведенный исторический экскурс позволяет сделать вывод о том, что в условиях современной музыковедческой парадигмы, предполагающей информационно-семантический подход к изучению музыкальных явлений, музыкальный слух становится интересен не сам по себе, а в качестве своеобразного инструмента познавательной деятельности человека. Именно так он трактуется в наших статьях по теории сольфеджио[5], понимаемого как практическая наука о слуховом постижении музыки. Основной задачей сольфеджио становится развитие навыков музыкально-слуховой познавательной деятельности, то есть воспитание «умного» слуха.

---

[1] *Иванова Н. В.* Сольфеджио в свете теории установки. – Автореферат дисс. … канд иск. – Саратов, 2006.
[2] *Старчеус М. С.* Слух музыканта. – М., 2003.
[3] *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. – М., 1988. – С. 27.
[4] *Кирнарская Д. К.* Музыкальные способности. – М., 2004. – С. 35–47.
[5] См. напр., *Воронцова И. В.* Обучающая игра «Сольфеджио» // Современное музыкальное образование. – 2005. Материалы международной научно-практической конференции. – СПб., 2005, – С. 145–149; Вокально-певческая импровизация: к проблеме обучения сольфеджио // Материалы научно-практической конференции «Педагогика вчера, сегодня, завтра». Сб. материалов 8-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». – М., 2006, – С. 45–54.

Важная особенность разнообразных современных исследований – деятельностный подход. Импульс к восприятию музыки как процесса дали, как известно, идеи Б.В. Асафьева, но рассмотрение собственно процессуальных аспектов восприятия музыкальных звуков, темпа и ритма, мыслительных и интеллектуальных действий и т. д. стало возможным лишь благодаря разработанной психологом А.Н. Леонтьевым теории деятельности[1]. В музыкознании эти идеи плодотворно развивал Е.В. Назайкинский, рассматривающий методологические аспекты изучения музыкального восприятия. Впоследствии деятельностный подход к изучению слуха, как уже отмечалось, был рассмотрен в новом ракурсе Л.Н. Логиновой. В рамках психологии музыкальной деятельности музыкально-слуховой аспект этой проблемы специально рассмотрел Л.Л. Бочкарев[2].

Наше понимание музыкального слуха также базируется на деятельностном подходе. В узком смысле, применительно к сольфеджио, слух рассматривается как способ слышать и осознавать процессуальную музыкальную речь. Музыкальный слух в широком смысле трактуется иначе – как генетически заложенная и социально детерминированная способность воспринимать и постигать тот особый мир, который открывается человеку только через восприятие музыкальных звуков. Гибкость и изменчивость музыкального слуха регулируется психикой человека и, прежде всего, целым комплексом психологических установок, действующих как на сознательном, так и на бессознательном уровнях социального поведения человека. К настройке слуха подключаются, таким образом, эмоциональный фактор, воля и намерения человека, мотивация деятельности и другие составляющие. Перефразируя слова Д. Н. Узнадзе о том, что установка является целостным психическим состоянием, модусом личности в каждый момент[3], можно сказать, что музыкальный слух также зависит от модуса личности в каждый момент ее развития.

Однозначно определить музыкальный слух попросту невозможно. Он одновременно материален (центр музыкального слуха обнаружен в правой височной доле головного мозга) и духовен, реален и виртуален. Он представляет собой не только способность, но и возможность, реализующуюся в момент включения в музыкальную деятельность, а в зависимости от формы деятельности проявляет себя то через свойства, то качественно, то благодаря особому типу функционирования.

Изучение музыкального слуха представляет собой актуальнейшую, но непростую задачу, для решения которой необходим комплексный, междисциплинарный подход. Одни только проблемы формирования слуха – наиболее разработанный круг вопросов – можно успешно изучать

[1] *Леонтьев А.Н.* Избранные психологические произведения. – М., 1983
[2] *Бочкарев Л.Л.* Психология музыкальной деятельности. – М., 2006.
[3] См. об этом: *Иванова Н.В.* Указ изд. – С. 4.

на основе данных музыкальной педагогики и психологии, общей и возрастной физиологии, акустики и других наук. А если расширить этот круг, то придется прибегнуть к помощи логики, математики, физики, физиологии, лингвистики и семиотики. Список этот, безусловно, неполон.

Сближаясь с другими науками, музыкознание все больше приближается к наукам о человеке и способах его деятельности. Это означает, что рано или поздно оно будет пытаться решать такие проблемы, как развитие музыкального слуха в фило- и онтогенезе, праксеологические аспекты музыкально-слухового восприятия, генезис музыкального переживания и многое другое. Впереди еще огромное количество новых вопросов и нерешенных проблем.

назад

ПРОБЛЕМЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДУХОВНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Н.В. Цуканова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В реалиях современной обновляющейся России, открытой для восприятия духовного и практического опыта предшествующих поколений, очевидна потребность в возрождении базовых духовных ценностей. Настоящая статья посвящена важнейшей части культурного наследия России – духовно-певческим традициям, их функциональной значимости в современном социокультурном пространстве.

В современной социокультурной ситуации проблемы духовного возрождения приобретают все большую актуальность. Духовно-певческие традиции, представляя собой особую форму музыкального и религиозного мышления, способны обеспечить мощный культурный подъем нравственного, религиозного, эстетического характера. Прежде всего, отметим, что этимологически и исторически понятие «традиция» означает «предание». Понятие культуры соотносимо с понятием традиции: это человеческое стремление и готовность принять дар высшей, Божественной жизни. Традиция – семя, культура – почва, которую надлежит соответствующим образом возделать, чтобы семя, проросшее, дало добрый плод. Культура, на наш взгляд, не истина, а показатель того, как усвоена истина и красота Божия человечеством, так как именно человек предстает носителем культурных традиций. В этом контексте весьма показателен термин, которым обозначался человек в этнологическом аспекте, – «этнофор» (от греч. etnos + phoros – несущий), то есть индивидуальный «носитель этнического».

Благодаря этнокультурным традициям любое общество способно генетически аккумулировать в себе все наиболее ценное в жизни и поведении людей, что способно создать условия для выживания будущих

поколений и спасти мир от духовной гибели. Именно данные обстоятельства актуализируют заявленную нами тематику, так как духовно-певческие традиции выступают феноменальным социокультурным явлением, где духовно-творческий опыт концентрируется, формируется и транслируется в социум.

Один из основных принципов богослужебного пения – традиционность исполнения. Вхождение в традицию богослужебного пения – это всегда откровение Смысла, который дарован тому, кто способен быть причастным делу Божию на земле. Так человек становится причастен к созиданию культуры. Отсюда следует, что богослужебное пение имеет прямое отношение к культуре людей, становится неотъемлемой частью чина христианской жизни, призванной освящать человеческие души. Поэтому богослужебная певческая система представляется не только как религиозно-музыкальный феномен, но и как фактор русской культуры, как звено в неотрывной цепи духовной культуры и истории русского народа.

Однако в течение долгих лет существования на земле русской духовно-певческая культура приняла на себя множество «ударов судьбы», в связи с чем была повержена модификации. И именно поэтому музыковедов, регентов и просто верующих волнуют проблемы реконструкции знаменного распева, причастности церковных певчих к делу Божию, целесообразности использования авторских (композиторских) произведений в стенах храма, а также вопросы взаимодействия и взаимовлияния религиозных и светских тенденций в церковной певческой традиции.

Следует отметить, что русская культура по своей сути бинарна, сквозь века во взаимодействии (а порой в противоборстве) существовало *старое* и *новое* (язычество и православие, религиозное и светское, традиции и новации и т.д.). Отсюда и антиномизм русской ментальности. Описывая природу бинарного сознания, Ю.М. Лотман указал на то, что «бинарная структура не признает даже относительного равенства сталкивающихся сторон, которое позволяло бы предположить за противоположной стороной право, если не на истину, то хотя бы на существование, где бы ни возникал конфликт: в политике, религии, науке или искусстве»[1]. И это весьма наглядно находит отражение в русской духовно-певческой культуре: по сей день остается открытой проблема противоборства двух начал культовой музыки – эстетико-художественного и утилитарно-канонического. Как известно, столкновение религиозного и светского в церковной певческой традиции произошло в середине XVII века, в связи с западноевропейскими влияниями. Это породило возникновение новых направлений в виде свободных хоровых композиций

[1] *Лотман Ю.М.* Механизм смуты (К типологии русской истории культуры) // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб., 2002. – С. 36.

на богослужебные тексты, не основанных на напевах уставного пения и не следующих требованиям церковного устава. Поэтому в современном богослужебном пении Русской Православной Церкви принято различать два принципиально различных рода: 1) уставное (или каноническое) и 2) неуставное (неканоническое) пение. Под «уставным пением» понимается пение, предписанное Уставом, регламентирующим мелодическую основу и способы исполнения, что соответствует смысловому и содержательному объему понятия «канон» (гр. *kanon*) как «системе правил и норм в искусстве, этике, философии, являющейся господствующей в какой-либо период времени или в каком-либо направлении»[1]. Всякий канон в искусстве выступает, во-первых, как образец для подражания, как идеал, к которому художник должен стремиться, и, во-вторых, как правило фиксации образа и строения формы, как норма, регулирующая художественное творчество, что еще более значимо. По справедливому утверждению Н.А. Герасимовой-Персидской, «канон – возведенная в закон традиция, таким образом, он санкционирует то, что сформировалось прежде как единственно истинное, он обращен к прошлому, которое должно определять все последующее. Канон – структурная основа продолжающейся традиции, залог ее сохранности»[2]. Канон является тем системообразующим началом, который определяет комплекс искусств вокруг элементов церковного культа. Такова «идейная» направленность канона, формирующего подлинную, истинную древнерусскую духовно-певческую традицию, представленную уникальным национальным фондом интонационных оборотов, попевок, соединенных со словом.

Важно осознание того, что отбор церковью определенных художественно-исполнительских приемов осуществлялся не с эстетических, а с богословских позиций (им давалось не художественное, а религиозное объяснение). По справедливому замечанию Д.С. Лихачева, в эпоху средних веков роль канона и традиции в искусстве была особенно велика и, следовательно, новаторские возможности художников как в области содержания, так и в области формы были резко ограничены. Динамизм социальных изменений нашел свое отражение и в сфере искусства. Роль канонов и традиций сужается. Многостороннее, смелее и глубже становятся творческие поиски. Расширяется «сектор свободы» в искусстве[3].

Так, если древнерусское богослужебное пение было представлено знаменным распевом (и его производными – строчным пением, путевым, демественным распевами), то современную духовно-певческую культуру

---

[1] *Кононенко Б.И.* Большой толковый словарь по культурологи. – М.: ООО Изд-во: Вече 2000, ООО АСТ, 2003. – С. 175.

[2] *Герасимова-Персидская Н.А.* Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М.: Музыка, 1994. – С. 14.

[3] *Лихачева В.Д., Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы XI–XVII веков: эпохи и стили. – Л., 1971. – С. 82–84.

можно условно разделить на три функциональные группы: церковную, звучащую на богослужении в храме; духовно-концертную, исполняемую вне церкви; универсальную по своей общественной функции, то есть равно применяемую для звучания как в храме, так и в концертном зале[1].

Такая классификация обусловлена результатом реакции композиторов на отмену запретов распространения духовного искусства (после празднования 1000-летия Русской Православной Церкви), что дало широкие возможности для творческого самовыражения в данном направлении. С одной стороны, положительным в этом течении является то, что возрождается православная тематика композиторов, исполнителей и слушателей объединяет стремление к активной переработке старинных форм музыкальной культуры, к необычайному синтезу нового со старым, к их переосмыслению с позиции современности. По мнению Ю. Паисова, такой подход способен привнести энергетический импульс в развитие современного искусства, «вдохнуть в жизнь, казалось бы, навечно ушедшие в прошлое художественные каноны»[2]. Вместе с тем следует признать, что вопрос этот спорный, так как не все современные композиторы относятся бережно к церковно-певческим традициям, некоторые свободно трактуют литургические формы и жанры. Так образуются новые композиторские течения, в русле которых одни пытаются возродить и сохранить церковные напевы, другие уходят в сторону от истинного храмового пения, создавая свободные композиции, используя лишь богослужебные тексты.

Но наиболее очевидны спорные моменты в недрах современной церковно-певческой практики. Так, например, существуют различные точки зрения относительно целесообразности использования знаменного распева в одноголосном его варианте в богослужебном пении, не говоря уже о самих знаках, с помощью которых фиксировались напевы. Это обусловлено рядом причин: во-первых – временным отрывом от реального функционирования знаменного распева, во-вторых, трудностью освоения знаков (крюков) и, наконец, изменением музыкальных потребностей общества (и это еще не весь перечень).

И все же, говоря о церковной традиции, следует учитывать тот факт, что богослужебное пение, называемое Святыми Отцами богословием в звуках, предназначено быть мелодическим элементом в оформлении церковного текста, а не его украшением. Об этом в свое время говорил христианский теолог Августин (354–430), описывая воздействие на него религиозных песнопений: «Я колеблюсь между опасностью удовольствия и испытанием пользы, <…> однако, когда мне случается увлечься пением

---

[1] *Паисов Ю.И.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследования, интервью / Ред.-сост. *Ю.И. Паисов*. – М.: Композитор, 1999. – С. 159.

[2] *Паисов Ю.И.* Современная русская хоровая музыка. 1945–1980 : исследование. – М. : Сов. композитор, 1991. – С. 138.

более, чем предметом песнопения, я со скорбью сознаю свой грех и тогда желал бы не слышать певца»[1]. В этом контексте следует вспомнить учение о богослужебном пении как о единстве пения и жизни, которое берет свое начало от Климента Александрийского, одного из первых учителей церкви. Он сформулировал следующее положение: правильное пение есть следствие праведной жизни, и праведная жизнь есть условие правильного пения. Подобные суждения встречаем и в высказываниях других Отцов Церкви: «Наблюдай за тем, чтобы то, что ты воспевал устами, ты исповедовал бы и сердцем, а то, что исповедуешь сердцем, осуществлял бы в поступках» (Блаженный Иероним, IV в.), или: «Обычные песни и мирские мелодии, щекоча слух и обманывая разум, уводят нас от добра, но небесные напевы приводят душу в стройную упорядоченность» (св. Иоанн Златоуст). Данные высказывания доказывают, что целью богослужебного пения является истинное восхождение к Богу в молитве и в исполнении божественной воли и божественного порядка. А само богослужебное пение «божественно» по своему происхождению, внутреннему смыслу и содержанию. Именно поэтому музыкальная сторона рассматривается в непосредственной связи с содержанием богослужебных текстов, в то время как «музыка никогда не должна служить неким подобием экрана для слова, заслонять его»[2]. Сама музыкальная ткань в богослужебном пении становится способом мышления, вне которого художественно-музыкальная деятельность невозможна, ибо мышление – форма психической активности сознания (А.Н. Леонтьев), т.е. это психически активный процесс, протекающий в сознании (и подсознании) творца и исполнителей.

Стоит согласиться, что современный ритм жизни (так же как и современное мышление) отличается от бытия православного христианина периода Древней Руси. И поэтому для нас единообразное, спокойное, одноголосное пение становится духовным упражнением, вырабатывающим терпение, которое, по справедливому утверждению И.А. Ильина, есть душевная неустрашимость, спокойствие, равновесие, напряженная активность духа.

Принимая обстоятельства современной музыкальной жизни, наличие современных композиторских течений, следует признать, что одномоментный перелом в системе русского богослужебного пения невозможен (может, кто-то скажет, что и не нужен), но все же в храме не должно быть эклектичного богослужения, должно иметь место молитвенное пение, а не «музыка». Необходимо в первую очередь понять: мы молимся или поем? Если молимся, то давайте молиться (и при этом не мешать это

[1] Цит. по: История эстетики в 5 т. – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1962. – Т. I: Античность. Средние века. Возрождение. – С. 263.

[2] *Лосский Н.В.* Богословские основы церковного пения // *Мартынов В.И.* История богослужебного пения. – М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – С. 238.

делать другим). Сложно, но нужно учиться, чтобы не остаться на духовных развалинах, на развалинах Святой Руси.

Сегодня можно смело заявлять, что крюковое письмо и знаменный распев – эта та область музыковедения, которая требует тщательного изучения. И стоит отметить, что русская культура уже в очередной раз вступила в период широкого и активного общественного интереса к этому пласту древнерусского культурного наследия, проявившегося в различных формах – научных, художественно-творческих, образовательных. Наряду с восстановлениями храмов, монастырей, учебных заведений (духовных училищ, институтов, регентских отделений в семинариях, кафедр истории и теории церковного пения в консерваториях и др.), в настоящее время во многих школах, училищах и вузах вводятся такие предметы, как «Русская духовная музыка», «История церковной музыки», «Основы православной культуры», «Религиоведение» и др. Все эти факты – убедительное свидетельство тому, что наступило время возрождения русской православной культуры, а вместе с ней и духовно-певческой традиции. Несмотря на то что духовная певческая культура еще не представляет собой массовый социокультурный процесс, она выявляет устойчивую, крепнущую тенденцию русского самосознания, объединяя музыковедов, философов, культурологов, хормейстеров в общей идее укрепления и развития созидательных аспектов духовно-ценностной жизненной вертикали.

назад

«МОЛИТВОСЛОВИЯ» ПЕТЕРБУРГСКОГО КОМПОЗИТОРА ДМИТРИЯ СМИРНОВА: ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ АКУСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ХРАМА

И. В. Бровина

Охтинский центр эстетического воспитания
Санкт-Петербург

Доклад посвящен проблеме раскрытия в современной отечественной музыке древнерусской певческой традиции. На примере «Молитвословий» петербургского композитора Д. Смирнова исследуется соотношение современного и традиционного, канонического и индивидуального в современной концертной духовной музыке, не предназначенной для богослужения.

Современное композиторское творчество тесно связано с духовными традициями отечественной культуры. В наше время возник целый пласт «паралитургических», внебогослужебных сочинений, написанных на духовные тексты, опирающихся на древнюю традицию русского церковного пения, но, тем не менее, не предназначенных для храма. Каждому такому сочинению присуща индивидуальная, неканоническая форма художественного высказывания.

Одним из авторов, работающих в данном жанре, является петербургский композитор Дмитрий Валентинович Смирнов. Музыка для хора, в частности для хора a cappella, составляет сердцевину его творчества. Д. Смирнов – практикующий хормейстер – глубоко знает и чувствует специфику хорового пения. Поэтому неслучаен его интерес к русской духовно-певческой традиции, в основе которой – именно хоровое пение без сопровождения. В то же время стиль Смирнова далек от строгого аскетизма и сдержанности традиционного богослужебного пения. Композитор создает яркие сочинения с опорой на современные принципы хорового письма. «Я совершенно не преследовал цели, чтоб эти сочинения звучали в храмах, – говорит композитор. – Они, прежде всего, создавались как концертные сочинения. Например, в концерте для хора «Тебе поем» сочетаются тексты из литургии и из всенощной. Это некий молитвослов, не связанный жесткими рамками»[1]. Можно отметить, что многие духовные произведения наших современников – будь то хоровые концерты или хоровые циклы, представляют собой подобные личные «молитвословы» с нетрадиционным, неканоническим составом текстов. Современный тип творчества, основанный на индивидуально понятой молитве, выступает некой антитезой анонимного соборного творчества эпохи Средневековья[2]. И тем сильнее ощущается тяга к надындивидуальным, архетипическим пластам духовной традиции. Эта тяга привела Смирнова к изучению различных традиций: древнерусского певческого искусства, сербского, болгарского, греческого духовного пения, ближневосточной музыкальной культуры и, конечно, русского фольклора. В то же время композитор «старался не быть интонационным пленником традиции» и придерживаться современных принципов формообразования. Суть такого подхода хорошо выразил А. Петров, сказав о Смирнове: «Он открыл новую красоту хорового пения, у него фантастическое мастерство владения хором, причем традиционные приемы он выполняет в современной технике»[3].

Подобное сочетание можно видеть в «Молитвословиях из литургии св. Иоанна Златоуста» для смешанного хора. Этот пятичастный цикл Смирнова впервые был исполнен в 1994 году в Малом зале Петербургской филармонии петербургским хором “Lege Artis” под управлением Б. Абальяна. Композитор использует в своем сочинении не все песнопения литургии, но сохраняет порядок их следования. Тем самым концертные песнопения Смирнова «сохраняют память» о своем месте в церковной службе, являясь неким ее «конспектом».

---

[1] Из личной беседы с Д. Смирновым (2006 г.). Далее выдержки из беседы следуют без ссылок.
[2] Есть, конечно, и исключения. Мы здесь говорим об общей тенденции.
[3] Цит. по *Михаил Бялик*. Светлый человек // Невское время: Петербургская ежедневная газета. – 2002. – 7 дек. В Интернете по адресу: http://nevskoevremya.spb.ru/cgi-bin/pl/nv.pl?art=132936900&print

Открывает «Молитвословия» хор «Благослови, душе моя, Господа». В основе начального раздела песнопения («Благослови, душе моя, Господа») – мелодия, чья линеарность, плавность развертывания, секундовые сцепления тонов, опевания и характерные интонации уходят корнями в средневековое монодическое пение, в частности в мелодику знаменного распева. Однако само расположение этой мелодии в музыкальном пространстве и пространстве партитуры нетрадиционно, оно заставляет вспомнить о музыкальных новациях XX века. В песнопении Смирнова мы встречаемся со своеобразным видом Klangfarbenmelodie (термин А. Шёнберга), «тембровой мелодии». У Смирнова тембровая мелодия погружена в родственную ей, «резонирующую» звуковую среду. Звуки мелодии возникают в разных зонах звукового пространства, пропетый слог, «зависая» в одной партии, продолжает звучать, тогда как следующий слог неожиданно возникает уже в другой партии (или партиях). Договаривание, допевание слова и фразы связано уже с другим тембром. Возникает эффект парения слогов, застывающих в вертикаль. Пространственно-многомерная звуковая ткань пронизана блужданием слогов, их «вспышками» в разных областях хорового поля, сгущениями и разрежениями словесной материи, ее тембровым перекрашиванием.

Необходимо подчеркнуть одно важное качество. «Тембровая мелодия» становится в «Молитвословиях» как бы «словесной мелодией». Ведь возникновение каждого нового звука в аккордовой вертикали тесно связано с артикуляцией, с актом произнесения молитвенного текста. Композитор с помощью слова выстраивает особое акустическое пространство, в котором движущийся по разным партиям словесный текст выявляет в сплетениях голосов самые важные звуки. Таким образом, не только звук «освещает» и толкует словесный текст, но и словесный текст является «толкованием» звуковой среды. Стереофонические эффекты в «Молитвословиях» вписываются в тенденцию усиления пространственности в музыке XX века, где «…*пространство* становится главным объектом внимания, а звуковые идеи символизируют стереофоническое его овеществление, то есть способ обитания пространства, его самовыражения»[1].

Другой принцип бытования мелодики знаменного типа в «Молитвословиях» связан с применением ограниченной алеаторики. Смирнов развивает принципы, заложенные в музыке Лютославского, чьи партитуры, особенно позднего периода, композитор внимательно изучал и анализировал. В хоре «Благослови, душе моя, Господа» в разделе, начинающемся с Tempo primo («Благослови, душе моя, Господа, и не забывай всех воздаяний Его»), над полиритмизованным унисоном теноров

[1] *Задерацкий В.* Музыкальная форма. Выпуск 1. – М., 1995. – С. 233.

постепенно надстраиваются «этажи» алеаторических секций, в основе которых лежат одинаковые или подобные мелодические формулы.

Мелодическая формула, похожая на попевку знаменного распева, мультиплицируется и по горизонтали (алеаторические повторения), и по вертикали (распространение вариантов одной и той же формулы по разным хоровым партиям), тогда как постепенное включение голосов задает диагональный вектор развертывания фактуры. Таким образом, алеаторика также оказывается способом именно пространственного осмысления интонационной формулы. Композитор использует полиритмическое наложение интонационно схожих линий, достигая эффекта ритмической разноголосицы, практически исключая одновременное взятие одной ноты в разных партиях. Он тщательно разрабатывает систему несовпадений, смещений во времени, «сдвинутости» временных пластов относительно друг друга. Разновременное, как бы ритмически рассогласованное (а на самом деле сложно организованное) струение голосов складывается в характерную колышущуюся, пульсирующую сонорную ткань, звучность-поток. Прозрачная гетерофонная вязь, основанная на полиритмии, напоминает бормотание, шепот «про себя» многих молящихся, вторящих богослужебной молитве. Интенсивное развитие приводит к кульминации, сверхмногоголосию, линии, вибрируя, сливаются в пятно («избавляющего от истления живот твой, венчающаго тя милостию и щедротами»). Вслед за столь яркой и, казалось бы, столь необычной для духовной музыки кульминацией происходит ее «срыв», «снятие» и синхронизация голосов: аскетичное звучание мужской группы хора («исполняющего во благих желание твое, обновится яко орля юность твоя»), одновременное произнесение текста, хоральная фактура – все здесь «дышит» традицией, все строго и просто. Завершение песнопения («Щедр и милостив Господь, долготерпелив и многомилостив») проникнуто покоем, параллельные терции (S) накладываются на мягко диссонирующую педаль мужского хора. И есть особая точность пропорций и красота в этом ритмическом чередовании разных типов звучания: стереофонии, гетерофонии, аккордовости.

Большую роль в песнопении играет партия басов, дающая пространственную глубину. Возможно, она связана со сферой Божественного. Спускаясь на нижний предел звучания (H_1) на словах «имя святое ***Его***», басы затем «выключаются» из общего развития и лишь «допевают» концы фраз, «расслаиваясь» в глубину (divisi) (на словах «Господа», «воздаяний Его»). С помощью включения и выключения партии басов из общего звучания хора композитор подчеркивает разграничение сфер – сферы Божественного (деяния Господа) и сферы человеческого, несовершенного, требующего исцеления:

очищающего вся / беззакония твоя

исцеляющего вся / недуги твоя…

Возникает своего рода «басовая» антифонность.

Второе песнопение, «Единородный Сыне», начинается с динамического пика, мелодия, «изливаясь» из вершины-источника, постепенно спускается вниз, а красочная полиритмическая восьмиголосная звуковая ткань сужается, пока, уменьшаясь и умаляясь, не концентрируется на двух звуках интервала чистой квинты. Это некий музыкально зримый образ нисхождения, кенозиса[1]. Другой образ, образ Богородицы («от Святыя Богородицы и приснодевы Марии»), дан в пространственной многомерности словесно-тембровой мелодии, стереофонические темброзвучности создают ощущение тихой таинственности Боговоплощения. Образ распятия («распныйся же, Христе Боже, смертию смерть поправый») связан с выразительностью звучания «пустых» кварто-квинтовых созвучий, что традиционно для русской духовной музыки. В целом же хор буквально пронизан алеаторикой с делением каждой партии на три голоса. Такая троичность, возможно, неслучайна (текст: «Един сый Святыя Троицы, спрославляемый Отцу и Святому Духу»).

В хоре «Херувимская песнь» алеаторическая основа интонационно подобна знаменному распеву. Сочетание алеаторических и точно выписанных фактурных слоев – характерная черта этого хора. Но еще интереснее наложение на это сочетание элементов тембровой мелодии, благодаря чему слово видится воспаряющим ввысь (например, «Троице» – «Тро…» – альты, «и…» – вторые сопрано, «це» – первые сопрано).

В финале – «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи» – также происходит наложение – алеаторические пласты соединяются с «традиционным» хоральным изложением, причем происходит сначала их накопление, фактурное крещендо, а затем постепенное выключение. Остается лишь «размытый» алеаторический «фон», постепенно «проясняющийся» (голоса затихают, пока не остается лишь партия сопрано). Затем звучит молитвенное обращение, в котором через «словесно-тембровую» мелодию выражается естественное дыхание мелодической фразы в ее пространственной проекции – происходит разрежение, истаивание словесно-звуковой ткани на концах фраз («Соблюди нас во Твоей святыни / весь день поучатися правде Твоей»). Если в первом случае тембровое развитие направлено вниз, в глубину, «долу», то во втором – слово «Твоей» «вспыхивает» в партии сопрано и дополняется фундаментом басов, а между крайними партиями «резонирует» бессловесная, «воздушная» звуковая среда. Возникает некая «ангельская» красота хорового пения.

[1]Самоумаление Христа, Единородного Сына, сошедшего с небес и воплотившегося на земле.

В «Молитвословиях» мы можем увидеть как расслоение пространства, так и расслоение времени. Обе системы (временная и пространственная) связаны и «работают» друг на друга. Важным структурообразующим фактором становится сочетание полиритмии и моноритмии, асинхронности и синхронности, рассредоточенности и сосредоточения, гетерофонного ветвления и собирания воедино. В основе сочинения лежит жесткая конструкция, «остов» из моноритмических участков, где большую роль играет твердость, ясность, отчетливость произнесения текста. Часто это – небольшие фрагменты в середине построения, ключевые слова текста, а также молитвенные обращения, завершающие песнопения. Эти зоны устойчивости внутри песнопений вызывают ассоциации с идеалом церковного пения: «едиными усты и единем сердцем».

На наш взгляд, важной для песнопений Дмитрия Смирнова является идея заполнения пространства, будь то пространство храма, партитуры или Вселенной, Божественным Словом, *рас-пространения* слова молитвы. Эта связь видна и в конкретных примерах. В хоре «Отче наш» дается пространственно-объемный образ Вселенной, наполненной Божественной волей: «Да будет воля Твоя, *яко на небеси и на земли*» (кульминация песнопения с элементами тембровой мелодии).

В своих пространственно-звуковых экспериментах Смирнов опирается на такое акустическое явление, как реверберация, когда музыкальные звуки не гаснут благодаря тому, что звучание переходит в свое эхо, в «остаточное звучание». Звук, расходящийся в пространстве, рассеивающийся, а затем вновь возвращающийся, отраженный от разных точек и поверхностей помещения, – сам этот процесс «записан» графически в хоровой партитуре. «Блуждание» мелодии по разным регистрам и хоровым партиям направленно на выявление характерных черт церковной акустики. Сам композитор говорит об этом следующее: «Мне кажется, это идет от акустической среды, где есть это мелькание, есть эта расфокусированность слога, связанная с отставанием, с реверберацией. И это подсказало путь на усиление этого эффекта, работы в союзе с акустической средой. И здесь, по-моему, не исчерпать возможностей, связанных с расположением исполнителей в храме. Слово, мне кажется, приобретает слоистость, какая возникает в храмовой среде, но я ее как бы запрограммировал, заложил. Я попытался ее зафиксировать и создать такой мерцающий звуковой комплекс».

Еще о. П. Флоренский утверждал, что церковное пение не существует само по себе, а является частью «храмового действа как синтеза искусств», существует в сложно организованном, пронизанном символикой горнего и дольнего пространстве храма наряду с иконостасом, каждением, жестами священников, особым освещением, архитектурным

убранством[1]. Все действия, совершаемые во время богослужения, наделены пространственной символикой и разворачиваются в строго определенных каноном областях храма. Дмитрий Смирнов воспринимает церковную певческую традицию в первую очередь как звуковое наполнение храма. Он помещает слушателя в ассоциативное поле, связанное с целостным восприятием церковной архитектуры, иконописи и храмового действа.

Особенности акустического пространства «Молитвословий» ассоциативно перекликаются с особенностями видимого, предстающего зрению, храмового пространства с его особым освещением, так хорошо описанными о. П. Флоренским. «Это освещение… отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателье или музейной залы, но неровный и неравномерный, колышущийся, отчасти, может быть, мигающий свет лампады. Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое, стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, – света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание». И далее, об искусстве дыма: «Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей. Нужно ли напоминать, что этой атмосферою, **видимой** взору, и притом как некая тончайшая зернистость, в росписи иконы привносятся совершенно новые достижения искусства воздуха…»[2]. Созерцание звуковых идей у Смирнова тоже подернуто этой тончайшей сонорной дымкой, в которой растворяются, колеблются, смещаются, трансформируются звуковые образы. Именно колебания звуковой атмосферы, делают пространственность в «Молитвословиях» зримой.

При обращении к духовным текстам большое значение имеет проблема соотношения слова и музыки. На рубеже XIX–XX вв. велись дискуссии по поводу приемлемости текстовых повторов и неодновременного произнесения слов в разных голосах в духовных сочинениях на канонические тексты. Музыка Смирнова, как уже говорилось, не предназначена для богослужения. И взгляды его на соотношение текста и музыки во многом противоположны распространенным в начале XX века. Парадокс, но композитор ощущает при обращении к духовным текстам больше свободы для собственного творчества, чем при обращении к текстам светским, поэтическим. Для него

[1] См.: *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. – М., 1996.
[2] *Флоренский П.А*. Избранные труды по искусству. – М., 1996. – С. 208 – 209.

«духовный текст становится неким символом, неким знаком, который не требует способности выстроить этот текст в логическую цепочку, охватить его целиком, быстро привести к какому-то общему знаменателю». Поэтому две строки духовного текста могут вырасти в большую монументальную композицию, что нередко бывало в истории музыки. Музыка возникает как другое бытие текста: «Рождается новое качество текста, музыка «вытаскивает» некое иное, скрытое, заложенное, может быть, в стихосложении, в текстовом варианте. С помощью озвучивания открываются резервы, возможности прочтения этого текста на другом смысловом уровне. Происходит наслоение, многократное увеличение, усиление восприятия текста и музыки». Важной задачей для Смирнова становится выстраивание полифонии словесного текста, его «расслойка». В этом отношении большой интерес представляют хоровые фрески «Скорбящие радости Богородицы» (2001), где для расслойки человеческого голоса (меццо-сопрано соло) используется тембр саксофона сопрано, который выступает как некая его «эманация», «договаривая» то, что невыразимо словами.

Многовариантность и полифоничность музыкальной (а, следовательно, и смысловой) интерпретации текста – это «ключ» к концепции Смирнова. Если говорить о восприятии текста в современной культуре, то можно отметить, что для искусства XX века, как и для искусства средневекового, характерно «трудное состояние текстов»[1] (выражение А. Михайлова), когда тексты не раскрываются легко, но лишь до некоторой степени приоткрывают свой смысл. По мнению исследователя, отступление от подобного состояния произошло лишь в 19 в., когда создавались произведения искусства, стремящиеся достичь той степени естественности, какой обладает сама жизнь. «Для человеческой культуры в целом характерно то, <…> что я бы назвал *трудным состоянием текстов* <…> Нормальное состояние текстов – это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние *закрытости* <…> Такой характер текстов можно было бы назвать *сакральным*»[2].

«Молитвословия» Смирнова – это современная, яркая и необычная интерпретация, которая, несмотря на смелость, новизну, неканоничность подхода к богослужебным текстам, пронизана живым и трепетным чувством священного. Она не раскрывает перед нами текст, не пытается прийти к его однозначному и доступному толкованию, а являет текст в его сакральном состоянии, «состоянии закрытости», тайны.

Коснемся проблемы претворения в творчестве Смирнова традиции древнерусского певческого искусства. Если в древнерусских песнопениях

---

[1] *Михайлов А.* Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // «И свет во тьме светит»: О музыке Антона Веберна. 1945–1995. – М., 1998. – С.57–70.

[2] Там же. – С. 62.

построчное развертывание музыкальной формы было связано со сменой попевок, высотного уровня напева, его опорных тонов, то в сонорных композициях Смирнова важнее оказывается смена пространственно-фактурных характеристик звучания, построчное развертывание фактуры. В его хорах свободно чередуются сонорные комплексы, кластеры и аккорды терцового строения. Чередование разных по плотности, по степени консонантности-диссонантности созвучий было характерно и для раннего русского многоголосия. И в том, и в другом случае в основе музыкальной ткани – горизонтальный принцип. Принцип «плетения словес», распространенный в древнерусской литературе, превращается в творчестве Смирнова в звукоплетение, растворение слова в музыкальном, певчески интонируемом звуке, в мерцание интонационных повторов и подобий.

Сочинениям композитора присуще глубоко современное ощущение времени, что проявляется в динамичности музыкального развития, в контрастных, резких сменах фактуры и музыкального материала в противоположность древнерусской статике.

На примере творчества Дмитрия Смирнова мы можем увидеть, как традиции знаменного распева и строчного многоголосия, «прорастая» в композиторском творчестве конца XX века, обогащают и расширяют современную звуковую реальность.

назад

ЖАНР ДУХОВНОГО СТИХА – ЭЛЕМЕНТ ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С.П. Коноваленко

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В настоящей статье раскрываются аспекты специфики музыкального фольклора в контексте жанра духовного стиха. Духовный стих как результат народного певческого искусства предстаёт аккумулятором этнических, социальных и исторических взаимодействий. Вышесказанное актуализирует обращение к данной теме в целях более детального исследования данного жанра как самостоятельной этнокультурной единицы.

Среди существующих многочисленных жанров в русском народном музыкальном творчестве именно духовные стихи представляют для нас интерес и как собственно художественные произведения, и как материал для познания истории народного мышления, и, что кажется неожиданным, как форма, наполненная вечно актуальным содержанием: они способствуют воскресению духовно-нравственного начала христианства, могут служить утешением и спасением души человека. Сосредоточенность православного русского сознания на нравственной природе определила жанровое своеобразие духовного стиха. Как известно, общая тенденция в изменении научного понятия «жанр» – стремление к выделению всё более

малой единицы, объединяющей произведения по большему числу конкретных признаков. По результатам экспедиционных исследований, которые проводились нами в Белгородской области на протяжении последних трёх лет, мы предлагаем следующую жанровую классификацию духовных стихов: 1) покаяние (пример «Уж, ты, келья», «Псальма о блудном сыне»); 2) о Христе, Богородице, святых (пример «Самарянка», «Покров Пресвятой Богородицы», «Плач Богородицы», «Духовная песнь о батюшке Серафиме», «Ночь над Палестиной»); 3) назидание (пример «Как ходил грешный человече», «Не ропщи на суровую долю»); 4) раздумья о жизни (пример «Житейское море», «А это было в давние года», «Пароход»); 5) хвалебные (пример «Странички», «Хвалите, Господа»); 6) о Страшном Суде (пример «Покайтеся, люди, спогляньте) пример «решный человечедном духовном стихе о Лазаре.. остранены стихи ене Елисовету», «Христос выходил с учениками из храма»). Все стихи отражают понимание житий, Четий миней, патериков, апокрифов. Тематика Ветхого завета встретилась нам лишь в одном духовном стихе «Псальма о Лазаре».

Понятие духовного стиха славянских народов требует осмысления как сложное образование, состоящее из разновременных и разностильных произведений и сохраняющее в своём единстве специфику христианского эпоса каждого из славянских народов как этнической общности. Отмечено, что репертуар духовных стихов складывался как общевосточнославянский в течение ряда веков, а с середины XVII века развивался в среде старообрядцев и в раскольничьих сектах. Христианские темы в фольклоре славянских народов получают различное жанровое оформление, тематическое осмысление и интерпретацию, эмоциональную наполненность. Например, у русских известны два эпических стиха о Георгии – Егорий и Олисафия и так называемый большой стих, включающий мучения Егория и его путешествия по Руси. На Украине эти сюжеты отсутствуют, святой Георгий упомянут в колядках и изображён казаком или стариком.

Н.Ф. Сумцов отметил, что в Малороссии сюжет о богатом и бедном Лазаре близок к евангельскому тексту, его нельзя причислить к апокрифическим. Он оснащается не бытовыми, а моральными мотивами. Русские же тексты уклонились от евангелия, они более своеобразны, в них Лазари стали братьями хотя это переосмысление – принадлежность позднего времени. Пример данного стиха бытует в Белгородской области и зафиксирован в селе Подсереднее Алексеевского района и хуторе Дальние Россошки Красногвардейского района: *«Жили-прожили два брата родных, Да один был брат богатай, а другой убогай…».*

Ф.И. Буслаев отмечает, что Мария (восточно-византийские приметы) изображается в апокрифах в «высокой простоте» в отличие от западно-католических, для которых характерен «приторный сентиментализм».

Есть свидетельства иного, обрядового применения стиха «Сон Богородицы» (не как жанр духовного стиха): как амулета – указывается на заговорное значение сна или объясняется, почему стих надо носить на шее в ладонке; с текстом стиха венчались; его читали у постели умирающего. Духовный стих «Плач Адама» райщиками исполнялся в качестве колядки, у старообрядцев исполнялся как колыбельная. Известны случаи, когда духовный стих по ритму и размеру превращается в лирическую песню. Западные славяне, в отличие от восточных и южных, не имели эпических стихов, их религиозная поэзия относится скорее к индивидуальному, более позднему творчеству. Так, рождественские духовные коляды, распространённые у украинцев и белоруссов, почти не известны у русских.

Фольклорно-этнографический интерес к русскому народу породил ещё в XVIII веке серию записей, сборников, книг. К середине XIX века изучение русской народной религии, народного мировоззрения, мифологии и фольклора оказалось глубоким и разносторонним. Начало собирания и изучения духовного стиха было положено в XIX веке П.В. Киреевским. Продолжили запись и исследование этого уникального вида народной поэзии В.Г. Варенцов, П.А. Бессонов, Е.А. Ляцкий, Ф.И. Буслаев, А.Н Афанасьев, А.Н. Веселовский, В.И. Срезневский, Г.П. Федотов.

Соединяя черты письменной и устной культуры, они выработали особую художественную форму, ассимилировавшую христианское и народное сознание в единый комплекс. Стихи складывались, с одной стороны, как ответвление церковных песнопений, с другой стороны, изустно бытуя в народной среде, взаимодействовали с различными жанрами песенного фольклора. Процесс формирования духовного стиха предположительно, начался вскоре после Крещения Руси (X–XI вв.) и продолжался в течение ряда веков (приблизительно до Петровской эпохи). Таким образом, духовные стихи несут в себе черты древнерусской средневековой культуры. Они стилистически неоднородны и разделяются на старшие эпические стихи, принадлежащие к сказовой традиции, и младшие лирические и лиро-эпические стихи (силлабические вирши, духовная поэзия XIX–XX вв.).

Различные по музыкально-поэтической стилистике, духовные стихи объединяются функционально: внелитургическим (вне храма) исполнением и одинаковым календарным статусом. Духовные стихи поются в народной среде, как правило, во время постных дней, всех постов, похоронного обряда. Народные исполнители к духовным стихам относятся трепетно. По свидетельству народных исполнителей, «стих надо петь важно и умильно, блажно выводить».

Значительность смысла духовных стихов, аккумулирующих связанные с человеческой жизнью нравственные понятия, сочетается с присущей им исповедальностью. Духовные стихи покаянной тематики

отражают как философские, так и личностные психологические проблемы: бренность мира и греховность человека; тщетность земной жизни и стремление уйти из мира в пустыню как путь к спасению, ожидание смерти и Страшного суда. Все эти темы, включающие мотивы покаяния и эсхатологии, были не абстрактными и далёкими, а вполне определёнными и реальными для исполнителей. В качестве основного принципа формообразования покаянных стихов выступает расчленённость в структуре текста и периодичность мелодических конструкций (основанный на попевочном строении вариантный повтор). Подобный принцип организации поэтических текстов получил название «строчной прозы» (В.Н. Холопов), «молитвословного стиха» (К.Ф. Тарановский), «вольного безрифменного стиха» (А.М. Панченко). Особое место среди старших эпических стихов занимает «Голубиная книга» – «опоэтизированная сокращённая народная Библия» (В.Н. Мочульский).

В духовном стихе, как посреднике между христианским учением и традиционной народной культурой осуществилось примирение «христианской мысли с народным поэтическим творчеством» (Ф.И. Буслаев). Духовному стиху также свойственно сочетание литургического произношения и народной песенной фонетики («горы высокия, леса дремучиё»), отсутствие смягчения согласных («Токмо Тэбэ, Владыка мой») (С.Е. Никитина). Двуязычность проявляется на всех языковых уровнях и связана с книжным происхождением духовных стихов и особенностью их бытования в устной и письменной традиции. Подобная черта обусловлена историей развития данного жанра, ведущего своё начало из литургического пения и из музыкального фольклора одновременно. Наибольшее значение в этом синтезе имеет ритмическая организация напевов как инвариантная основа для возникновения различных версий стихов и средство их видовой индивидуализации. В целом, вариантность в духовном стихе проступает менее явственно, чем в народных песнях, что обусловлено двоякой природой стиха (письменный текст служит сдерживающим фактором в процессе варьирования).

На современном этапе бытования духовные стихи – это неоднородные по тематике и жанровым признакам произведения. Понятие «духовный стих» требует осмысления как сложное образование, состоящее из разновременных и разностильных произведений и сохраняющее в своём единстве специфику христианского эпоса русского народа. Представление об «упругости и стойкости» (Ф.И. Буслаев) духовного стиха, привычно утвердившееся в фольклористике прошлого века, несколько колеблется, если рассматривать массив духовного стиха как явление и цельное, и разноплановое одновременно. «Как в литературе, – писал Ф.И. Буслаев, –в параллель с летописью идёт ряд житий святых, так и в народном эпосе

рядом с былинами идут духовные стихи…»[1]. В.П. Адрианова справедливо заметила, что духовному стиху далеко не безразлично, поётся ли он рядом с былиной, думой, лирической песней. Исследователи указывали на то, что духовный стих в каждой культуре повторяет уже сложившуюся систему жанров фольклора. Эпические духовные стихи соответствуют былинам, другие из них сходны с балладами, третьи – с историческими песнями. Лиро-эпические и лирические стихи предстают то в виде плачей, то напоминают лирическую песню. Кроме того, не раз подчёркивалась связь духовных стихов с обрядами. Духовный стих как подвижная объединённая система был назван приживалой, хамелеоном, максимально открытым для влияния. Подобную разножанровость обнаруживают и псальмы. Будучи поздними религиозными песнями, возникшими подчас на книжной профессиональной основе, но связанными с народной поэзией, они вновь копируют фольклорные жанры. Так, на свадьбах исполняют столбовые песни, представляющие псальмы о Марии и Христе. Есть псальмы-колядки, псальмы-молитвы, псальмы-плачи, псальмы-колыбельные, славильные псальмы. Эта новейшая система жанров оказывается функционально подвижной, способной приспосабливаться к изменившейся культурной ситуации и выполнять в процессе бытования роль разных жанров фольклора. По мнению музыковедов, духовный стих в процессе изменения культурной ситуации утрачивает лишь свою стилистику, «обряжается в другие одежды», «обрастает вторичными жанровыми признаками», сохраняя при этом и свои исконные черты, другими словами, трансформируется.

Секрет такого распространения, «тысячелетнего выживания», популярности любимого жанра народной культуры, как нам представляется, кроется в глубокой народной вере и народном творческом гении. По мнению А.Н. Веселовского, причина ранней утраты духовного стиха в западных католических странах кроется в ритме жизни, в её страстности и нервности, устремлённости вперёд, когда новые впечатления и образы способствовали забвению старого предания. Противоположное мнение у В. Мочульского. Он замечал, что Запад, скованный латынью, отличала косность и робость в области религиозной культуры, *Восток, напротив, отличает брожение религиозной мысли, свободное отношение к источникам религии.* Поэтому именно здесь (на Востоке) народные стихи служат полным выражением народного религиозного воззрения.

П.А. Бессонов, Я.И. Яцимирский и А.И. Кирпичников свидетельствовали, что не было никаких следов преследования духовного стиха со стороны православных священников, даже если они представляли собой переработку еретических книг. Источники духовных стихов следует

[1] *Буслаев Ф.И.* Народный эпос и мифология / Сост., вступ. ст., коммент. *С.Н. Азбелева*. – М.: Высш. шк., 2003. – С. 86.

искать в христианской литературе, которая стала активно проникать на Русь в конце X века. По свидетельству учёных, состав этой литературы не ограничивался только книгами Священного Писания и сочинениями отцов церкви. Существовал огромный пласт неканонической литературы. Так, кроме канонического Четвероевангелия (от Матфея, от Марка, от Луки, от Иоанна), были апокрифические евангелия Петра, Фомы, Никодима и других авторов, ряд евангелий о детстве Христа. Именно такая литература, в определённой степени поразившая широкие и весьма неоднозначные взгляды на христианские святыни и догмы, стала основной сюжетной базой для духовных стихов. Как следствие церковных проповедей, восприятия иконописных сюжетов, ознакомления людей, близких к клерикальной среде, с христианской литературой, увлекшихся новым учением, возникает стремление вынести за пределы монастырей и церквей повествования о непривычных для народа богоугодных деяниях «богатырей в сфере духа». Новые сюжеты и образы, вышедшие из торжественно-ритуальной обстановки церкви, не могли реализовать себя в устной и постоянно живой традиции вне художественной формы. Таким образом, духовный стих стал результатом эстетического освоения народом идей христианского вероучения.

Изначально творчество в области духовного стиха было присуще относительно малой части населения, упорно сохраняющей «древлее благочестие». Самый быт певцов, исполняющих духовные стихи, – бездомность, странствия по святым местам, положение вне общества, «мира» – ниже его в силу нищенства и выше благодаря «святой» жизни. Калики перехожие воспринимались как своего рода пришельцы из мира иного, что ещё более возвышало их сакральное значение.

В настоящее время в ходе экспедиционных исследований было выявлено, что все исполнители данного жанра находятся в преклонном возрасте и пение духовных стихов является для них своеобразной проповедью самим себе. Мировоззрение носителей определённого слоя народной культуры, представленного жанрами духовного стиха, характеризуется крайней мистичностью. Выбор правильного духовного пути в мистической культуре напрямую связан с вниманием к мелочам, к таким деталям и событиям, которые для постороннего взгляда не содержат ничего особенного; в этом в народной культуре видится обретение тайного зрения – более глубокого взгляда на мир, не признающего случайностей и совпадений. Так, значительный интерес представляет народный «самиздат» духовных стихов – рукописные и машинописные тексты, хранящиеся в толстых тетрадях, завёрнутые в «белые свяченые платки» (народная терминология) и сложенные за иконами в красном углу. Этот феномен практически не подвергался рассмотрению. Налицо непосредственная связь между устной и книжной традицией.

Таким образом, делая все необходимые оговорки, «мы всё же можем искать в духовных стихах выражение глубочайших подсознательных стихий религиозной души русского народа…»[1], выражение его свободы (не физической, но духовной), духовного творчества (творчества в духе), святости (как открывшего в себе свет, возжённый Творцом). А разгадку причин трансформации жанра духовного стиха следует искать в его внутренних жанровых потенциях и в сложившейся системе жанров того или другого этноса, которая, в свою очередь, явилась следствием множества культурных, социальных, этнических, географических и исторических факторов.

назад

ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА, ОБЩЕСТВО И ГОСУДАРСТВО

Т.А. Селюкова, Э.А. Селюков

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Новое обращение к фольклору – «фольклорный ренессанс» – связывают с поисками новых форм, путей развития культуры, искусства, идеологии, государственности. Традиционная музыкальная культура является носителем более древней, «общественной» картины мира, которая отличается от официальной государственной. Фольклорная картина мира способствует общественной интеграции, «консолидации» всех членов общества, независимо от их классовой, групповой, этнической, религиозной или партийной принадлежности.

Вся традиционная культура имеет в своей основе чувственное объяснение мира. Здесь главное – вера людей в потусторонние силы, организующие мир. С этими силами (духами, божествами, демонами, предками, символически инкарнированными силами природы) можно и нужно договариваться, устанавливать с ними контакт. В таком общительном контакте двух миров (человеческого и потустороннего) заключается единство мира, которое нельзя нарушать. Человек несет ответственность перед миром, природой, «иным» миром – он ощущает себя необходимой частью мира в целом. Через обряды он «помогает» природе обеспечить смену времен года, плодородие, гармонию духовного и материального, человеческого и дикого, хаоса и логоса (порядка)[2]. Такая система мышления отражается в традиционной песенной культуре.

Традиционная песенная культура, в виде песенного фольклора является частью универсальной системы мышления людей в рамках традиционной культуры. Универсальность означает, что в такой системе

---

[1] *Федотов Г.П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. *Н.И. Толстого*; Послесл. *С.Е. Никитиной*; Подготовка текста и коммент. *А.Л. Топоркова*. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – (Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения). – 192 с. Указ. соч. Цит. по: *Марков А.В.* Беломорские былины, 1901. – С. 16.

[2] *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. – СПб., 1993.

мышления человек полностью осознает себя, оценивает свое место в обществе, в государстве, в природе. При этом происходит и оценка (чувственно-эмоциональная) как самого себя, так и окружающего мира, общества, государства. Но в современной культуре существуют принципиально другие формы организации и оценки мира. Здесь появились социальные институты, общественные механизмы сознательной регуляции жизни, а не стихийной (без осознания причин, целей, средств, последствий), как в традиционной культуре. Профессионализм во всех сферах жизнедеятельности, в том числе и в организации самой жизнедеятельности, вытеснил традиционность. Научное сознание вытеснило мифологическое, религиозное сознание. Познание стало рациональным, доказательным, экспериментальным. Для чего же тогда нам нужна традиционная культура (в нашем понимании) с ее мифологическим мышлением, чувственно-эмоциональным познанием мира?

Исследователи отмечают такой важный факт в истории развития фольклора, как неизбежность его столкновения с цивилизацией, а точнее, с ее следствием – централизацией и государственностью, с идеологией. «Столкновение идеологии и фольклора возникает в силу того, что фольклорное мировосприятие – это не просто сказки, пословицы, песни. Это развертываемая с их помощью универсальная картина мира, в которой человек определяет не только существующую систему координат, но и свое место и роль в этой системе, и, что не менее важно – свои парадигмы действий в этой системе. Следовательно, и на самостоятельные оценки по отношению ко всем явлениям жизни общества и государства»[1].

Все мы знаем, что в первые годы советской власти фольклор был причислен к таким атрибутам прошлого, как церковь, монархия, дворянство и т.д. Возникла необходимость строительства нового государства с новой идеологией, общественным сознанием, с новыми символами веры и обрядами. Фольклор попал в число старых, а значит вредных, отживших свое и мешающих построению нового мира систем миропонимания и мироотношения. Слова «архаика», «обряд», «патриархальная культура» и др. стали ругательными, обозначающими прогнивший строй, реакционность, мрачное прошлое, мракобесие и т.д. Отрицание и даже запрет традиционного крестьянского фольклора – это вполне логичный и оправданный шаг с позиции необходимости (по мнению большевиков) борьбы с крестьянством, а значит, и с его культурой, мировоззрением, организацией жизни, что реализовывалось в рамках традиционной культуры. Например, песня (до этого жанр традиционной культуры) стала массовой песней, советской песней. Появился исполнительский жанр «народный хор». Создаваемый для него

[1] *Каргин А.С., Хренов Н.А.* Фольклор и кризис общества. – М., 1993. – С. 6-7.

репертуар нес советскую идеологию, символику, содержание. Но при этом использовались народные интонации, сюжеты, многоголосие, средства музыкальной и поэтической выразительности. Новым стало содержание, но формы в основе своей были использованы традиционные, но в более развитом, «модернизированном» виде. Появились советские авторы, и при том очень талантливые. Созданные ими произведения, несмотря на их советскую идеологическую направленность и сюжеты, до сих пор исполняются народными хорами, стали классикой этого жанра.

Новое обращение к фольклору («фольклорный ренессанс», по аналогии с «религиозным» и др.) связывают с поисками новых форм, путей развития культуры, искусства, идеологии, государственности. Но надо отметить, что первое «воскресение» фольклора произошло в 60-е годы XX века, на волне общественного подъема «хрущевской оттепели». К тому времени жанр народного хора стал испытывать настоящий кризис. Для обновления жанра музыканты стали обращать внимание именно на подлинные образцы народных песен. Их исследование не прекращалось еще с дореволюционных времен – вспомним, например, Е.Э. Линёву, М.Е. Пятницкого и др. Подлинные образцы народных песен стали настоящим открытием того времени, и первый концерт, прошедший в 1965 году в зале института им. Гнесиных, имел огромный успех. Современники отмечают, что даже тогдашний первый секретарь Правления Союза композиторов СССР Т. Хренников не смог попасть в зал, который был забит до отказа.

Обращение к настоящему фольклору было уже не опасно для культуры страны – успехи социализма были довольно велики, выросли целые поколения советских людей, идеология прошлого уже была не актуальна и не могла составить конкуренцию идеологии советской. В то же время фольклор был довольно хорошо забыт, чтобы стать новым открытием для того времени. В общественной жизни и в науке стал появляться определенный либерализм мышления. Слова «обряд» и «архаика» стали постепенно входить в обиход, как и разные другие понятия и целые научные теории, международный спорт, джаз как международная культура (хотя и с соответствующими разъяснениями их буржуазной сущности и происхождения). С появлением терпимости к мировой культуре (а также и к своей собственной традиционной культуре), то есть к тому, что официально признавалось противоречащим советскому строю и государственной идеологии, привело, в конце концов, к распаду тоталитарной советской системы.

Фольклор сейчас может развиваться свободно, считают исследователи, развивая заложенный в его природе универсализм. Но вопрос в том, не произойдет ли нового столкновения фольклора с идеологией государства. Здесь вопрос ставится даже шире: как соотносится регулятивная функция культуры вообще (а не только

фольклора) с регулятивной функцией государства (с помощью идеологии). Проводится мысль о том, что традиционная культура (выраженная в фольклоре), имея исторически очень большое влияние на все стороны жизни людей (как универсальная система мировоззрения), может и в наше время претендовать на роль регулятора уже современной жизни. И при этом неизбежна конкуренция с идеологией государства.

Когда государственная идеология (политическая картина мира с ее регулятивными функциями) рушится, то фольклор помогает обществу выжить. Ведь он является носителем более древней, «общественной» картины мира, которая отличается от официальной, государственной. Фольклорная картина мира способствует общественной интеграции, «консолидации всех членов общества, независимо от их классовой, групповой, этнической, религиозной или партийной принадлежности»[1].

Фольклор есть выражение культуры в ее текстах (устно исполняемых или материально существующих в виде письменных текстов, рисунков и т.д.) или же в материальных образцах (костюм, игрушки, инструменты, образцы прикладного творчества и др.), если рассматривать их как носителей текстов, имеющих свой смысл, символику, значения, правила и способы восприятия, оценки, коммуникации.

На наш взгляд, говоря о фольклоре и признавая его выражением традиционной культуры, а также, признавая существование традиционной культуры у разных слоев, групп населения и в разные исторические эпохи, мы, все же, в своем исследовании подразумеваем, главным образом, фольклор русского крестьянства либо всего дореволюционного российского простонародья.

Эволюционное развитие, появление нового всегда сопровождается насильственным перерождением общества, отказом от старого, традиционного. Но и само это новое в какой-то момент устаревает, обнаруживает свою неэффективность. Тогда обращаются к старому, «хорошо забытому», давно отторгнутому, чтобы в нем поискать новое направление развития. Старое становится ценным именно в силу его исчезновения. Оно перестает быть актуальным и опасным, поэтому в нем можно искать только хорошее, идеальное, приемлемое для настоящего. Оно уже не живет, но превратилось в символ, информацию, воспоминание, которое дорого. Отсюда идеализация традиций прошлого, наделение их чертами прекрасного, высокого, доброго. Отсюда и оптимизм, черпаемый из них. Они подобны прошлому, где плохое прощено и забыто, а осталось только хорошее, доброе, вечное, органичное и простое, естественное.

На наш взгляд, отрицание традиционной культуры, борьба с крестьянством в советское время – все это объективные следствия развития самого крестьянства в дореволюционный период. Люди

[1] *Каргин А.С., Хренов Н.А.* Фольклор и кризис общества. – М., 1993. – С. 14.

интуитивно чувствовали необходимость перемен, хотя и не представляли, в каком виде они должны происходить. В традиционной культуре (жизненном укладе) крестьяне верно угадывали связь со старым (самодержавным, помещичьем, крепостническим) государственным устройством, которое уже не устраивало их ввиду эволюции в технологической, рыночной, финансовой сферах. Отказ от православной веры, от традиционной крестьянской культуры, равно как и от помещичьего землевладения, самодержавия – все это не насилие большевиков над народом, но тенденция мышления большей части населения страны. Традиционная культура органично связана с укладом жизни и с государственным устройством. Разорвать их, отделить одно от другого было, видимо, невозможно. Значит, отказ от старых традиций закономерен и естественен в контексте отказа от старых форм государственного, общественно-политического мироустройства.

Именно поэтому в настоящее время традиционная песенная культура (в ее образцах) распространена в современной культуре в следующих сферах жизнедеятельности: культура (как отрасль духовного производства), искусство (является частью отрасли культуры) и образование.

Сейчас культура теряет свою самостоятельность. Да она ее никогда и не имела. В советской системе культура (отрасль культуры) несла воспитательное значение как средство насаждения идеологии. Любая власть во все времена стремилась владеть мыслями и чувствами людей, то есть их умами и душами.

назад

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Л.П. Сараева

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В статье говорится о социокультурном содержании музыкального фольклора, о его связях с современной реальностью. Особый акцент делается на содержательном потенциале музыкального фольклора в единстве гуманитарных и гуманистических его состовляющих.

Феномен музыкального фольклора привлекает наше внимание в связи с процессами дегуманизации современного общества. Тревожными здесь фактами предстают глобально-социальные проекты по усовершенствованию природы человека, навязыванию ему духовно-материальных стандартов так называемой «массовой культуры». Вместе с тем её доминирование уводит современное общество от процессов понимания природы человека, своеобразия и ценности каждого культурно-исторического типа человеческого сообщества. Всё это актуализирует

поиск гуманитарных и аксиологических ориентиров в культуре, в том числе в музыкальном фольклоре.

Исследование музыкального фольклора в направлениях от историко-генетической сущности к историко-культурной реальности и от историко-культурной реальности к её началам позволило взглянуть на него как на неоднозначное явление в совокупности его объективных и «наддиалектных» характеристик, как на социокультурный феномен в интонационной проявленности гуманитарных и гуманистических процессов. Он предстал «материнской» средой, в которой раскрываются самобытные начала конкретного социума.

Действительно, в своём функционировании музыкальный фольклор изначально связан с поведенческими практиками человеческого коллектива, направленными на сохранение его целостности, усиление единства, на обособление. В своей способности возбуждать, заражать, создавать оппозиционный настрой (в качестве интонационной среды) он являлся составной частью регулятивно-адаптивных и коммуникативных процессов в сохранении актуальности «слышания мира». В таком аспекте, вопреки устойчивому взгляду на музыкальный фольклор как этнохудожественный факт, он наделяется тем «общечеловеческим смыслом», который способствует общественному порядку, его организации и регламентации и отражает ценности культурно-исторического типа общества, показывая «другие» психические особенности, другой склад ума, чувств и воли[1]. И тем важнее становится для нас мысль Н.С. Трубецкого о предназначении самобытной национальной культуры быть источником познания народом самого себя.

Особенно эта точка зрения становится актуальной там, где решаются проблемы усвоения и трансляции культурных ценностей. Несомненно, здесь этнохудожественное образование позволяет наиболее эффективно, глубоко – и в информационном плане, и в смысле целостности знания – усвоить культурные ценности, так как деятельное вхождение в национальную культуру способствует гармоничному развитию как социальной природы, так и характера индивида, душа которого «*обязана* (курсив наш. – Л.С.) трудиться…».

Коллективные формы культурной деятельности в аспекте культурных практик, среди которых мы рассматриваем и сферу народно-певческого исполнительства, несомненно, подготавливает человека к полноценной социальной жизни, активизирует сущностные силы индивида, приводит их в равновесие. Напротив, массовая культура благотворна для индивидуализма, она запускет процессы разобщенности, духовного одиночества в обществе, деградации определённых форм

[1] Хрестоматия по истории философии (русская философия). В 3 ч. – Ч. 3. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. – 1997. – 672 с. Цит.: *Н.С. Трубецкой* Об истинном и ложном национализме / Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. – М., 1993, – С. 36–37.

коммуникативных связей. Это сопровождается отчужденностью между поколениями, разрушением общественных институтов (веры, брака, семьи и т.п.), угнетением процессов национальной самоидентификации. В этом отношении феномен народно-певческого исполнительства видится в социокультурном его значении. При этом инкультурационный потенциал народно-песенного творчества рассматривается, во-первых, как деятельность по передаче новому поколению общественно-исторического опыта; во-вторых, как способ формирования позитивного отношения к институту религии и к христианским ценностям посредством так называемых жанров народного православия и, в-третьих, как среда формирования духовно-нравственных качеств личности, обладающей активной гражданской позицией. Поэтому, активизация коммуникативных практик народно-песенного творчества необходима, так как увязывает их с решением проблемы преемственности в сложных и противоречивых условиях отрыва социальной сферы от национальных традиций.

Поистине бесценным для культурно-воспитательного, образовательного пространства следует считать бытование народно-певческих коллективов, исполняющих традиционные песни определённых (по хоровой фактуре, голосоведению, вокальной манере, фонетике) местных или областных певческих традиций. Именно они определяют разнообразие составов и манер исполнения, сохраняя этническую вокально-хоровую культуру, и классифицируются как народно-певческие коллективы.

Народное хоровое пение многолико, интонационно разнообразно. Русской народной хоровой культуре близки хоровые традиции славянских народов, а также традиции некоторых народностей, населяющих Россию (коми, чувашей, карелов, удмуртов и др.). Применительно к южно-русскому региону это, прежде всего, традиции потомков славян-степняков, локальных этнических групп великорусского населения (горюны, саяны, цуканы, евуны, ягуны, мамоны), «служилых» людей и их потомков – однодворцев-четвертников[1].

Следует сказать, что сформированная при этом усилиями поколений жанровая система песенного фольклора, например. Белгородчины, иллюстрирует множественность способов чувствования этого мира. Чаще всего, они проявляются одномоментно, так как в песенном образце под влиянием времени переплавлены различные по времени ценностные представления, свидетельствующие о «неусыпности» народного оценивающего сознания. В любых песенных сюжетах мы чувствуем нравственную позицию тех, кто их создавал: касается ли это ценностей веры (духовные стихи), жизни (баллады), поведения (величальные песни), деятельности (трудовые песни), любви к ближнему (жанры,

[1] *Жиров М.С.* Народная художественная культура Белгородчины. – 2000. – 267 с.

исполняющиеся для детей; лирические песни), способности дарить свою духовную энергетику (шуточные и т.п.) и т.д. Причём данные качества выступают как на уровне мелодическом, так и на вербальном. Сила выразительности музыкального фольклора связана с многообразными проявлениями мысли, чувства и действия. Различные их соотношения определяют типы интонирования: повествовательный, лирический, обрядовый. Это позволяет классифицировать интонацию в сопоставлении с основными проявлениями «психических процессов»: как отражающую волевое начало – действие, усилие, целеустремлённость; рациональное начало – осмысленность, связность моментов, действий; эмоциональное начало – нарастание или спад чувства. Поэтому мелодия всегда жизненна, передаёт различные психофизиологические состояния человека, она аккумулирует коллективный опыт через творческие практики населения. В основе их функционирования нами выделены и обозначены два взаимодополняющих гуманитарных механизма: интровертная ценностная константность интонационной среды (функционирование аутентичного музыкального фольклора в обрядовых, хореографических, музыкальных, драматических жанрах) и экстравертная ценностная ориентированность на интонационные доминанты окружающей реальности (заимствование ладов, ритма, музыкальных форм и т.д.), режим которых синхронен с культурогенезом.

Без сомнения, оторванность от национально-художественных традиций и от возможности соприкасаться и осваивать уникальную систему средств народного музыкально-поэтического языка, объективирующего культурный код нации, прокладывает пропасть непонимания между «посвящёнными» и не отягощёнными знаниями национальных констант, что ослабляет, выхолащивает целостность мировоззрения конкретного индивида, а значит, и общества. Показанность и полезность музыкального фольклора здесь очевидна. Универсальность рассмотренного феномена, который суть «откровение» человеческой природы, несомненна.

назад

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: РАЗВИТИЕ ИЛИ СТАБИЛЬНОСТЬ? (НА ПРИМЕРЕ СВАДЕБНОГО ФОЛЬКЛОРА КУРСКОЙ ОБЛАСТИ)

Н.В. Ермакова

город Курчатов Курской области

Сегодня интересно пронаблюдать, как же изменилась народная музыка? И изменилась ли она вообще? Если да, то в чём именно и за какое время? Эта даст возможность выяснить, как функционирует традиционная музыкальная культура в естественных условиях существования, а следовательно, понять, как же изменяется музыкальное сознание в России?

Для того чтобы найти ответы на вопросы об эволюции народной интонации, необходимо проанализировать музыку свадебных песен *на один текст*, записанных в разное время. Курский край дает весьма богатый материал для научных обобщений в этом направлении. В нашем распоряжении имеются записи песен А.В. Рудневой, В.М. Щурова и С. Пушкиной[1], сделанные 28 лет назад в селе Плёхово Суджанского района Курской области, и материалы современных экспедиций, проведённых на этой же территории. Таковыми являются следующие песни: «Зиму-лето сосёнушка зелена была», «А у заиньки у серого», «Эх, ты дуброва, дубровушка», «Дубровушка зелёная»[2]. Через тринадцать лет, имеются в виду записи пятнадцатилетней давности, сделанные в том же селе О. Величкиной, А. Ивановым и Е. Краснопевцевой[3]. Были записаны ещё две свадебные песни: «Эй во поле лён», «У Григорьюшки Захаровича ночевали растворёны ворота».

Сравним и проанализируем имеющиеся аналоги.

Тип музыкально-поэтической строфы в песне «Зиму-лето сосёнушка зелена была», записанной в XXI веке, основан на принципе повторения текста стиха, но с вариацией: вместо первого полустишия поются припевные слова, а второе полустишие повторяется. Формула поэтического текста стабильна:

Ох, зиму-лето, сосёнушка/зелена была } Аб=абв

Охы ляли, лёли ляли/зелена была } Пб=ппв

Формы мелодии вариантны: А =абв + Б=гдв[1]

В песне наблюдается трёхсоставность и неравносложность стиха, в первом куплете 5+4+5 , в припеве 3+4+5 , во втором куплете 6+5+3.
4+4+4 4+4+4 4+4+4

Ритмоформула стиха выражена анапестической тройкой (выбивать в три ноги). Система стихосложения силлабическая. Размер 2/4. Переменный лад.

Авторы расшифровки двадцативосьмилетней давности «уложили» песню в размер 4/4, так как за единицу измерения принята не восьмая, а четвертная нота. Формула стиха является аналогичной:

4+4+5 , 3+4+5, 6+5+3.
4+4+4 4+4+4 4+4+4

Ритмоформула стиха, система стихосложения и переменный лад обнаруживаются сходными.

Обращает на себя внимание варьированный текст песни – сохраняя смысл, современные исполнители несколько интерпретировали слова

[1] *Руднева А., Щуров В., Пушкина С.* Русские народные песни в многомикрофонной записи. – М.: Сов. композитор, 1979. – 340 с.

[2] Названия песен, в данном случае, указаны в авторской транскрипции.

[3] *Величкина О. Иванов А. Краснопевцева Е.* Мир детства в народной культуре. Село Плёхово, Курская область. – Курск: Всероссийский дом народного творчества, 1992. – 147 с.

песни. Изменения наблюдаются с восьмого куплета. Для сравнения приведём пример:

Современный вариант

8. – Гневу, гневу, мой батюшка, да на тибе.
9. Отдаваишь, мой батюшка, от сибе.
10. Заклющаишь мою голову с молоду.
11. Остаются, остаются все цветики у тибе.
12. Остаются да лазоревы во саду.
13. Да вставай, вставай, мой батюшка, раненькя
14. Да умывайся, да мой родимай, беленькя.
15. Поливай, поливай, мой батюшка, цветики.
16. Вутришними, да вещерними зарями.
17. Да своими горющими слизами.
18. Слёз не хватя, клющавыю да водою.
19. – Буду, буду, моё дитятка, уставать.
20. Буду, буду, моё милое, поливать.

28 лет назад

8. «Нежалостливый мой батюшка до меня:
9. – А вставай ты, мой батюшка, ранее,
10. Поливай мои цветики частенько –
11. Утром рано, вечерними зорями,
12. А после того горючими слезами.
13. – Буду, буду, моя деточка, вставати,
14. Буду, буду, твои цветики поливати.
15. Утром рано, вечерними зорями,
16. После того горючими слезами».

Казалось бы, ситуация должна быть прямо противоположной, настоятельные доказывания учёных убеждают в том, что происходит оскуднение образов и сокращение текстов, а в данном случае ситуация обратная. Значит, этот постулат не работает? Проверим его на следующем примере.

Обратимся к песне «А у заиньки у серого». И сразу же проведём аналогии в тексте. Современный вариант начинается со слов «Ой, заинка-горностаинка». Первые пять куплетов и сегодня звучат как и раньше, посколько предшественники в печатном варианте указали на существование только этих куплетов. Нынешняя версия имеет 24 куплета. Что это? Развитие народного мышления или просто нежелание исполнителей петь на момент предшествующих записей?

Что же касается музыки, то песня оказалась полузабытой, из четырёх голосовых партий нам удалось записать только две. Но даже по имеющимся данным видно, что общее строение песни идентично:

Прежний вариант: 9+7 7+6. Нынешний: 9+6 7+6.
8+8 8+8 8+8 8+8

Формула поэтического и мелодического текста современной вариации представляется следующим образом:

А=аб { Ой, заинка-горностаинка, / короткаи ножки. } А=аб

Б=вб { Ой, ляле, леле, ляле / короткаи ножки. } П=пб

А состав предыдущей записи выглядит вот так:

А=аб { А у заиньки у серого, / да короткаи ножки. } А=аб

Б=$в б^1$ { Э, ляле, леле, леле / короткаи ножки. } П=$пб^1$.

Такое же обстоятельство тождественности наблюдается и в музыкальной составляющей песни «Эх, ты дуброва, дубровушка», подробно на этомостанавливаться не будем. А вот текст также подвергся изменениям, только в сторону сокращения. В ныне бытующем варианте не исполняются 11-32 куплеты и далее 51-55. Песня, записанная предшественниками, представляет собой контоминированный вариант, сегодня он по-прежнему остаётся таковым. В данном случае анализ материала подтверждает общероссийские тенденции.

Что же касается текста ещё одной песни «Дубровушка», то в современном варианте пропущен 8 куплет, а также недопеты с 15-22 куплеты. Возможно, современное мировоззрение потребовало укорачивания песни.

При сравнении музыкальной части двух вариантов песни «Дубровушка» обнаруживается сходство. Тот же переменный размер, подобная структура:

1) 4+5+4 4+5+4; 2) 4+4+4 4+4+4.
6+6+6 4+4+6 6+6+6 4+4+6

Одинаковы и строфические формы:

А=абп { Дубровушка зелёная, ладу, ладу. } А=ап

Б=вгд { Дубровушка зелёная, душель моя.} Б=$ап^1$.

Следует отметить, что современный вариант имеет бóльшее число распевов. Скорее всего, оттого, что исполняла её мастерица своего дела. Таковой являлась Анастасия Алексеевна Кошелева. Её участие в других песнях также привносило особый, орнаментированный звуковой почерк.

Четыре проанализированных песни указывают нам на устойчивость музыкального материала на протяжении 28 лет и нестабильность в тексте.

Вероятнее всего, музыкальный код свадебных песен остаётся незыблемым и по сей день. Конечно, это не значит, что каждое последующее поколение полностью копирует своих потомков, их творчество заключается в мастерстве варьирования в заданных предшественниками рамках. Именно это и наблюдается в ходе исследования проблемы. Надо сказать, что бóльшие изменения касаются поэтического текста.

Так ли это – проверим ещё на нескольких примерах. Какова же ситуация в песнях пятнадцатилетней давности. Итак, песня «Эй во поле лён». Рассмотрим структуру песни:

1) $\frac{6+6}{8+8}$ $\frac{5+6}{8+8}$; 2) $\frac{5+6}{8+8}$ $\frac{5+6}{8+8}$.

1) $\frac{А=аб+П=пп^1}{А=аб+П=п\ п^1}$; 2) $\frac{А=аб+П=пп^1}{А=аб+П=п\ п^1}$.

Как видим, структура и формульность строфы совпадает. Сохраняются также ритмические рисунки и распевы. Возможно, это связано с тем, что песня записана от одних и тех же исполнителей.

В предыдущем варианте текста опущена описательная часть «льна», также не поются 19-23 куплеты. В последней записи они присутствуют, причём пропеваются стабильно из раза в раз. Обратим внимание на то, что в сборнике О. Величкиной, А. Иванова и Е. Краснопевцевой песня классифицирована как «алилёшная». Эта песня, действительно, исполняется и отдельно от свадебного комплекса, как и многие другие песни, но основная её нагрузка – второй день свадьбы.

И ещё одна песня «У Григорьюшки Захаровича» по предыдущему варианту («У Иванушки Хвёдоровища» по нынешнему). Первый такт современного варианта имеет размер 4/4, а предшествубщего – 6/4. Но это не имеет существенной разницы, так как связано это с разными именами и отчествами отцов невест, для которых исполнялась эта песня. По остальным музыкальным характеристикам песни также совпадают.

В предшествующем варианте песни текст короче современного на четыре куплета (всего 9 куплетов). Современный имеет 12 куплетов.

На основании проведённого сопоставительного анализа шести свадебных песен можно сделать некоторые выводы.

Во-первых, музыкальные параметры взятых образцов песен полностью совпадают. Следует отметить тенденцию укорачивания запевов, общее понижение тесситуры на 0,5-1 тон во всех песнях. Направление это или совпадение – это тема специального исследования и выводы по 2 песням делать преждевременно.

Во-вторых, что касается текста, то общие выводы сделать трудно. С одной стороны, четыре современные песни из шести оказались более развёрнутыми, причём не только в плане продолжения, но и внутри самой песни, что всё-таки не подтверждает общепринятых выводов о сокращении песен. С другой стороны, две песни все же укорочены современными исполнителями. О причинах подобных неоднородных вариаций судить филологам. Суммируя выводы, можно сказать, что народная музыка в современной России и развивается, и остаётся стабильной, как бы парадоксально это ни звучало.

Как видим, музыкальный фольклор настойчиво хранит свои традиции и обеспечивает тем самым отличительные национальные характеристики, несмотря на огромный поток современной массовой культуры.

назад

ФЕНОМЕН «СОВРЕМЕННОСТИ» ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

О.И. Алексеева

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В статье русская народная песня рассматривается как вневременное ценностное феноменальное явление в истории развития человечества, обозначены пути продления существования песни в современном обществе и формы её освоения.

Имея не одну, а множество духовно-жизненных, функционально-ролевых основ, периодически видоизменяя жанрово-видовую сущность и формы бытования, народная песня была и остается верной и необходимой спутницей человека и человечества на протяжении всей истории их существования, отражая важнейшие, первопричинные основы бытия человека со всеми вехами его жизни, ступенями мышления, уровнями эмоциональных ощущений: от рождения – до смерти, от общественного протеста – до потаенных переживаний, от реалии – до грезы, от страдания – до ликования и т.д.

В настоящее время мы отмечаем очевидность и необходимость понимания сущности народной песни в ее отношении к современности, феномен которой состоит в стремлении (хронологически, по своей тематике и тенденции) в настоящее и будущее, которое неизбежно с течением времени станет прошлым. Оказавшись в нем, песенное искусство настоящего постепенно или резко изменяет свои функции, но не перестает функционировать, вступая в новые для себя отношения, обнаруживая новые свойства. И, безусловно, прав И.И. Земцовский, утверждая, что «…прошедшее, если понимать его как своего рода «бывшую современность», образует основу для существования и развития традиций, и эти традиции всегда активны по отношению к «новой современности»[1].

Однако сущность феномена «современного» состоит не только в постоянной реализации прямых и обратных связей между прошлым, настоящим и будущим, не только в механическом перемещении, в количественном росте и убывании, но «всегда в качественных метаморфозах и эволюциях, в качественной трансформации явлений»[2], среди которых одни и те же могут выступать в разном свете, а разные, например отдаленные друг от друга во времени, интегрироваться

[1] *Земцовский И.И.* Народная музыка и современность. Современность и фольклор: ст. и материалы / Сост. *В.Е. Гусев, А.А. Горьковенко.* Отв. ред. *В.Е. Гусев.* – М.: Музыка, 1977. – С. 27

[2] Там же, С. 28.

восприятием или переоцениваться. Для народной песни как искусства, сохраняемого и поддерживаемого в народном быту живой традицией, а значит обладающего определенной насущной значимостью, та или иная связь с современностью, с современными интересами народа исторически предопределена, то есть заложена в самой ее природе.

Для естественно бытующей народной песни современность и народность выступают как две стороны одной медали; что же касается вновь создаваемого песенного фольклора, то здесь необходимо глубинное «соответствие задачам нашей эпохи»[1]. Близка и вполне аргументированна точка зрения В.Е. Гусева о том, что современный фольклор актуален «лишь в той мере, в какой он так или иначе отражает существенные изменения в общественно-политической жизни и в быту народных масс, а также изменения в их отношении к действительности»[2].

Более того, как тонко заметил Аполлон Григорьев, «у народа все современное лишается в песне своего современного характера и получает общий эпический, коренной, старый»[3], благодаря чему новое как бы покоряется традиции и благодаря ей получает в фольклоре «права гражданства». Согласно тезису ученого, «старое не умирает, оно живет и продолжается в новом»[4]. Однако устойчивое, традиционное понимание народной песни без поправки на время противоречит ее реальной жизни и в случае механического следования ему приводит к парадоксальным выводам. К примеру, отдельные исследователи до сих пор отстаивают тезис о том, что «фольклор (песенный, в первую очередь) существует, пока жива бесписьменная традиция коллективного творчества, и перестает существовать с ее исчезновением»[5].

Безусловно, устная природа бытования русской народной песни в аспекте современной цивилизации переживает определенную трансформацию. Как показало исследование, сегодня в Белгородской области функционирует около 80 аутентичных коллективов, которые по праву можно считать создателями, хранителями и носителями традиционной песни в самом широком контексте этих понятий. В репертуаре таких мастеров разножанровые песни конкретного «локуса», процесс рождения новых песенных вариантов осуществляются на основе коллективного творческого процесса, где каждый исполнитель – творческая личность, имеющая «профессиональный» статус в плане исполнительского совершенства и мастерства, знания традиции. Однако это не исключает возможности

---

[1] *Сохор А.Н.* О современности в музыке наших дней // Музыка и современность. – Вып. 1. – М., 1962. – С. 6.

[2] *Гусев В.Е.* Виды современного фольклора славянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международный съезд славистов: докл. сов. делегации. – М., 1968. – С. 294.

[3] *Григорьев А.А.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны // Григорьев А.А. Эстетика и критика. – М., 1980. – С. 34.

[4] Там же. – С.31.

[5] *Мациевский И.* Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор: статьи и материалы. – М., 1977. – С. 78.

фиксации ими текстов, образцов подлинных народных песен, которые они осуществляют по просьбе ученых (фольклористов, лингвистов, этнографов) и собирателей, таким образом транслируя письменные и звуковые источники последующим поколениям. Более того, в условиях бурного развития средств массовой коммуникации процесс освоения и развития песенного фольклора посредством его технической фиксации, весьма продуктивен.

Зафиксированная в аудио-, видеозаписи, народная песня всегда может быть включена в процесс ее «воспроизводства» как традиции, восприятия «целостности» песни как этнокультурного концепта. Фиксация образцов песенного фольклора, его сбор, хранение, изучение творческого процесса и описание (вплоть до тонкостей технологического порядка) являются одним из главных механизмов возрождения народной песни, ее освоения и популяризации, возвращения в жизнь, в практику миллионов людей, актуализируя мысль, высказанную В.Г. Белинским полтора столетия назад: «Народные песни принадлежат к вечно живущим и движущим явлениям. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда ставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего»[1].

Действительно, только сейчас общество начинает понемногу осознавать, что без таких постоянных возрождений прошлого в настоящем немыслимо и само будущее. Разделяя суждения современных исследователей, следует признать, что все мировые культуры проходили через свои эпохи возрождений, а «колесо истории» всегда поворачивалось вспять – к отринутому или забытому наследию своего народа. Осознание этой истины позволяет утверждать, что «именно потребность в изучении народного искусства стимулировала необходимость развертывания культурологических исследований, которая будет окончательно осознана в XXI веке»[2].

Бытует мнение, что невозможно возродить к жизни то, что безвозвратно утеряно, как невозможно повернуть время вспять. И с этим трудно не согласиться, ибо речь не идет о слепом копировании оригинала, так как «…любые попытки возрождения народной культуры, народных традиций без восстановления исторической среды их бытования обречены на провал. Вне данной среды любая традиция будет существовать в виде экзотики, которую можно посмотреть, послушать, но не воспринимать как часть собственного национального самоощущения»[3]. Проблема видится в необходимости проникновения в контекст народной песни, глубокого

---

[1] *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 4. Статьи, рецензии и заметки, март 1841 – март 1842. – М.: Худож. лит., 1979. – С. 125–145.

[2] *Каргин А.С.* Народное художественное творчество: структура, формы, свойства. – М.: Музыка, 1990. – С.22.

[3] *Жиров М.С.* Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры: учеб. пособие. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – С.81.

знания ее жанровой природы, драматургии, форм бытования, механизмов передачи из поколения в поколение на основе традиционных методов: «из уст в уста», «от старших – к младшим», «от учителя – к ученику», «от отцов и дедов – к детям и внукам».

Как показала многолетняя этнографическая работа, именно такие формы освоения традиционной народной песни наиболее эффективны, так как способствуют духовно-нравственному воспитанию личности, формированию ее экологической и эстетической культуры, гармонизации интеллектуального и эмоционального развития, совершенствованию исполнительского мастерства. Более того, многосторонние творческие контакты с носителями песенных фольклорных традиций дают возможность «проживать» русскую народную песню, как говорится, «изнутри», в наиболее приближенном к оригиналу варианте, что способствует этнографической достоверности полученных знаний, умений, понятий и представлений обо всех сторонах жизни народа.

Понимание этого процесса определяет пути, помогающие поддержать и возродить наиболее естественные формы трансляции народной песни в рамках бытового песнетворчества аутентичных коллективов, включающих мастеров народного пения одного певческого «локуса» (хутора, деревни, села, станицы) или одной семьи как основных проводников и хранителей русской народной песни, создание при них детских ансамблей-спутников, что чрезвычайно актуализирует социально-нравственный аспект проблематики.

Следовательно, русская народная песня не может не претендовать на универсализм и на самостоятельные оценки по отношению ко всем явлениям жизни общества и государства. Наиболее ярко это проявляется сегодня в жанре частушки (название коротких, «частых» в отличие от «протяжных», «долгих» песен), которую выдающийся русский философ и искусствовед П.А. Флоренский справедливо поставил в ряд шедевров мировой поэзии малых форм[1].

Сегодня важно явить миру богатейшие духовные потенции русской народной песни, где сконцентрирован вековой исторический, социальный, этнический, эстетический, житейский опыт, национальный дух и душа разных слоев общества, слившихся в единое понятие «русский народ». А это и есть то концептуальное, что составляет тему, идею, главное духовное и душевное содержание народной песни, которой всегда есть что сказать и что передать народам мира.

назад

МУЗЫКА «КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ» СЕГОДНЯ

[1] *Флоренский П.А.* Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. – М.: Сов. Россия, 1989. – С.12–13.

И.В. Кривошеева
Ульяновский государственный университет

Новое обращение к фольклору – «фольклорный ренессанс» – связывают с поисками новых форм, путей развития культуры, искусства, идеологии, государственности. Традиционная музыкальная культура является носителем более древней, «общественной» картины мира, которая отличается от официальной государственной. Фольклорная картина мира способствует общественной интеграции, «консолидации» всех членов общества, независимо от их классовой, групповой, этнической, религиозной или партийной принадлежности.

Трудно определить, с какого времени (десятилетия, века, эпохи) стало очевидным, что под понятием «музыка»[1] могут скрываться и действительно скрываются весьма различные, даже диаметрально противоположные явления. Общим для них остаётся лишь сам феномен организованных тем или иным образом звуков, по своим параметрам имеющих статус «музыкальных». Но конфронтация обострялась, и опасный перекос от «высокого» к «низкому» в мировом музыкальном пространстве стал очевиден к середине только что отгремевшего XX века.

Несмотря на сильное давление массовой культуры, музыка «классической традиции» до настоящего времени не сдала своих позиций. Конечно, под этим понятием подразумевается и музыка, созданная в предшествующие эпохи, которая привычно именуется «музыкальной классикой». При современном уровне развития звукозаписи и средств массовой коммуникации эта поистине великая музыка, действительно, живёт и действует в нашем звуковом поле как «величина постоянная». Можно было бы выдвинуть тезис: «мир меняется, а музыка остаётся», и размышлять о психологии восприятия классической музыки и проблемах исполнительской интерпретации в новом тысячелетии, о составлении концертных программ, наполняемости филармонических залов, распространении аудио- и видеопродукции.

Но музыкальная классика сегодня подвергается изменениям, становясь основой рок- и джазовых композиций, получая различные электронные версии (подобные метаморфозы могут быть как талантливыми, так и бездарными). Ди-джеи также по-своему «работают» с классикой. Как крайнюю степень унижения, можно расценивать «заталкивание» фрагментов классической музыки в меню сотовых телефонов в качестве стандартного набора звуковых сигналов.

Классическая музыка постоянно эксплуатируется в рекламном бизнесе. Выразительные, ярко-индивидуальные темы опер и симфоний привлекаются для поддержки «авторитета» той или иной продукции в качестве знака (звуковая этикетка) и как свидетельство стабильности фирмы (вот она, опора на классику: «образцовое» – значит надёжное и

[1] Имеется в виду музыка письменной традиции, профессиональная музыкальная культура. Взаимоотношения профессиональной и народной культуры не затрагиваются в данной статье.

устойчивое). Немаловажно, что Вивальди или Моцарт не потребуют денежных компенсаций за использование своей музыки в целях коммерции. Иногда в звуковом оснащении рекламы встречаются относительно положительные примеры – при наличии чувства меры и хорошего вкуса, умении найти соответствие с видеорядом. Так, вполне удачно на взлётах разноцветных фонтанов (рекламируется яркий цвет какого-то очередного телевизора) слышатся россиниевские мотивы, но откровенно преступно озвучивать рекламу пива «темой радости» из Девятой Бетховена…

При всей возмутительности обезображивания музыки в «телефонных транскрипциях» и использования в рекламных роликах, определённая часть аудитории (прежде всего учащиеся общеобразовательных школ, колледжей) стала внимательнее прислушаться на концертах филармонических коллективов к «знакомым» пьесам, звучащим теперь «по-настоящему». Поистине, неисповедимы пути…

Музыка «классической традиции» – это понятие, утвердившееся в противовес явлениям массовой музыкальной культуры, относится, прежде всего, к произведениям, созданным в последние десятилетия. Современная музыка «классической традиции», конечно, во многом отлична по стилю, языку от музыкальной классики в исторически точном смысле, хотя в той или иной форме она опирается на колоссальный опыт музыкальной культуры прошлого. Как долго она будет оставаться в этом статусе и станет ли, наконец, просто «классикой» без оговорок – вопрос времени. Число композиторов второй половины XX века, чьи произведения уже получили этот почётный титул невелико: Стравинский, Шостакович, Свиридов... В целом, современную музыку «классической традиции» в данном контексте можно назвать «меняющейся музыкой в меняющемся мире».

В сложной диалектике постоянного и изменяющегося, в бесконечных метаморфозах уже сказанного и поисках абсолютно новых звуковых миров формируется музыкальное сознание современности. Попытаемся определить отдельные направления, по которым движется «меняющаяся музыка» нашего неспокойного времени на примере творчества некоторых известных отечественных композиторов.

Далекая от совершенства действительность шаг за шагом проникала в музыку, деформируя её облик как мир абсолютно прекрасного. Постепенное ослабление «эстетического фильтра» отмечалось уже в творчестве Шумана, Малера, Вольфа… В XX веке эти процессы получили стремительное ускорение: экспрессионизм, урбанизм и футуризм, конкретная музыка, алеаторика, сонористика – сфера уродливого и отвратительного, многоликие образы зла, сама грохочущая цивилизация XX века властно врываются в музыку сегодняшнего дня. Бытовые жанры всех уровней, паровозные гудки, удары молотов, гул самолётов, вой сирен

и грохот бомбёжки – весь этот звуковой арсенал уже вобран современной музыкой «классической традиции».

В отечественной музыкальной культуре портрет агрессивной звуковой среды, противостоящей истинной культуре и человеку, убедительно запечатлен в произведениях А.Г. Шнитке. Метод «полистилистики»[1] позволил композитору насытить свои симфонические концепции острейшими контрастами, непримиримыми противостояниями гармонии и хаоса, «высокого» и «низкого», созидательного и разрушительного.

Мастерские аллюзии и цитаты из высокой классики, различного роды музыкальные банальности и сметающие всё живое созвучия-кластеры стали органичной частью «авторского словаря» Шнитке. Однако столь современный и явно «шероховатый» тематический материал вливается, благодаря отточенному профессионализму композитора, в русло классико-романтических форм, очерчивая структуру сонатного allegro, сонатно-симфонического цикла, барочной сюиты…

Можно ли отгородиться от жестокой реальности, её грохота и вопиющей разноголосицы и погрузиться в мир идеально-прекрасного? Оказывается можно, в чём убеждают, к примеру, опусы 80–90-х годов В. Мартынова. Обвинения в затворничестве в «башне из слоновой кости» здесь неуместны – композитор имеет собственную исторически и теоретически аргументированную позицию во взгляде на эволюцию европейской музыки, более того – личный духовный опыт, обусловивший в конечном счёте выбор пути.

Руководствуясь утверждением, что «время композиторов прошло» и наступил «посткомпозиторский период», он считает, что в искусстве необходимо вернуться к методу роспевщика или иконописца[2]. Мартынов инкрустирует свои произведения тонкой вязью ассоциаций и микроцитат из прекраснейшей музыки прошлого: Бах, Моцарт, Чайковский, Шуман, Мендельсон, Вагнер, Малер… Отдельные мелодические и гармонические обороты на мгновенье узнаются и гаснут, вплетённые в тонкое кружево музыкальной ткани. Композитор настойчиво культивирует в своих сочинениях истинную Красоту – прибежище внутренней гармонии и тишины, оставляя за порогом всякого рода внешние эффекты, бравурную виртуозность, сверхгромкости и сверхскорости нашего века.

Метод Мартынова не предполагает стилевых противопоставлений, резких драматургических поворотов – напротив, в его сочинениях со второй половины 80-х годов отчётлива тенденция к бесконтрастности, длительному пребыванию в одном состоянии и постепенному накоплению

---

[1] Предложены и другие определения: «стилистический» или «полистилистический калейдоскоп», стилевой «плюрализм», в частности, по отношению к Третьей симфонии (*В. Холопова, Е. Чигарёва* Альфред Шнитке. – М.: Сов.комп., 1990. – С. 175, 178.

[2] Симптоматично название одной из книг В. Мартынова: «Конец времени композиторов» (М.: Русский путь, 2002).

новых качеств через многократный повтор и варьирование отдельных построений. Плавности и запрограммированной автором «незаметности» развития способствует и тембровая сглаженность большинства его произведений с преобладанием мягкого звучания струнных. Композитор основывается на принципах минимализма[1] и исповедует «новую простоту».

Обостренное восприятие мира и человека в новом, изменившемся состоянии ведет к отказу (или попытке отказа) от традиционной системы выразительных средств, сложившихся в предыдущие эпохи и соответствовавших времени ушедшему. В крутых витках диалектической спирали неумолимо нарастающее количество изменений не может не приводить к новому качеству, но для каждой творческой личности данная пропорция имела и имеет разные значения.

Рубеж второго и третьего тысячелетий в истории музыкальной культуры отмечен, по выражению С. Губайдулиной, формированием нового «сонорного пространства», что повлекло фундаментальные сдвиги в области ритма и формы, музыкального языка в целом. Устанавливая «новую временную основу музыки», Губайдулина вкладывает в свои произведения ритмические структуры, основанные на числах Фибоначчи и Люка, использует различную числовую символику и целые «числовые сюжеты». С 90-х годов каждый опус создаётся композитором по «индивидуальному ритмическому проекту»[2]. Стремление глубже и глубже проникнуть в математическую природу музыкального искусства, постоянное балансирование на грани интуиции и расчёта сообщают её опусам не только оригинальность и новизну, но и связь с далёким прошлым европейской музыкальной культуры.

Губайдулина также обладает поразительной способностью слышать «внутреннюю жизнь» тембра и совершает на этом пути множество открытий. Её привлекают ударные инструменты – они не избалованы сольной литературой и являются древнейшими по происхождению, а также экзотические восточные инструменты, абсолютно новые для европейской музыки, что можно объяснить её природной принадлежностью «сразу двум мирам». Даже в столь «обычных» инструментах, как баян или виолончель, композитор, обладающий даром «вслушивания», открывает новые, подчас неожиданные выразительные качества через использование запредельных регистров, особых приёмов звукоизвлечения и нюансировки. Классический инструмент, который «не

[1] Минимализм, в понимании В. Мартынова, – это нечто большее, чем одно из направлений современной музыки. Это путь для современного человека (композитора, в данном случае) к открытию глубочайших истин Бытия, перестройки сознания, чтобы «Бытие перестало открываться ему как История и начало открываться как Космос» (Ук. издание, с. 263).

[2] *Ценова В.С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2000. – С. 175, 171.

позволяет выслушать море событий в единичном звуке»[1] (к примеру, рояль), значительно менее интересен для Губайдулиной.

Понятно, что на столь немногочисленных примерах невозможно представить целостную картину современной отечественной музыки в её противоречиво-сложном взаимодействии («отталкивание-притяжение») с классическими традициями, но уже сейчас ясно, что она будет вопиюще неполной без обращения к музыке Г. Уствольской. Позволим себе несколько подробнее прокомментировать творчество этого композитора по причине особенно малой его известности.

Стиль Уствольской, глубоко самобытный в своей резкой «непохожести» как на классические образцы, так и на произведения новейшей музыки, получил определение в устах критиков как «крайняя точка авангарда», «предел, за которым искусство смыкается с неискусством». В перечне немногочисленных сочинений композитора, справедливо получившего титул «самой загадочной фигуры музыкального Петербурга», нет подчёркнутого стремления к оригинальности: сонаты, симфонии, «композиции»… Правда, они написаны для различных и в каждом случае индивидуализированных инструментальных составов[2], но в современной композиторской практике это стало почти нормой. Названия и тексты из православных и католических молитв, введённые в большинство её крупных сочинений, – также явление характерное для целого пласта духовно-концертной музыки последних десятилетий.

В концентрированном пространстве сочинений Уствольской, стиснутом безостановочно движущимися лентами одинаковых длительностей, невозможно представить даже крохотной цитаты из классической музыки, а всякое колористическое украшение покажется в ней нелепым. Специфика и выразительность того или иного тембра, фактурного приёма всегда работают на образ, ёмкий и убедительный до зримости и осязаемости. В неявной генеалогии этой «зашифрованной музыки», построенной на кратких «говорящих» мотивах, утяжелённых гроздьями диссонансов и резкими акцентами, улавливается сходство лишь с мелодическими формулами знаменного роспева[3], а в развитии бесконечно длящихся горизонталей – глубокое усвоение техники Баха.

Поразительное качество музыки Уствольской – сочетание «сверхсложности» и аскетической простоты, почти равные возможности восприятия для знатоков и неискушённой публики, но при условии сосредоточенного внутреннего сопереживания со стороны слушателя[4].

---

[1] *Губайдулина С.* «Дано и задано»: Об учителях, коллегах и самой себе // Муз. Академия. – 1994. – № 3. – С. 5.

[2] Г. Уствольская придумала и ввела в некоторые произведения особый ударный инструмент – «куб деревянный» размером 43?43.

[3] См.: *Кац Б.* Семь взглядов на одно сочинение // Сов. музыка. – 1980. – №2.

[4] В одном из немногочисленных интервью Галина Иванова Уствольская говорила, что её музыка («плод моей мучительной жизни в творчестве») требует труда и от слушателя. Знакомство с сочинениями

Композитор в мучительно-напряжённом духовном усилии как будто «продирается» сквозь груз традиций профессионального музыкального искусства к первоначалам человеческого культурного и религиозного опыта, к истокам музыкального искусства.

Новейшая музыка доказывает бесконечную способность «классических традиций» к развитию и преобразованию. Она изобилует разнообразными языковыми новациями и стремится к обновлению звукового материала, «мечется» между сложностью и простотой, абсолютной оригинальностью и «узнаваемостью»... Но современная музыка «классической традиции» остаётся неизменной в главном – несёт серьёзную концепционную нагрузку, противостоит бездумной развлекательности массовой культуры, отстаивает духовно-нравственные основы подлинного искусства.

назад

ФАТУМ-АККОРД В МУЗЫКЕ ЧАЙКОВСКОГО И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ

Г.И. Ганзбург

Институт музыкознания, Харьков

Исследован элемент гармонической техники П. И. Чайковского, его семантика и характерные случаи применения. Разработан новый терминологический аппарат для описания выразительных свойств исследуемого аккорда. Проанализированы примеры использования аккордов альтерированной субдоминанты в произведениях П. Чайковского, Ф. Шопена, А. Даргомыжского.

Созвучие, о котором пойдёт речь, считается характерным индивидуальным признаком стиля П. И. Чайковского. Исследователи гармонии давали этому созвучию разные имена, по-разному трактовали его смысл и функциональную принадлежность. Наиболее выразительна формулировка Н. Туманиной, называвшей его «гармонией смерти» или «аккордом смерти»[1]. Речь идет об альтерированном септаккорде на повышенной IV ступени минора (и всех его обращениях) при разрешении в тонику.

По утверждению Н. Туманиной, в произведениях Чайковского этот аккорд является лейтмотивом несчастья. В. Цуккерман называет соответствующие аккорды «лейтгармонией Чайковского»[2] и «интроспективной гармонией»[3], Ю. Холопов – «секстой Чайковского»[4] (имея в виду увеличенную

Уствольской, её размышлениями о творчестве стало возможным благодаря записи радиопередачи о композиторе, подготовленной О. Гладковой (О. Гладкова – петербургский музыковед, автор монографии об Уствольской). Запись радиопередачи любезно предоставлена нам М.Л. Космовской.

[1] *Туманина Н.* П.И. Чайковский. Т. 2: Великий мастер. – М.: Наука, 1968. – С. 236.

[2] *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. – С. 39.

[3] Там же. – С. 47.

[4] *Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 349.

сексту, которая лежит в основе альтерированного квинтсекстаккорда). С учетом специфического идейно-философского смысла соответствующих эпизодов музыки Чайковского для наименования этого гармонического элемента мною в 2000 году был введен термин **«фатум-аккорд»**[1].

Что касается функциональности, то Н. Туманина относила «аккорд смерти» к группе аккордов двойной доминанты, В. Цуккерман считал его альтерированной (обостренной) субдоминантой, а Ю. Холопов – субмедиантой. (В этом вопросе я придерживаюсь позиции Цуккермана, поскольку в типичных случаях указанный аккорд предшествует тонике и образует с нею плагальный оборот, то есть выступает именно в роли субдоминанты[2].)

Специальные исследования проводил А. Оголевец, который усматривал в этой теме особую важность, полагая, что группа аккордов с уменьшённой терцией (или увеличенной секстой) является «выразительным средством высшего порядка»[3]. Он давал подробные пояснения, касающиеся генезиса таких аккордов (его гипотезы выглядят довольно фантастично и не всегда представляются бесспорными, однако критика теории Оголевца относительно происхождения и сущности «гармоний высшего порядка» не является задачей данной статьи). Плодотворным было то, что Оголевец уделил внимание тем многочисленным случаям, когда гармонии подобного типа появлялись в произведениях Глинки[4], Шуберта[5] и других композиторов, предшествовавших Чайковскому. Этот аспект затронул и Цуккерман, ссылаясь на образцы из произведений Листа и Балакирева. Он отметил, что применение плагальных оборотов указанного типа в произведениях других композиторов «вызывают ассоциации с музыкой Чайковского»[6].

Фатум-аккорд имеет у Чайковского особый статус: он вездесущ, всепроникающ, слышен почти в каждом произведении. Этот гармонический элемент стал неотъемлемым атрибутом авторского стиля, будучи сопряжён с основным, доминирующим семантическим комплексом композитора (предчувствие надвигающейся катастрофы, трепет в ожидании фатально неизбежного, предсмертное смятение, тщетные попытки противостоять неотвратимому, чувство обречённости, отчаяние от осознания безнадежности сопротивления роковым силам, ужас смерти…). Названный семантический комплекс – мистическая составляющая содержания музыки Чайковского. Но

---

[1] *Ганзбург Г.* «Акорд смерті» у Шопена // Фредерик Шопен: Збірка статей. – Львів: Сполом, 2000. – С. 241.

[2] Соответствующая трактовка этого спорного вопроса была высказана ранее. См.: *Ганзбург Г.* «Бог помочь вам!…»: Стихотворение А.С. Пушкина «19 октября 1827» и трактовка его смысла в музыке А.С. Даргомыжского // Музыка и время. – 2002. – №12. – С. 38–44.

[3] *Оголевец А.* О выразительных средствах гармонии в их связи с драматизмом вокальной музыки // Вопросы музыкознания: Сб. статей. Т. III. – М., 1960. – С. 133.

[4] Там же. – С. 144–165.

[5] *Оголевец А.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: 1960. – 393–395. Об «аккорде смерти» в песне Шуберта «Двойник» см.: *Ганзбург Г.* Статьи о Шуберте. – Харьков, 1997. – 12; его же. Шубертоведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции. – М.: Прест, 1997. – С. 114.

[6] *Цуккерман В.* Выразительные средства лирики Чайковского. – М.: Музыка, 1971. – С. 40.

если имеется мистический элемент в содержании, то должен существовать и отвечающий ему элемент музыкального языка. Таковым и является фатум-аккорд: его вплетение в звучащую ткань означает у Чайковского присутствие *потустороннего* и превращает драму в *мистическую драму*, лирику – в *мистическую лирику*. Это возвышает музыку от сентиментальности к философичности без снижения эмоционального накала.

Примером применения фатум-аккорда могло бы служить почти каждое зрелое сочинение Чайковского, но наиболее впечатляющие образцы находим в самых поздних опусах.

В романсе «Снова, как прежде, один» на стихи Ратгауза (Ор. 73 № 6), по существу прощальном произведении композитора, роль фатум-аккорда особенно ощутима. Произведение это мрачное, но в стилевом отношении абсолютно просветлённое; здесь достигнуто предельное совершенство звуковой ткани: нет ничего лишнего, композиционных элементов мало и каждый элемент хорошо виден при анализе.

Мелодия ограничена диапазоном трихорда в терции (на протяжении первых 12-ти тактов в вокальной партии чередуются только три звука, общий диапазон мелодии – большая септима – раздвигается путём секвентного смещения трихордового мотива). Этот элемент – остинатное повторение трихорда в терции – является приёмом древней техники заклинаний. Второй элемент – гармонизация трихорда. Обычным был бы выбор одного из следующих пяти вариантов гармонизации: повторение тонического трезвучия (I–I–I), подключение субдоминанты (I–IV_7–I), доминанты с секстой (I–V–I), верхней медианты (I–III–I), нижней медианты (I–VI–I). Всем этим общепринятым вариантам Чайковский предпочел свой: с подключением альтерированной субдоминанты (I–$IV^{3}_{4}{}^{+1}$–I). То есть вторым элементом стала гармонизация трихорда оборотом с участием фатум-аккорда. Третий элемент – нисходящая полутоновая интонация от шестой к пятой ступени минора в фортепианной партии (интонация *ляменто*).

Кроме вертикального изложения Чайковский пользовался и горизонтальным вариантом изложения фатум-аккорда. Например, по звукам этого аккорда строится мелодия в партии Ленского (на словах: «Что день грядущий мне готовит», «Паду ли я, стрелой пронзенный», «Придешь ли, дева красоты»). В оркестровом Вступлении к опере «Евгений Онегин» также находим мелодию, движущуюся по звукам фатум-аккорда (такты 29-30).

Чтобы обнаружить механизм действия «аккорда смерти», нужно осознать, какой именно элемент аккордового комплекса ответственен за его специфическую семантику. Характерной особенностью указанного аккорда выступает интервал уменьшённой терции (или увеличенной сексты). По словам Оголевца, движение мелодии по звукам уменьшённой терции порождает интонацию «смертельных предчувствий, смерти вообще»[1].

[1] *Оголевец А.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. – М.: 1960. – С. 148.

Один из двух звуков, которые образуют уменьшенную терцию – VI ступень минора, назовем этот звук *«tonus lamentus»* (так как его разрешение в V ступень образует так называемую «интонацию ляменто»). Ламентация – это не смерть, а всего только плач. Остаётся второй звук (повышенная IV ступень минора), именно он и предопределяет «смертельный», «фатальный» смысл аккорда. Назовём этот звук *«tonus mortalis»*.

Итак, при определённых обстоятельствах, одна лишь IV повышенная ступень минора может коренным образом изменить эмоциональное настроение и колорит музыки, придать печальную, трагическую окраску. Каков механизм действия этого ладового элемента? По теории Г. Катуара, тон, который образует «интервал высшего порядка» – уменьшённую терцию, вошел в ладотональность значительно позднее других ступеней звукоряда, так как возник благодаря добавлению нового звена к квинтового цепочке[1]. (Катуар полагал, будто квинтовая цепочка наращивалась и удлинялась постепенно на протяжении многих столетий, что и стало фактором расширения возможностей музыкального воздействия на слушателя.) Если воспользоваться этой идеей в аллегорическом плане, то возникает следующее образное представление о действии изучаемого элемента: звуком IV повышенной ступени минора музыкант, будто наконечником раздвижного удлиненного орудия, может притронуться к чувствительной болевой точке, которая скрыта далеко в душевной глубине слушателя.

Разумеется, Чайковский не первым стал использовать то созвучие, которое в его стиле ассоциируется с идеей Фатума (аккордов терцовой структуры вообще не настолько много, чтоб во второй половине XIX века какой-либо из них можно было бы применить впервые). До Чайковского этот аккорд уже фигурировал в некоторых стилях и накопил разные семантические оттенки. Путь его прослеживается со времён И.С. Баха. Полезным было бы исследовать образцы использования фатум-аккорда во всех индивидуальных композиторских стилях, не зависимых от влияния Чайковского, но в этом вопросе ещё остается немало таких фактов, которые пока недоосмысленны наукой.

Филолог М.Ф. Мурьянов сформулировал свою задачу пушкиноведа так: «...проверить пушкинское словоупотребление на всю глубину славянской традиции, включая греческие первоисточники»[2]. Я не готов (и музыковедение в целом не готово) сделать то же самое по отношению к аккордоупотреблению у Чайковского *на всю глубину*. Но на некоторую глубину этот вопрос освещён в настоящей статье. Здесь отмечены два гармонических стиля, которые, несомненно, были известны Чайковскому и могли на него влиять.

Случай Шопена

[1] *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1924. – С. 89.

[2] Цит. по: *Гришунин А Л.* Несколько слов о М.Ф. Мурьянове и его статье // Philologica. – 1996. – Т. 3. – №5/7. – С. 47.

Велика историческая важность того, что аккорд, который тогда еще не стал лейтгармонией Чайковского, побывал «в руках» Шопена. Такое, разумеется, не прошло бесследно ни для аккорда, ни для шопеновских произведений. С одной стороны, аккорд оставил заметный след во многих пьесах, повлияв на психо-эмоциональную окраску некоторых важных моментов музыки Шопена, и, с другой стороны, сам аккорд получил новый дополнительный семантический заряд и теперь несет на себе явные следы того, что впрессовалось под мощным эмоциональным напором в сокровенных непроницаемых глубинах шопеновской души. Приведу лишь несколько примеров.

В Прелюдии Шопена e-moll (Op. 28 №4) использован sIV_7^{+1} в основном виде и полном четырехзвучном изложении. Появление его совпало с резким изменением характера движения (вернее сказать, стало причиной такого изменения): после 22-х тактов непрерывной пульсации восьмыми – внезапно пульс исчезает, аккорд устанавливается на половину такта и (как это свойственно звукам фортепиано) – угасает, после него – пол-такта абсолютной тишины (пауза на фермате). А в последних двух тактах нарочито обособленно даётся на *pianissimo* заключительная кадансовая формула в хоральной фактуре: скорбное траурное отпевание, подобное тем, что интонируются на словах «вечный покой» (=Requiem).

Чем же был этот странный 23-й такт, наполненный звучанием лишь одного неподвижно застывшего аккорда и долго длящейся гнетущей тишиной после него? Это было прекращение жизни, оцепенение при взгляде в бездну, явственное ощущение конца... «Аккорд смерти», который энгармонически совпадает здесь с третьим обращением малого мажорного септаккорда, создает парадоксальный фоно-семантический эффект, который можно назвать «скорбным благозвучием» (выражение Томаса Манна, относящееся к 7-му Ноктюрну Шопена), или даже «болезненным благозвучием». С точки зрения формы 23-й такт был как-будто лишний, чужой, привнесенный: без него период состоял бы из двух симметричных построений, в каждом из которых по 12 тактов, а с ним симметрия грубо нарушена, пропорции искажены.

Появление септаккорда IV повышенной ступени оказывается в этой Прелюдии главным событием, к которому вело всё предшествующее развитие, начиная от настойчивого повторения интонации *lamento* в мелодии. (Тяготение шестой ступени минора к пятой порождает интонацию плача; при появлении альтерированной IV ступени эта смыслообразующая интонация участвует в разрешении уменьшённой терции или увеличенной сексты и становится здесь элементом плагального оборота с участием «аккорда смерти».) Таким образом, «аккорд смерти» в данном произведении действует как ведущий компонент гармонической техники Шопена.

Случай такого использования альтерированной субдоминанты у Шопена не единичен. В полном виде «аккорд смерти» появляется, например, в Мазурках №№ 36, 43, 47, 51.

В 47-й Мазурке оборот sIV_7^{+1} – I (такты 4-5, 12-13 и аналогичные) каждый раз приводит к разрыву фактуры: после разрешения «аккорда смерти» в тоническое трезвучие временно исчезает танцевальный аккомпанемент, мелодия будто становится одиноким голосом человека, чье сознание отключилось от звуков внешнего мира и сосредоточилось на глубинных мучительных предчувствиях надвигающейся беды.

Несколько иным приёмом композиторской техники Шопена является применение не целостного аккордового комплекса, а лишь отдельных элементов «гармонии смерти», которые могут нести ту же семантическую нагрузку, что и полный аккорд. Ф. Шопен оперирует IV повышенной ступенью минора таким образом, что *морталис* может быть применен отдельно от других элементов «гармонии смерти». Например, перед окончанием a-moll'ной Мазурки № 36 (Op. 59 №1) Шопен раньше берет в басу *tonus mortalis* (такт 114) и лишь через пять тактов добавляет к нему *tonus lamentus* (такт 119). «Аккорд смерти», образовавшийся в этот момент, будет иметь отсроченное и полифонически замаскированное разрешение в тонику еще позднее – в такте 123-м. К такому финалу вели сложные гармонические перипетии. Сначала композитор ведёт тему по звукам мелодического минора, где вообще отсутствует «тон плача» *(fis* вместо *f)*, а потом осторожно на миг дотрагивается до *лямeнтуса* на слабой доле (такт 4). В 24-25 тактах «тон плача» разрешается через «тон смерти», в тактах 58-59 и 66-67 мелодический ход баса по звукам уменьшённой терции создаёт полный «аккорд смерти» (по отношению к *h-moll*), что сразу зеркально имитируется верхним голосом. И лишь перед концом пьесы *морталис* начинает действовать самостоятельно, даже доминировать, заняв позицию органного пункта. Особый эффект на завершающей стадии имеет раздельное, неодновременное действие обоих тонов. *Морталис* несколько раз подряд повторяет свой обычный ход на полутон вверх (такты 124–127). Такое длительное нагнетание подталкивает события к неординарному повороту: *лямeнтус*, гармонизованный доминантовым нонаккордом, где он является ноной, вместо того чтобы двинуться вниз (как ему свойственно), то есть жалобно поникнуть, неожиданно, вопреки тяготению, уходит вверх. Создаётся эффект сдерживаемого плача или неизбывного страдания и боли, не находящей успокаивающего разрешения.

В a-moll'ной Мазурке №49 (Op. 68 №2) *морталис* действует как самостоятельный элемент, который придаёт горечь и оттенок сожаления. Этот звук всякий раз подчёркивается трелью и акцентом, что создаёт синкопу. Целью всех этих приемов является семантическое акцентирование, ради которого композитор многократно намеренно прикасается к определенному «месту» на ладотональной шкале, а тем самым и к определенной болезненно

чувствительной струне в духовном организме слушателя. *Ляментус* в этом случае вообще не понадобился.

Образцы применения не всего созвучия полностью, а отдельных элементов «аккорда смерти» у Шопена – Мазурки №№ 1, 2, 13, 14, 22, 32, 40, Прелюдия № 20.

Как видим, будущая лейтгармония Чайковского – как целостный звуковой комплекс (фатум-аккорд) и как отдельно действующая главная его составная часть (tonus mortalis)– почти на полстолетия раньше была важной лексемой музыкального языка, семантически ёмким элементом гармонической техники, неотъемлемым атрибутом стиля Шопена.

Случай Даргомыжского

Смысл, который вкладывал А.С. Даргомыжский, применяя аккорд, ставший впоследствии фатум-аккордом Чайковского, хорошо понятен благодаря тому, что в вокальных и театральных произведениях гармония и поэтическое слово как бы комментируют друг друга.

Широко известен и без объяснений понятен пример использования «аккорда смерти» в опере «Русалка» (II акт, песня «По камушкам, по желту песочку», цифра 109, на словах: «Красна девица утопилась, утопая, милого друга проклинала»).

Менее известен и более сложен для понимания случай виртуозного использования данной гармонии в романсе «Бог помочь вам!..» на текст пушкинского стихотворения «19 октября 1827» (сочиненном в Париже в 1845 году). Этот романс требует специального комментария, так как смысл пушкинского стихотворения не очевиден и в литературе зачастую трактовался ошибочно.

Известно, что стихотворение сочинено к годовщине основания Царскосельского лицея и в авторском чтении на собрании лицеистов оно было воспринято как спонтанная импровизация. Е.А. Энгельгардт: «Пушкин [...] на лицейской сходке [...] сделал экспромт, который так мил, что я в прозаической своей памяти сохранил его [...]»[1]. Однако глубокая продуманность композиции, отточенность формы и наличие разночтений между ранними списками и окончательной редакцией говорят о тщательной подготовленности этого «экспромта» и о длительном целенаправленном его совершенствовании. Окончательная редакция:

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!

[1] *Найдич Э.* Стихотворение «19 октября 1827» // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. Т. 3. / Под ред. *М.П. Алексеева*. – М.–Л., 1951. – С. 17.

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море
И в мрачных пропастях земли!

Как видим, текст содержит благословение и перечень ситуаций, в которых человеку нужна Божья помощь. Перечень этот дан в строго систематизированном виде.

В первой строфе названы благоприятные ситуации в порядке нарастания их субъективной значимости. Продвижение в карьере («царская служба») лучше и важнее, чем просто повседневная рутина («заботы жизни»), дружеские пиры на ценностной шкале выше карьеры, а любовь занимает максимально высокое положение.

Во второй строфе ситуации выстроены в порядке возрастания их неблагоприятного отрицательного значения: после абстрактно-неопределенного («бури») следует «житейское горе», потом хуже – изгнание, еще хуже – одиночество среди враждебных стихий и, наконец, наихудшее: «мрачны пропасти земли», что надо понимать как *могилы*, где, собственно, и не остаётся ничего другого как уповать на помощь Бога.

В конце возникает то сложное психологическое состояние, или даже своего рода ощущение, культивируемое в искусстве романтиков, которое можно определить как *трепет в предчувствии потустороннего*[1].

В семантическом плане первые семь строк (из которых две – 1-я и 4-я – содержат формулу благословения, а остальные пять – перечень жизненных коллизий) уравновешиваются всего одной последней строкой, где высказана надежда на помощь Бога после смерти. Наоборот, в композиционном плане (два четверостишия) и в фонетическом плане (созвучие 4-й и 8-й строк) существует строгое равновесие, структурное соответствие между двумя строфами, двумя половинами стихотворения, как это бывает в пространственных искусствах при соблюдении принципа центральной симметрии (идеальная правильность конструкции воспринимается как «алмазная прочность» формы). Балансирование между симметрией и асимметрией, игра звуковыми и смысловыми оттенками словесной ткани порождают здесь то свойство стихов, которому нет названия, и, чтобы его передать, нам остаётся только воспользоваться выражением А.Ф. Лосева, сказавшего о переживании поэзии Платоном: поэзия – «*легкий ветерок красоты*»[2].

Максимально широкая, всечеловеческая адресованность этого пушкинского обращения к друзьям подкреплена силой трёх содержательных компонентов, по которым всегда узнается поэзия. Три свойства, три

[1] Подобное выражение употребил Р. Шуман, говоря о впечатлениях от музыки Бетховена. (См.: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II А. – М., 1978. – С. 54.)

[2] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т.3.: Высокая классика. – М., 1974. – С. 31.

неподдельные и неотъемлемые особенности, которые могут служить признаками настоящей поэзии, суть

– *суггестивность* (энергия волевого внушения),

– *пророчество* (приоткрытие тайн грядущего) и

– *благословение* (излучение доброты сквозь слово).

Относительно смысла заключительной строки стихотворения в литературе утвердилась трактовка, приписывающая фразе «в мрачных пропастях земли» конкретный злободневно-политический подтекст (как и всему восьмистишию в целом). Под *мрачными пропастями земли* принято понимать сибирские рудники, в которых работали осужденные на каторгу декабристы из числа лицейских соучеников Пушкина (таковыми называют И.И. Пущина и В.К. Кюхельбекера).

В этой ошибочной трактовке пушкиноведы проявили удручающее единомыслие[1]. Смысл пушкинского благословения универсален, именно это во все времена дает возможность (и провоцирует) толковать его злободневно. Так, будучи произнесены в XX веке, слова второй строфы пушкинского стихотворения «19 октября 1827», звучали как ответ на блоковские предсмертные строки (которыми обреченный поэт, «уходя в ночную мглу», мысленно обратился к Пушкину за благословением – в стихах 1921 года *«Пушкинскому Дому»*).

Блок: *Пушкин! Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Пушкин: *Бог помочь вам, друзья мои,*
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

Музыкальное решение А.С. Даргомыжского в его романсе на текст пушкинского «19 октября 1827» неординарно и достойно специального внимания исследователей. В стихотворении названы девять различных ситуаций, последовательно сменяющихся в жизни человека, однако вокальная *миниатюра* за короткое время своего звучания не может последовательно передать девять контрастирующих состояний (настроений): для этого пришлось бы коренным образом обновлять характер изложения чуть ли не в каждом такте, что совершенно немыслимо для музыкальных стилей и техник композиции, известных к середине XIX века. Чтобы в музыке обозначить и чётко разграничить все девять элементов смысловой конструкции пушкинского стихотворения, композитору потребовалось бы сочинить многочастную *кантату*.

[1] Сводку и критику их высказываний на эту тему см.: *Ганзбург Г.* «Бог помочь вам!…»: Стихотворение А.С. Пушкина «19 октября 1827» и трактовка его смысла в музыке А.С. Даргомыжского // Музыка и время. – 2002. – №12. – С. 38–44.

Даргомыжский принял иное решение: вместить все сентенции пушкинского стихотворения в *одночастную* вокальную миниатюру. При этом, имея в качестве либретто симметричные строфы (два катрена), он переменил характер музыкального изложения не в середине периода, когда наступает переход ко второй строфе, а в коде (последние 4 такта из 23-х), перенеся тем самым на *фактурный* уровень ту асимметрию, что свойственна стихотворному тексту на *семантическом* уровне. В фортепианном аккомпанементе на протяжении 19-ти тактов звучит пульсирующее биение (гипнотично повторяемые сухие отрывистые аккорды *staccato*, равными длительностями, как отсчет равномерно текущего времени, будто *«каждый час уносит частичку бытия»*; в этом – музыкальный эквивалент суггестивности пушкинского стиха), последующие 4 такта даны в фактуре многоголосной кантилены, наподобие молитвенного хорового пения.

Композиционными приемами (расширив и дополнив вторую половину музыкального периода) Даргомыжский создаёт асимметрию формы. Для этого перед кодой повторены 7-я и 8-я стихотворные строки, а в коде вновь произносятся начальные слова 1-й и 5-й строк («Бог помочь вам»), ставшие рефреном. Таким образом Даргомыжский, намеренно уклонившись от принципа центральной симметрии (можно даже сказать, преодолев «тиранию симметрии»), последовал здесь не форме стихотворения (симметричной), а структуре его содержания (асимметричной). При этом, что поразительно, Даргомыжский, сам того не подозревая, повторил ход мысли Пушкина, который в одном из ранних вариантов стихотворения (копия Хитрово[1]) добавил 9-ю строку, идентичную 1-й и 5-й: *«Бог помочь вам, друзья мои»* (в окончательном варианте, как известно, оставлены только восемь строк). Таким образом, решение, найденное композитором самостоятельно и независимо, совпало с творческим намерением Пушкина, которое осталось нереализованным в каноническом тексте восьмистишия.

Чередование в стихотворении фраз, означающих счастье и несчастье, казалось бы, должно повлечь за собой пёструю переменчивость тона (так подсказывает опыт первоначального, поверхностного восприятия поэтического текста, в ходе которого мрачное настроение возникает только во второй строфе и достигает максимума в конце, а в начальных строках ещё нет и намёка на беды и смерть). Но можно думать и по-другому, например, предположить, что пушкинский текст в отношении динамики переживания даёт две взаимоисключающие возможности: постепенное омрачение настроения от начала к концу, что создало бы игру полярных контрастов счастья и несчастья (патетика в классицистском понимании), либо постоянство романтически приподнятого грустного настроения, что передаёт абстрагированное от деталей целостное видение человеческой жизни как неотвратимого движения к роковому, пугающе-грозному финалу.

---

[1] *Найдич Э.Э.* Стихотворение «19 октября 1827» // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. Т. 3. / Под ред. *М.П. Алексеева*. – М.–Л., 1951. – С. 23.

При повторном многократном вслушивании в стихотворение (и одновременно в свою внутреннюю реакцию на него) убеждаешься, что Пушкин с самого начала взял тон, эмоционально соответствующий *последней* строке. То есть на протяжении обеих строф тон высказывания остаётся постоянным. В стихотворении есть нарастающее контрастирование перечисляемых житейских коллизий, однако нет ощутимых изменений в *тоне* высказывания (во всяком случае, резких перепадов тона).

Несомненно, что именно так услышал стихотворение Даргомыжский, поскольку, уйдя от детализации и заманчивых для композитора контрастов настроения, он с первых тактов уловил и реализовал в интонировании пушкинский тон, который в стихотворении от начала до конца (а не только в конце) – печально-торжественный (или торжественно-печальный). В музыке Даргомыжского с самого начала использованы тёмные, сумрачные тона и характер интонирования у него изначально таков, каким должен стать в последней строке.

Как в этом случае музыкально претворить пушкинское противопоставление последней строки (толкующей о смерти) всем предыдущим строкам? Даргомыжский выделяет 8-ю строку стихотворения специфическим способом: он гармонизует мелодию (такт 15) «аккордом смерти» ($sIV7^{+1}$). На основании столь красноречивого аккордоупотребления можно уверенно утверждать, что Даргомыжский в 1845 году (т.е. до появления в печати политизированных толкований стихотворения) понимал пушкинские слова «в мрачных пропастях земли» именно как относящиеся к посмертной, потусторонней фазе человеческого бытия[1].

назад

[1] Подробнее см.: *Ганзбург Г.* Стихотворение А.С. Пушкина «19 октября 1827» и трактовка его смысла в музыке А.С. Даргомыжского. – Харьков, 2007.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОСМОС СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА

Н.В. Сарафанникова
Московский государственный институт музыки им. А. Шнитке

Идеи взаимодействия таких понятий, как *традиция* и *новация*, с одной стороны, и взаимозависимости категорий *музыкального языка* и *музыкальной речи* – с другой, являются доминирующими в данном докладе.

Метафора в названии доклада предполагает размышление о многомерности мира русского композитора, необозримости его пространства и невероятной сложности постижения этого мира. Сергей Васильевич Рахманинов – один из самых удивительных представителей русского музыкального искусства, его личность потрясает масштабом духовного богатства – не только сугубо музыкального, но и психологического, нравственного. Имя Рахманинова приобретает сегодня значение символа русской музыкальной культуры.

Космос безграничен, к космическому пространству можно попытаться приблизиться – проникнуть «туда» гораздо сложнее. Тем не менее тысячи исполнителей и слушателей музыки, исследователи творчества Рахманинова в течение многих десятилетий «осваивают» это пространство, преодолевая преграды различного рода. «Проникновение в дух и смысл творчества Рахманинова – процесс бесконечный…» – таким значимым многоточием завершается редакторское предварение одного из последних юбилейных сборников, посвященных Сергею Рахманинову[1]. Добавим: научная парадигма текущего времени предполагает исследование того или иного феномена с нескольких, порой альтернативных позиций. Процесс постижения смысловых координат творчества Рахманинова может иметь различные «отправные точки», использовать разнообразные подходы – структурный, психологический, коммуникативный и другие.

Творческое «начало» Рахманинова, как и его современника Скрябина, совпало с тем периодом развития звуковысотной музыкальной системы, который, пожалуй «без натяжки», можно именовать «золотым веком» тонально-функциональной гармонии. Рахманинов и Скрябин – конгениальные современники – явили миру разные лики России, обозначили ее каждый по-своему, в силу индивидуальности личностных структур каждого. В данном контексте стилевое исследование гармонии как Рахманинова, так и Скрябина является более чем естественным. Скрябинская гармония освещается на протяжении всего XX века, музыка Рахманинова привлекает исследователей не в меньшей степени. Но изучение его творчества оказалось более «замедленным» благодаря

[1] *Бекетова Н., Цукер А.* // Сергей Рахманинов: история и современность. – СПб., 2005. – С.8.

эмиграционному «слому» его жизненного пути. Далее, как это ни парадоксально, «обычность» эволюционного хода гармонии Рахманинова, в сравнении с «необычностью» эволюции гармонического языка Скрябина, «погасила» интенсивность обращения к первому. К сожалению, концептуальность искусства композиторов, избравших эволюционный, а не революционный путь, не всегда бывает адекватно принята музыковедческой наукой. Нет «новаций» – нечего исследовать.

В сущности, первым исследованием гармонии Рахманинова в отечественном музыковедении надо считать очерк Вл. Протопопова «Позднее симфоническое творчество Рахманинова»[1], появившийся через несколько лет после кончины композитора. В нем ставится вопрос о необходимости разработки проблем русской гармонии, а слова «…несомненно, анализ гармонического языка Рахманинова войдет в учение о русской гармонии как необходимое звено» представляются своеобразным благословением на дальнейшее проникновение в смысл рахманиновской музыки. Идейную (с полувековой дистанцией) «арку» с материалом статьи Протопопова образует исследование А.Н. Мясоедова «Гармония русской музыки»[2]. В одной из его глав гармония Рахманинова анализируется с позиций, объединяющих русских композиторов от Бортнянского до Прокофьева.

Длительная «дистанция», разумеется, отмечена работами о рахманиновской гармонии. Это – статья В. Беркова[3], рассматривающая лейтгармонию Рахманинова на широком историческом фоне романтической эпохи, очерк Т. Бершадской[4], где акцентируются черты рахманиновской гармонии, перекликающиеся с характерными свойствами гармонического языка современной музыки. Тогда же появляются работы по поводу частных вопросов гармонии Рахманинова, в них рассматриваются: роль мелодических процессов и весомость однотерцовых созвучий в функциональном развитии (Л. Мирошникова, 1967), вводнотоновые прилегающие гармонии в гармонических оборотах (Л. Кожевникова, 1966), взаимосвязь гармонии и микротематизма (Л. Скафтымова, 1966). Отмечая крайнюю важность исследования широкой сферы гармонического языка композитора, одновременно все же заметим, что авторы, изучая отдельные его стороны, редко апеллируют к личности композитора.

Возможно, отчасти поэтому инициатива исследования творчества Рахманинова переходит к исторической ветви музыковедения (такова серия блестящих очерков А.И. Кандинского), а в теоретической ее ветви

---

[1] *Протопопов Вл.* Позднее симфоническое творчество Рахманинова // С.В. Рахманинов: Сборник статей и материалов. – М.–Л., 1947.

[2] *Мясоедов А.* О гармонии русской музыки: (корни национальной специфики). – М., 1998.

[3] *Берков В.* Рахманиновская гармония // Сов. музыка. – 1960. – №8. – С. 104–109.

[4] *Бершадская Т.* О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., 1966. – С. 149–179.

возникает пауза, подобная «послеэмиграционной», когда «умолчание о Рахманинове» продлилось почти четверть века. В 70-е годы и далее теоретическое музыковедение интенсивно исследует гармонию второй половины XX века. Исследование музыкальных техник этого периода Ю.Н. Холопов определил как главную научную идею и на рубеже тысячелетий достиг цели: благодаря его профессиональной устремленности музыкальная наука и ее ответвление – гармония за четверть века преодолела «разрыв теории и практики».

Здесь возникает некий парадокс. Теоретическое музыковедение, представляя панораму *современного языка* музыки, не исследует *музыкальную речь* композиторов, с ее образно-смысловыми компонентами, вероятно, предоставляя изучение *речи* музыковедам-историкам, кому традиционно «принадлежали» вопросы идейно-образных компонентов музыки. В этом случае остается вне поля зрения музыковедов богатейшая музыкальная речь Рахманинова, которая требует адекватного исследовательского аппарата – теоретического. Но гармонию как стилевое явление бесперспективно исследовать, рассматривая отдельные элементы языка, – подобный анализ не проясняет, а затушевывает проблему.

Для Рахманинова гармония – весьма показательный «индекс» его стиля и в свою очередь стилевые особенности музыки являются отражением внутреннего психологического состояния композитора. Эти моменты отмечены и в упомянутом очерке Вл. Протопопова, и в замечательном исследовании В. Бобровского[1], значительная часть которого адресована вопросам гармонического мышления композитора. В статье не только утверждается тезис о современности Рахманинова своей эпохе, но и показаны глубинные основы его мышления, основы этического порядка, акцентируется момент психологического и нравственного обоснования творчества композитора.

С позиции текущего времени следует уточнить и расширить ценностные ориентиры, выдвинув *индивидуальность* и *смысловую неповторимость* музыкального феномена в качестве важнейших приоритетов. При таком подходе понятия *новизны* и *смысловой неповторимости* приходят к тождеству. Что же касается *современности*, то об этом понятии необходимо говорить особо.

Пока в музыковедении 80-х годов обсуждался языковой слой музыки с позиции дихотомии «традиция-новаторство», музыкальная практика прошла стадии авангарда и поставангарда (опирающиеся на *новации языка*), достигнув «стилевого плюрализма». Подобный «поворот событий» требует осмысления музыкальной наукой, и на пути такового необходимо внимание и к новациям, и к традициям.

[1] *Бобровский В.* О музыкальном мышлении Рахманинова // Сов. музыка. – 1985. – №7.

Сергей Васильевич Рахманинов оказался одним из тех композиторов, кто хранил и развивал богатейшие традиции русской музыки. Подчеркнем этот факт, поскольку определение «традиционалист», некогда бытовавшее в отечественном музыковедении, никак не может быть отнесено к творцу, *приумножившему* музыкально-звуковое богатство России. Обладая уникальным музыкальным дарованием, музыкальным слухом высочайшей характеристики, он был наполнен до краев той звуковой аурой, которую воплотил в своих сочинениях. Он «не торопился», его творческий вектор – вполне эволюционный, но чутко откликающийся на все изменения жизненного пространства.

Предоставим слово Г.В. Свиридову: «…традиция не есть нечто застывшее, окостеневшее, отсталое <…> исчерпавшее себя, как иной раз пытаются представить. Напротив, традиция – есть живой, бесконечно меняющийся организм. Она подобна цельному ядру, излучающему грандиозную энергию»[1] (метафора Свиридова также создает аллюзию «космического» ряда).

Индивидуальность музыки, неповторимость ее смыслового наполнения есть результат многих составляющих, в ряду которых одним из первых значится *музыкальный язык,* однако его новации не адекватны содержательно-смысловому аспекту музыкального текста. *Музыкальный язык имеет статус «инструмента» музыкальной речи.* Именно музыкальная *речь* в целом, а не те или иные детали *языка* содержит необходимый смысловой уровень, направленный к слушателю, к его восприятию. В контексте данных размышлений, можно подчеркнуть абсолютное «равенство в правах» новаций и традиций «в багаже» творящего композитора.

С одной стороны, существует линия эволюции музыкального языка, и новые «техники» определяют смену музыкальных эпох. С другой стороны, взгляд на новизну в музыке может оказаться частично отстраненным от собственно «техники» и направленным на специфику содержательно-смыслового феномена музыкального текста. Такой взгляд не исключает из поля зрения язык музыки, ее «материю», но направлен к поиску *духовного* смысла целого сочинения. *От материального – к духовному*. Подобная направленность подразумевает, что смысловая константа музыки не только не зависит от «состояния» музыкального языка (воспользуемся одним из терминов Ю.Н. Холопова), но в какой-то мере возникает *вопреки* языковым новациям.

«Композиторское слово о музыке» (А.С. Соколов) является естественным слоем музыковедения, источниковедческим документом. Смоделируем «диалог», предоставив слово композиторам, которых объединяет отечество, однако разъединяет время. Время это, как мы

[1] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. – М., 2000. – С. 187.

понимаем, характеризуется разительными изменениями в социуме, искусстве и, разумеется, языке этого искусства и его содержании, *музыкальной речи.*

Творческое кредо Сергея Рахманинова, как известно, представляло оппозицию «бессердечному модернизму». Творчество Альфреда Шнитке в сознании как профессионала, так и «обывателя» в музыке, ассоциируется, прежде всего, с авангардными устремлениями. Однако, перейдем к «диалогу».

«Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю ее как можно естественнее»[1]. «Не я пишу музыку, я лишь улавливаю, что мне слышится»[2]. Приведенные высказывания явно имеют «общий знаменатель» — уверенность в том, кому из композиторов они принадлежат, может придать лишь малозаметное отличие в их «литературном стиле».

Вот слова Рахманинова, свидетельствующие об исповедальности творчества композитора: «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир»[3]. Словно продолжает эту мысль Шнитке: «Подлинный критерий истины только совесть композитора, его ответственность перед своими действиями и перед главным действием, которое он совершает, – сочинением музыки. Только это и дает ему внутреннюю мотивировку для использования того или иного приема»[4].

В своем последнем интервью (1941) Рахманинов утверждает, что подлинная оригинальность зависит только от содержания: «Композитор может воспользоваться всеми известными приемами сочинения и написать произведение, глубоко отличное и по стилю и по мысли от всего, созданного до него, потому что он вложил в эту музыку свою индивидуальность и свои переживания»[5]. В том же русле высказывается Альфред Шнитке, подразумевая под «подлинностью интонационного мышления композитора» тот случай, «когда способ выражения возникает в результате естественных процессов, происходящих в композиторском сознании, неважно – восьмитакт ли это, функциональная гармония, серия или какая-нибудь сонористическая ткань»[6].

Организованный нами «диалог» отличается удивительным «согласием сторон». Прозвучала мысль о вторичности отдельных языковых элементов перед лицом целостной музыкальной речи. Интересно заметить, что оба композитора находились в определенной оппозиции к

---

[1] *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т.1. – М., 1978. – С. 147.
[2] *Альфреду Шнитке* посвящается. Вып.1. – М., 1999. – С.18.
[3] Воспоминания о Рахманинове. Т.2. – М., 1967. – С. 357.
[4] *Альфреду Шнитке* посвящается. Вып. 2. – М., 2001. – С. 35.
[5] *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т.1. – М.,1978. – С. 147.
[6] *Альфреду Шнитке* посвящается. Вып. 2. – М., 2001. – С. 34.

своему времени, и в итоге оказалось важным их единение в вопросах, касающихся сущности музыки, при отсутствии специального внимания к проблеме «традиционно-новаторского». Это ли не доказательство современности Рахманинова? Он со-временен в общении с любым временем, до XXI века включительно. Он – наш современник, наш собеседник. Что касается многовекового музыкального искусства, то его можно понять как длящийся «диалог во времени», в котором участвует весь социум – творцы, исполнители, исследователи и «рядовые слушатели».

На наш взгляд, более перспективен для музыкальной теории поворот в сторону исследования музыкальной *речи*, непредсказуемых ее движений, *речи*, личностно окрашенной и потому всегда индивидуальной и неповторимой. Выскажем предположение, что новый век, в отличие от предыдущего, «прочерченного» технократией, может, если не принять в целом *гуманитарный вектор* развития, то, во всяком случае, осуществить значительный крен в сторону гуманитарного образа мышления.

назад

«ПЕРИОД ПРОЩАНИЯ» ШОСТАКОВИЧА: ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО

Л.А. Скафтымова
Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова

В статье прослеживается эволюция трагического (смерти), которая произошла, по мнению автора, в последних сочинениях Шостаковича. Основное внимание уделяется «Сюите на стихи Микеланджело Буонарроти», так как вокально-поэтический жанр, к которому она относится, оказался способным отразить в наиболее полном виде философию трагического, смерти, мировоззрение позднего Шостаковича.

Последние произведения Д.Д. Шостаковича, составляющие «период прощания», по определению Т. Левой, при всей их «взаимной разноте», объединяет целый ряд общих черт. Так, проблема жизни и смерти, прошедшая красной нитью через все творчество композитора, особенно концентрированно представлена во всех них. Показательно, что именно в этих опусах происходит эволюция трагической сферы, меняется, на наш взгляд, отношение Шостаковича – художника и человека к смерти.

Шостакович – великий трагик XX века. Трагическое, несомненно, является определяющим в его творчестве. Рискнем предположить, что оно было заложено в нем изначально, во многом определило его мироощущение, и посему «он обречен стать великим трагическим поэтом» (И. Соллертинский). В масштабных полотнах композитора воссоздается картина вздыбленного, расколотого и развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий.

Трагический уклон имела уже Первая симфония, написанная девятнадцатилетним музыкантом и вошедшая в историю как «Юношеская». В советское время в ней обычно подчеркивались «юношеские черты», а не ярко драматический финал со знаменитым соло литавр. Это и IV симфония с траурным маршем в финале, V, VII, VIII, X-я и, наконец, триада последних – XIII, XIV, XV-я и многие произведения других жанров. В советское время трагическая тематика в творчестве Шостаковича всячески замалчивалась, ибо, в соответствии с идеалами социалистического реализма, в жизни советского человека не может быть трагического, а только героическое, позитивное, оптимистическое. Мироощущение музыканта вступало в противоречие с оптимистическими постулатами, декларируемыми советской культурной доктриной.

Конечно, в то время исследователи творчества композитора не могли впрямую говорить о несоответствии мироощущения художника официальным установкам, но зарубежные критики довольно часто отмечают этот факт. В частности, английский музыковед Д. Абрахам во вступительной статье к своей книге «Восемь советских композиторов» («Eight Soviet Composers») делит советских композиторов на две категории: на тех, чье мироощущение совпадает с этой доктриной, и тех, у кого этого не происходит. Он утверждает, что «эпика, героизм, монументализм – высочайшие атрибуты истинно советского композитора… Естественно, что это бывает наиболее плодотворно в том случае, когда совпадает с его внутренним настроем»[1]. К первой категории он относит Р. Глиэра, Н. Мясковского, Ю. Шапорина, Д. Кабалевского и др. Именно в силу этого совпадения они пишут музыку, по выражению Р. Штрауса, «как корова дает молоко». «Когда же Шостакович делает так, как в его Пятой симфонии, он дает молоко, разбавленное мелом и водой»[2]. (Здесь английский ученый имеет в виду, видимо, не музыку – симфонию, а трактовку ее образного содержания А. Толстым и другими критиками как «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику», «оптимистическую трагедию», «становление личности в условиях социализма»).

Общеизвестно, что основная тема творчества Шостаковича – обличение зла во всех его ипостасях и обличиях. Наивысшим ее выражением становится смерть. Проблема жизни и смерти – одна из самых значительных и волнующих в искусстве. Неслучайно она так притягивала западных музыкантов-романтиков (Берлиоза, Листа, Вагнера), а, может быть, особенно русских композиторов.

В отечественной музыке, как, впрочем, и в западноевропейской, начиная с XIX века, обозначается тенденция трактовать смерть как просветление. Вспомним, например, балакиревского «Короля Лира». В

[1] *Abraham D.* Eight Soviet Composers. London, 1943. – С. 154.
[2] Там же.

эпизоде смерти Лира его смятенная b-moll'ная тема как бы «успокаивается» и звучит в высоком регистре, постепенно растворяясь. У Чайковского в момент смерти Германа появляется светлая тема его любви к Лизе. То же самое происходит и в финале «Колоколов» Рахманинова, где печальная, «сжавшаяся» от горя, cis-moll'ная мелодия английского рожка в коде звучит в мажоре в теплом тембре струнных, постепенно поднимаясь во все более высокий регистр, где она парит, воспевая вечный поток беспрестанно обновляющейся жизни. Трагично, но светло уходит из жизни царская невеста Марфа. Такие примеры можно умножить.

Шостакович не видит в смерти ничего успокоительного и утешительного. Об этом он говорит в своем вступительном слове перед генеральной репетицией своей XIV симфонии: «Он (Шостакович – Л. С.) сказал, в частности, что его новая симфония представляет собой полемику с другими композиторами, которые тоже изображали смерть в своей музыке. Вспомнил о «Борисе Годунове» Мусоргского, об «Отелло» и «Аиде» Верди, о «Смерти и просветлении» Рихарда Штрауса – о произведениях, в которых после смерти наступает успокоение, утешение, новая жизнь. Для него же смерть – это конец всего, после нее уже ничего нет»[1].

Действительно, в произведениях романтиков смерть «приподнималась», появляясь величественно, торжественно, не побоимся сказать, красиво. Шостакович же жил в то время, когда смерть была повседневной жестокой реальностью. Она, «входила в каждый дом будничной, отнюдь не торжественной, а скорее торопливой, греховной походкой преступника»[2]. Трагические реалии, в которых он существовал, требовали от него иного художественного обобщения, иных средств выразительности. Заметим, что в произведениях композитора мы не найдем таких романтических символов зла и смерти, как «рок», «судьба», Dies irae. В его черно-белой графической звукописи смерть реальна и конкретна.

Тема конца жизни, как уже говорилось, проходит через многие опусы Шостаковича, поздние же его сочинения объединяются ею как idee fixe. Особое место среди них занимает «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти» ор. 145, ибо в ней, на наш взгляд, наиболее отчетливо прослеживается эстетическое credo «периода прощания».

Стихи гиганта Возрождения удивительно близки современному человеку, а проблемы, затронутые им, всегда волновали композитора: поиски истины, муки творчества, образы зла, трагизм непонимания и отрицания творчества художника и, наконец, смерть. Это суровый, аскетичный цикл, носящий автобиографический характер и построенный на антитезах: например, «Утро» – «Ночь», «Смерть» – «Бессмертие».

---

[1] *Майер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. – С. 423.

[2] *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / Русская музыка и XX век. М., 1997. – С. 228.

Одиннадцатичастный цикл строится по принципу тематического сходства рядом стоящих стихотворений, образующих микроциклы внутри целого. Вступление к нему – «Истина» выполняет функцию эпиграфа. Здесь излагается одна истина:

«Но есть к земным заслугам
Безразличье на небесах,
И ждать от них наград, –
Что ожидать плодов с сухого дерева».

И далее, в следующих частях постигаются и другие истины, связанные с любовью, творчеством, разочарованием, смертью.

Первый микроцикл, идущий после пролога, включает три части – «Утро», «Любовь» и «Разлука». В этом самом светлом в Сюите триптихе тема кристально чистой любви, наверно, впервые в творчестве Шостаковича становится объектом столь пристального внимания. «Утро» – признание в любви, медитативно-псалмодирующая речитация в восторженно-напряженном высоком регистре баса. «Разлука» – самый краткий номер цикла, воплощение предчувствий. Он трогает своей удивительной безыскусностью. Здесь впервые появляется первое непосредственное упоминание о смерти, в музыкальном воплощении – скорее воспоминание об as-moll в конце «Утра» (мелодический ход в партии фортепиано). «Любовь» – сплошное сплетение чувств, контраст пафоса любви, творчества и мучительных сомнений. Любовь трактуется как высшее наслаждение, которое дается человеку, источник вдохновения, творчества и в то же время источник извечных сомнений и вопросов.

Муки творчества и любви сладостны в сравнении с муками бесплодного гнева и горечью унижения. Именно эти чувства отражены в следующем триптихе – «Гнев», «Данте», «Изгнаннику». Это обвинение владыкам мира сего, преклонение перед могуществом гения («Данте»), отвергнутого толпой, образ зла в разных его обличьях. Музыкальной определяющей этого микроцикла является тема гнева, унисоны, лежащие в основе части «Гнев» и далее пронизывающие две последующие. Идеи богоборчества, протеста, дерзкого вопрошания к Всевышнему пронизывают этот триптих.

Переломный и одновременно кульминационный момент «Сюиты» – сонет «Творчество». Исследователи обычно трактуют его содержание как гимн творчеству, побеждающему все – несовершенство бытия, время, зло и даже смерть. Думается, что это не совсем так. Содержание сонета двойственно: это и экстаз творчества, но и угроза молота Господня, занесено «к высям поднебесным» над «глыбою» человеческих жизней:

«Мне глыбою коснеть первоначальной,
Пока кузнец господень – только он,
Не пособит ударом полновесным».

Последний триптих («Ночь», «Смерть», «Бессмертье») – философское обобщение «Сюиты». Он открывается замечательным философско-поэтическим диалогом («Ночь») между поэтом Джованни Строцци и Микеланджело по поводу знаменитой скульптуры последнего, установленной на гробнице Лоренцо Медичи. Строцци посвятил ей эпиграмму, на которую Буонарроти ответил стихами от имени надгробия:

«Мне сладко спать, а пуще камнем быть,
Когда кругом позор и преступленье…
Мир в слепоте; постыдного урока из власти зла не извлекает зрак,
Надежды нет, и все объемлет мрак».

Это один из основных смысловых центров вокального цикла. Здесь предвосхищается предпоследний сонет – «Смерть», где как бы продолжаются раздумья «Ночи», но речь идет скорее о духовной смерти, нежели физической.

«Смерть» – пассакалья с прелюдией и постлюдией, в основе которой материал «Истины». Что это? Смерть тождественна истине? А может, истина, вбирающая в себя итоги пройденного жизненного пути, выбирает свой последний аргумент – смерть? Вряд ли здесь можно дать определенный ответ. «Смерти» противопоставляется сонет «Бессмертие», завершающий цикл и выражающий, на наш взгляд, главную идею произведения, аргумент, «перекрывающий» все остальные доводы, версия бессмертия с точки зрения творца, убежденного в смертности человека.

Удивительно, что в основу инструментальной темы «Бессмертия» положена фортепианная пьеса одиннадцатилетнего Шостаковича. Это тоже одна из загадок цикла. Что заложено в этой бесхитростной теме? Наивная вера в бессмертие ребенка или, наоборот, убежденность в том, что ребенок ближе к истине (что есть смерть), чем человек, стоящий на ее пороге.

Обратим внимание на тот факт, что здесь впервые, наряду с образом смерти, перманентно «присутствовавшей» в сочинениях Шостаковича, появляется мысль о бессмертии, и оно противопоставляется смерти:

«Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу в сердцах всех любящих,
И значит, я не прах и смертное меня не тронет тленье».

Впервые этому самому страшному злу находится противодействие, впервые здесь обозначается то, что противостоит смерти. Думается, что эта идея заложена в двух других «прощальных» опусах – последнем Пятнадцатом квартете ор. 147 и Сонате для альта и фортепиано ор. Л. 147. Акопян в своей фундаментальной монографии, обращаясь к этим сочинениям, говорит об их «относительной бесцветности»[1]. С этим трудно согласиться, но сомнения не вызывает утверждение музыканта о том, что

[1] *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. – СПб., 2004. – С. 398.

«каждый из опусов писался как последний»[1]. Несомненно, что эти сочинения – прощание с жизнью, неслучайно, что в конце каждого из них музыка затихает, замирает. Не случайны также шесть медленных частей в Пятнадцатом квартете в «самой минорной из всех возможных» (Л. Акопян) тональностей – es-moll. Его пронизывает тема в духе похоронного марша. Но как звучит этот марш? Не героически, нет в нем и трагического пафоса. Это скорее философски мудрое отношение к смерти как неизбежности, близкое пониманию героев рассказов Л. Толстого – простых русских мужиков.

Еще совсем недавно, приступая к своей Четырнадцатой симфонии, Шостакович не видит в смерти ничего утешительного. Здесь она еще всевластна, многолика и страшна. Присутствуя в последнем квартете, «Сюите на стихи Микеланджело Буонарроти», Альтовой сонате, смерть теряет свой яростно-агрессивный лик, нет такого напряжения, экспрессии, доходящей до экзальтации, как ранее, еще в Четырнадцатой симфонии. Авторское отношение к ней как будто меняется, возможно потому, что появилась альтернатива в лице микеланджеловского «Бессмертия» – бессмертия гениев, создавших свои «обреченные на вечность» полотна.

В заключение отметим, что именно вокально-поэтический жанр, к которому относится «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти», оказался наиболее способным воплотить в наиболее полном виде философию трагического, смерти позднего Шостаковича.

назад

«ВСЮДУ ЯСНОСТЬ БОЖИЯ…» (ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ А. БЛОКА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. СВИРИДОВА)

М.Э. Емельянова

Гродненский государственный университет им. Я. Купалы.
Гродно, Белоруссия

В статье автор раскрывает глубинную суть и особенности интерпретации поэзии Блока в творчестве Свиридова. Работа Свиридова над творчеством Блока является ярким принципиальным примером и неоценимым вкладом в деятельность по проникновению в идеалы и образы, начертанные как в произведениях Блока, так и других выдающихся людей.

Мы живём во времена информационной революции. Новые технологии и, как следствие, беспредельное ускорение ритма жизни приводят к перегрузке в эмоциональной и интеллектуальной жизни

[1] Там же.

человека, а также «к парадоксальным последствиям»[1]. С *одной* стороны, к появлению огромного слоя молодежи «со сниженными познавательными способностями, с потерей интереса к подлинным ценностям – религии, культуре, науке и искусству. Налицо очевидная деградация человека, переход от богатой и глубокой духовной жизни на уровень примитивных инстинктов и рефлексов»[2]. С *другой* стороны, «чтобы быть сегодня услышанным, необходимо *быть* широко и глубоко образованным человеком, профессионалом в своей области, развитым вровень с мировыми достижениями науки и культуры»[3].

В такой жизненной ситуации особенно актуальны слова нашего современника, профессора, протоиерея Глеба Каледы, что «плохи не только плохие книги, но и средненькие, серенькие, отнимающие время для ознакомления с хорошим, высоким и прекрасным. Баланс времени! На что тратят его наши дети и на что тратим мы?»[4].

На каждом событии лежит сияние благодати, как говорили святые отцы. Острота жизненной ситуации требует от нас максимально взвешенного, серьёзного и глубокого подхода и проникновения, тщательного анализа всего происходящего.

«Мы ленивы и нелюбопытны», – сказал А.С. Пушкин, «и неблагодарны»[5], продолжил его мысль А.Ф. Кони. Ведь вдумчивый, добросовестный анализ жизни и творчества выдающихся деятелей, аккумулирующих и отражающих в своем личном пути и судьбе как жизнь отдельных людей, так и целых слоев общества и страны, показывает нам пример глубокого и честного мышления и чуткого деликатного отношения, крайне поучителен и соответствует истинным масштабам настоящей человеческой личности, способной вместить, понять и правильно оценить очень многое.

Но нередко «для выдающегося <…> деятеля создаётся особая «privilegium odiosum», когда «тот, кто отдал лучшие и нередко страдальческие стороны своей жизни служению обществу <…> и всему человечеству, обрекается на злорадное разглядывание <…> его жизни…»[6]. На это «хочется сказать словами Боровиковского: «Ты сосчитал на солнце пятна – и проглядел его лучи!»[7].

Известные слова Герцена о том, что «каждый выбирает того Байрона, который ему по плечу»[8], отражают суть этого любопытства. То

---

[1] Святейший патриарх Московский и всея Руси Алексий II. «Остерегайтесь производящих разделения и соблазны…» // Искушения наших дней. В защиту церковного единства. – М.: Даниловский благовестник, 2006. – С. 5.
[2] Там же. – С. 5.
[3] Там же. – С. 6.
[4] *Каледа Г.В.* Домашняя церковь. – М.: Зачатьевский монастырь, 2001. – С. 129.
[5] *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. – М.: Правда, 1989. – С. 174.
[6] *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. – М.: Правда, 1989. – С. 175.
[7] Там же. – С. 176.
[8] *Славин Л.И.* Ударивший в колокол. – М.: Политиздат, 1979. – С. 190.

же самое говорит и Маколей, характеризуя людей, испытывавших особое наслаждение от возможности «стащить человека с высокого пьедестала в свою собственную грязь»[1].

В своих статьях Блок писал: *«…пора перестать прозёвывать совершенно своеобычный, открывающий новые дали русский строй души. Он спутан и тёмен иногда; но за этой тьмой и путаницей, если удосужитесь в них вглядеться, вам откроются новые способы смотреть на человеческую жизнь, <…> без «западнических» шор*»[2].

В статье «О списке русских авторов» Блок писал: *«…надо переоценить многое, прежде всего – «Переписку с друзьями» Гоголя, вырвав из неё временное и свято сохранив вечное; надо выбрать до гениальности мощную и острую мысль <…>»; «В «Переписке» – две неравных части: одна – малая, «минорная», <…>болезнь, страх смерти, другая – громадная: правда, человек, восторг, Россия. <…> «страшные духовные интересы». <…> В этом отделе предстоит вообще труднейшая и совершенно новая работа*»[3].

У Свиридова постижение Блока шло всю жизнь, это был непрерывный творческий процесс, на протяжении которого менялось отношение к Блоку, возрастало понимание его личности и жизненного пути, а в связи с этим эволюционировали взгляды самого композитора. Постижение жизни и творчества Блока требовало от Свиридова максимального напряжения и обнажения душевных сил и мыслей.

Его музыка – это исследование Блока, и в толковании Блока рос сам Свиридов, формировалось его мировоззрение. Несомненно, что Свиридов воспринимал Блока сквозь призму своего созерцания и особенностей личности – более светлой и гармоничной, в сравнении с Блоком. Несмотря на смятение и напряжённый поиск, Свиридов не был «опалён языками преисподнего огня», избежал «гибельного пожара» который охватывал Блока – твёрдость веры хранила композитора от этого, и в итоге он всегда делал выбор в пользу добра и света. В Блоке же, интуитивно улавливая, он обходил всю «бесовщину», выбирая только созвучные своей душе «добрые и полезные зёрна».

Блоковская поэзия была для Свиридова концентрированным опытом жизни, духовным, историческим опытом, в итоге становилась частью жизненного опыта самого композитора. Также Блок являлся для него ещё и средоточием множества драгоценных традиций русской гуманистической культуры.

Зная во всей глубине личность поэта, бесконечно любя и сострадая ему, вглядываясь как бы «сверху» в уже пройденный путь Блока и

---

[1] *Кони А.Ф.* Воспоминания о писателях. – М.: Правда, 1989. – С. 175.
[2] *Блок А.А.* О назначении поэта: Статьи, речи, заметки. – М.: Правда, 1990. – С. 7.
[3] Там же. – С. 25.

оценивая его, Свиридов понимал, что не слабостями и падениями было объяснено всё лучшее и основополагающее в жизни поэта.

Он оставляет в тени все «болезни внутреннего роста» – «чего не достиг, как падал <…>»[1], оставляет в стороне «болотистый лес, <…> отчаяние, <…> проклятия <…>»[2]. Композитор услышал сам и уже даже отбором стихов сумел утвердить и дать услышать другим основополагающие темы творчества Блока, которые шли сквозной линией через все его циклы и книги, всегда явно или скрыто присутствовали в его лирике.

Ведь недаром, характеризуя свой путь в письме к матери, Блок написал: «…путь мой прям, как все русские пути, и если идти от одного кабака до другого зигзагами, то всё же идёшь всё по тому же неизвестному ещё, но, как стрела, прямому шоссейному пути – куда? куда?»[3].

Блокиана Свиридова группируется вокруг ясно различимых, но не изолированных друг от друга тем:

Во-первых, тема Родины, России. Свиридов обращается к стихам, характеризующим Блока как национального эпического поэта, для которого эта тема была центральной, самой важной и заветной: «*В таком виде стоит передо мной моя тема, тема о России. <…> Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь*»[4].

Композитор продолжает линию раздумий Блока над судьбами России, развивает его мысли о внутреннем единстве с народом, страдания которого рождают страстную душевную боль; о глубочайшей **народности**, выражающейся в глубоком ощущении народной жизни, в соединённости с душой народа и его страданием, соизмерении с ними биения своего творческого пульса.

Во-вторых, воплощает глубокие **философские раздумья** поэта о **судьбах и трагедиях мира**, как правило «страшного мира», где правят всеобщее равнодушие, скука и жестокость, где милосердию нет места, воплощает глубокие раздумья о судьбах своей страны, напряжённые размышления о глубинных процессах человеческого бытия, глубокое сочувствие к человеческому страданию, предчувствие социальных катастроф

Особое место в творчестве Свиридова занимает **блоковский цикл «Город»** и связанная с ним, проникнутая глубоким состраданием **тема социальных драм**; социальная лирика бледных и одиноких жителей столицы – «горем убитых», «бродящих понуро», «пригвождённых к трактирной стойке». Петербург, столица империи, «чёрный город» со

[1] Блок А.А. Стихотворения и поэмы. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1989. – С. 6.
[2] Там же. – С. 11.
[3] *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. – Л.: Худ. Лит., 1980–1983. – Т. 6: Письма. – 1983. – С. 142.
[4] Там же. – С. 154.

«светлыми чердаками», займёт значительное место в свиридовской блокиане.

Немало в творчестве Свиридова и **символистской поэзии Блока**, но композитор в туманных и **мистических образах** Блока видит и подчёркивает их высший жизненный смысл, отвечая сказанному позже самим Блоком: *«События идут, как в жизни, и если они приобретают иной смысл, символический, значит я сумел углубиться в них»; потому что «…мистицизм, – как писал в 1903 году Блок своей жене, – <…> это религиозное сознание, а не бессознательное затуманивание головы. <…> Мистики <…> разряд людей, особенно ярко и непрерывно чувствующих связи с «Иным», притом чувствующих не только в минуту смерти, а на протяжении всей жизни <…>. Точного определения <…> нет для мистицизма, <…> как нет определений для неисповедимых путей Божиих. <…> Он проникает меня всего, я в нём, и он во мне. Это – моя природа. От него я пишу стихи»*[1]. Таким образом, Свиридов утверждает истинное значение блоковской мистики и символизма, которые, как пишет Д. Шаховской, *«не уход от реальности мира, но, напротив, интуитивное прозрение и предзрение подлинной, высшей реальности мира, могущей пока быть видимой лишь в образах и символах»*[2].

Высвечивает композитор и глубинную религиозность Блока. Несмотря на то, что в жизни религиозный путь поэта всё же был путём исканий и противоречий, Свиридов, для которого вера в Воскресение была стержнем жизни, как бы посмертно приводит Блока к истинной духовности, реализуя то, что обозначилось, но не успело найти окончательного завершения в творчестве и жизни поэта.

Именно эти аспекты являлись тем «стержнем», к которому «прикреплялось всё разнообразие дел и образов»[3] Блока, и именно они являлись путеводной звездой в жизни и творчестве Свиридова, а всё «гибельное» явилось опытом, как бы уже прожитым, отталкиваясь от которого Свиридов шёл дальше к утверждению только истинных ценностей.

Как правило, музыкальная блокиана до Свиридова тяготела к индивидуальному, субъективному в трактовке блоковской поэзии. Как образно писал Брюсов, «за сложным сочетанием символов не видели поэта дня, а не ночи, поэта красок, а не оттенков, поэта полных звуков, а не полутонов»[4].

---

[1] *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. – Л.: Художественная литература, 1980–1983. – Т. 6: Письма. – 1983. – С. 42–43.

[2] Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиепископ. Избранное. – Петрозаводск: Святой остров, 1992. – С. 506.

[3] *Блок А А.* Стихотворения и поэмы: Воспоминания современников. – М.: Правда, 1989. – С. 5.

[4] Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. *Т. Хопрова* и *М. Дунаевский*. – Л.: Сов. Комп., 1980. – С. 33.

Свиридов, постоянно помня слова поэта о том, что через всю «неверность, предательства, сомнения, ошибки – <он> верен»[1] и что «стержень, к которому прикрепляется всё многообразие дел, образов … должен быть – вечным, неизменным при всех обстоятельствах»[2], словно руководствуется его же словами, сказанными в своё время по отношению к Тургеневу: *«Если не разоблачим этого мы, умеющие любить Тургенева, то разоблачат это идущие за нами люди, не успевшие полюбить Тургенева; они сделают это гораздо более жестоко и грубо, чем мы, они просто разрушат целиком то здание, из которого* ***мы умелой*** *рукою,* ***рукою верной духу музыки, обязаны вынуть несколько кирпичей для того, чтобы оно предстало во всей своей действительной красоте*** *– просквозило этой красотой …»*[3].

Так и Свиридов, желая чтобы Блок предстал «во всей своей действительной красоте», на протяжении жизни «умелой рукой, верной духу музыки» поэта, «вынимает кирпичи» трагических противоречий личности, отчаяния и проклятий, демонической мистики и чувственной страсти, «кирпичи» временных слабостей и падений, болезненной утончённости и смутных настроений. Свиридов не идёт за Блоком «зигзагами от одного кабака до другого», а сразу выбирает «прямой, как стрела, путь», делая путеводительным для себя только самое существенное, неизменное и постоянное. И делает он это, постигнув нравственный стержень вдохновения поэта, сострадая и любя, опираясь на всестороннее знание жизни и творчества Блока, проникающее в самое сердце и отражающее главное в Блоке, самим Блоком утверждённое, но в процессе жизни периодически заглушаемое его человеческими метаниями.

Этой же цели подчинена и вся творческая работа Свиридова – отбор стихов, редакция текстов, музыкальная интерпретация, создание циклов.

Таким образом, свиридовское прочтение не охватывает «все души излучины» поэта, но убедительно передаёт ту «полноту жизни», тот «верный путь» перспективной прямизны, который более всего ценил в себе Блок.

В итоге Свиридов приходит к Блоку как «художнику, мужественно глядящему в лицо миру», к художнику, у которого объективное, эпическое начало преобладает над индивидуально-лирическим, демократическое, здоровое и сильное – над изысканным и утончённым, уравновешенность – над метаниями раздираемого противоречиями сознания, к художнику, у которого, как писал о себе сам Блок, *«над всем единый, большой, строгий, милый, святой крест»*[4].

---

[1] *Блок А.А.* Собр. Соч.: В 6 т. – Л.: Худ. Лит., 1980–1983. – Т. 6: Письма. – 1983. – С. 127.
[2] *Блок А.А.* Стихотворения и поэмы: Воспоминания современников. – М.: Правда, 1989. – С. 5.
[3] *Блок А.А.* Собр. Соч.: В 6 т. – Л.: Худ. Лит., 1980–1983. – Т. 5: Автобиография. Из дневников и записных книжек. – 1982. – С. 262–263.
[4] *Блок А.А.* Собр. Соч.: В 6 т. – Л.: Худ. Лит., 1980–1983. – Т. 6: Письма. – 1983. – С. 189.

При этом не исчезают ни высокое напряжение, ни трагизм, ни обострённая чуткость, ни тонкая одухотворённость блоковской поэзии – всё это получает в музыке строгое концентрированное выражение.

«Стихи – это мировоззрение»[1], – писал Блок. Следовательно, воплощать Блока в музыке – значит постигать идейную сущность его сочинений, быть близким к идейно-философскому миру поэта.

Сам Блок глубоко переживал односторонний подход к его поэзии, неумение за туманной символикой видеть глубину содержания. В письме к грузинскому литератору А.И. Арсенишвили от 8 марта 1912 года поэт говорил: *«… если в моих стихах для Вас есть утешение от тоски – тоскою ещё более глубокой <…> то лучше не питайтесь ими». «…Если Вы любите мои стихи,* ***преодолейте их яд, прочтите в них о будущем»***[2].

Можно сказать, что Свиридов в своей интерпретации поэзии Блок старается прежде всего «преодолеть её яд» и привести нас к осознанию Блока, как поэта, личность которого в основах своих «представляется исключительно гармоничной», а поэзия «звучит в наши дни с потрясающей силой и вся устремлена в грядущее»[3].

Творческую работу композитора с поэзией Блока условно можно разделить на два направления: редакция поэтического текста и музыкальная интерпретация.

За редким исключением, почти все отобранные тексты Блока были подвергнуты обработке. Надо отметить, что в работе над текстами у композитора никогда не было ни проявления авторского произвола, ни пренебрежения. «Свиридов никогда не писал музыку «на стихи», считая стихотворение самостоятельным, законченным поэтическим произведением. Он избирал поэтическое слово и соединял его со своей музыкой в музыкально-поэтическую «амальгаму» как единое целое»[4].

Свиридову всегда дорога **целостность образа стиха**, отвечающая его композиторскому замыслу. Именно поэтому, работая над поэтическим текстом, он нередко отказывается от строф, *нарушающих единство* настроения стихотворения, от строф, которые вносят диссонанс в музыкальный замысел песни, от строф, которые *вызывали смятение в душе поэта* и вели, как Блок сам впоследствии осознал, по ложному пути. Убирает он те слова и строфы, которые запутывают, уводят нас от главного сокровенного и значительного в стихотворении.

Неоднократно композитор меняет название стихотворения или даёт своё название (там, где Блоком не было озаглавлено). Можно обобщить и сказать, что все названия, которые даёт Свиридов, призваны уже сразу

---

[1] Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. *Т. Хопрова* и *М. Дунаевский*. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 31.

[2] Там же. – С. 33.

[3] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. – М.: Мол. гвардия, 2002. – С. 34. (цит. по электр. изд. кн.).

[4] *Георгий Свиридов*: Полное собр. Соч.. – М.–СПб.: Национальный Свиридовский фонд, 2001. – Т. 21: Песнопения и молитвы / Общая научная редакция *А.С. Белоненко*. – С. 24–25.

создать определённый конкретный, почти осязаемый образ, настроить нас на его восприятие. Или же подчеркнуть главную мысль, раскрытию и донесению которой подчинено создание сочинения, и дать «ключ» к его образному строю.

Обобщённый подход к музыкальному решению текста сочетается у Свиридова с образной конкретизацией нюансов эмоционального состояния. Создавая музыкальное сочинение, он обращается прежде всего **к скрытому смыслу стиха**, претворяя его в жизнь. Композитор стремится передать самое сокровенное – **музыкальную первооснову поэзии**, ту стихию, которая собирает и спаивает воедино слова стиха. И, как правило, вся текстовая трансформация немыслима без музыкального контекста. Именно в соединении с музыкой становятся понятным и причины правки и содержание произведения.

Но стихи поэта ставят перед музыкантом ряд нелёгких задач, помимо сложности поэтических образов, самое звучание стихов.

Блок не раз говорил о «вечно поющем» внутри него и непосредственно связывал с этим творческий процесс. *«Когда меня неотступно преследует определённая мысль, – говорил Блок, – я мучительно ищу того звучания, в которое она должна облечься. И в конце концов слышу определённую мелодию. И тогда только приходят слова. Нужно следить за тем, чтобы они точно ложились на интонацию, ничем не противоречили ей. Всякое стихотворение прежде всего – мысль. Без мысли нет творчества. И для меня она почему-то прежде всего воплощается в форме какого-то звучания»*[1].

«Метод Блока, – как пишет в книге «Блок и музыка» Т. Хопрова, – по существу музыкальный метод сочинения: возникающие в сознании музыкальные импульсы определяют общий характер образов, их эмоциональный тонус. Не случайно, резюмируя свои слова, Блок замечает, что особенность его творческого метода скорее присуща музыканту («Я, видимо, неудавшийся музыкант». И хоть музыкантом Блок не стал, но его исключительно чуткий творческий слух дал ему возможность стать поэтом – музыкантом, и «вечно поющее» в нём словно перелилось в его поэзию, стало внутренней музыкой его стихов, о которых столь ярко сказал К. Паустовский: «Какая-то «неведомая сила» превращает стихи Блока в нечто высшее, чем одна только поэзия, в органическое слияние поэзии, музыки и мысли…»[2].

Свиридов прекрасно это знал и ощущал. В его дневниках есть записи говорящие об этом: *«Стихи Блока очень трудны для музыкального прочтения (воплощения), несмотря на свою музыкальность и именно*

[1] Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. *Т. Хопрова* и *М. Дунаевский*. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 31.

[2] Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. *Т. Хопрова* и *М. Дунаевский*. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 31.

благодаря ей. Они особенно трудны ещё потому, что часто внутри лежит музыка, музыкальное впечатление»[1]. А что касается своей работы над Блоком, то здесь им была чётко сформулирована конкретная задача: «Слова Блока = красота и польза. **Найти ключ к омузыкаливанию поэта».**

К осуществлению этой заветной цели композитор упорно шёл всю свою жизнь. И в итоге можно сказать, что в его музыке интонация настолько точно выражает внутренний смысл слова, что представляется единственно возможной. Кажется, что иначе спеть, произнести нельзя. От этого речь его предельно естественна, – создаётся впечатление, будто Свиридов только освободил музыку, заключённую в словах поэта.

Ещё один аспект творчества важен для понимания интерпретации стихов Блока – почти все вокальные сочинения Свиридова **объединены в циклы**. Каждый цикл Свиридова – целый мир, более или менее замкнутый в себе, со своим кругом идей и образов.

Свиридов, даже не написав ещё ни одной ноты, уже создаёт свои «поэтические» циклы, новое художественное целое, ведь ни у кого из поэтов, на чьи стихи писал композитор, таких циклов нет. Все его композиции не имеют поэтического аналога. И главное, что это не просто соединение разнородных песен – между ними есть смысловая взаимосвязь, благодаря которой они становятся нерасторжимым целым, выстраиваются, как слова в предложении, которое должно донести свой определённый, вложенный автором смысл.

С другой стороны, он ощущал в творчестве Блока влияние конкретных музыкальных сочинений, указанных в одной из дневниковых записей композитора:

1) «прежде всего, ***русская песня*** *– старинная крестьянская и, особенно, новая простонародная песня мещанского склада (песни коробейников … городская фабричная частушка), цыганский романс…»*[2]**.** Но у Свиридова вся тонкость в том, что, обращаясь для воплощения блоковской поэзии к бытовой музыкальной лексике, он не только не подчёркивает ее «низость», но, наоборот, вводит эту лексику в язык высокой музыкальной литературы;

2) *«несомненно огромное влияние Вагнера на Блока и как художника, и философа»*[3]**;**

3) *«три явления большой классической музыки имели особенное влияние на Блока: – «Хованщина», о которой он говорил, что «над ней летит дыхание Святого Духа»*[4]**,** *«Кармен» Бизе, «Паяцы» Леонкавалло***.**

---

[1] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. – М.: Мол. гвардия, 2002. – С. 11 (цит. по электр. изд. кн.).
[2] Там же. – С. 30 (цит. по электр. изд. кн.).
[3] Там же. – С. 30.
[4] Там же. – С. 30.

Поэтому и свиридовкая музыкальная интонация, воплощающая Блока, в отличие от других, сложнее. Отзвуки этих музыкальных явлений, слышимых в Блоке, соответственно наполняют и свиридовские сочинения на слова Блока.

Творческая работа над Блоком у Свиридова, как правило, всегда шла параллельно с работой и размышлениями над творчеством других поэтов. Свиридов как бы всё время слышал голоса других русских поэтов и писателей: Пушкина, Некрасова, Достоевского, Тютчева, Гоголя, Есенина. Не случайно в 1970-х годах он объединил в единый цикл «Две песни для баса»: блоковский «Голос из хора» и «Эти бедные селенья» на слова Тютчева. Несомненно, такой постоянный резонанс приглушал остро индивидуальные грани блоковской поэзии и давал ей новую глубину.

В заключение хочется привести слова режиссёра М. Швейцера, точно выражающие особенности культурного синтеза двух «художественных миров» – Г. Свиридова и А. Блока: «Свиридов прикладывает ухо к груди Блока и слышит то, чего тот не хочет выразить ни словами, ни криком, – он слышит муку поэта. Его «немую борьбу». Свиридов слышит сокровенные глухие тоны блоковского сердца, то, что лежит тайной межсловесной тишины поэта. И Свиридов – чуткое ухо и чуткое сердце, – как небывалой мощи усилитель, способен сделать это явственным всему миру. Блок и без Свиридова велик, но – имеющий уши да слышит – музыка Свиридова есть та самая рука, поданная «в непогоду», и та самая помощь в немой борьбе», о которой Блок просил в 1921 году Пушкина. И чем дальше будут уходить в глубь будущего эти два имени – Блок и Свиридов, тем ближе и ближе будут они сопрягаться в представлении будущих людей»[1].

назад

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА

В.Н. Кирносов

Курский государственный университет

В статье предлагается анализ истории становления и развития концертного репертуара для баяна в процессе освоения исполнителями новых технических возможностей инструмента в контексте становления и совершенствования его конструкции.

Проблема создания музыки для баяна является одной из наиболее актуальных в профессиональном баянном искусстве. Необходимость обновления баянного репертуара обусловлена целым рядом причин. Во-

[1] Книга о Свиридове. – М.: Сов. комп., 1983. – С. 182.

первых, стремительным развитием самого инструмента. В настоящее время баян, конструкция которого совершенствовалась на протяжении более чем ста лет, представляет собой концертный многотембровый инструмент с большим диапазоном. Он имеет более двадцати регистров на правой, несколько регистров и две системы на левой клавиатуре (кварто-квинтовый и басо-аккордовый комплекс и хроматическую выборную систему), богатые акустические данные и широкие выразительные и технические возможности. Во-вторых, это связано с интенсивным развитием в течение последних десятилетий профессионального баянного исполнительства.

Классы баяна существуют во всех звеньях отечественного музыкального образования, от музыкальной школы до консерватории. Поэтому большое значение имеет создание оригинальной музыки для учебно-педагогического процесса.

Рубеж XIX–XX веков отмечен активным изучением музыкально-исторических и практических аспектов искусства игры на баяне. Среди работ известных исследователей, исполнителей и педагогов можно выделить работы М. Имханицкого, Ф. Липса, В. Бычкова, В. Чабана, А. Бардина, С. Платоновой и других авторов. Выявление специфических черт музыки для баяна, современных её тенденций, типичных музыкально-выразительных средств и инструментально-технических приёмов, особенностей письма, связанного со спецификой тембра инструмента, важно как для истории, так и для практики баянного исполнительства.

Появление оригинальных сочинений было тесно связано с процессом формирования инструмента и развитием исполнительства на нём. В рамках данной статьи мы остановимся на ведущих тенденциях в становлении баянной литературы и примерах наиболее значительных произведений, в которых ярко выраженные новаторские идеи поднимали профессиональное исполнительство на более высокую ступень развития.

Как известно, предшественницей баяна была гармоника, завезенная в Россию из Западной Европы. Она приобрела широкую популярность в народной среде и стала наиболее распространённым русским народным инструментом. Как пишет В. Бычков, «корни баянного профессионального исполнительства глубоко заложены в народном инструментальном искусстве, его преемственность, прежде всего, следует видеть в гармонном исполнительстве»[1]. Но следствием эволюции гармоники и исполнительства на ней явился процесс профессионализации исполнительского искусства, который впоследствии привёл к отделению профессионального сольного исполнительства от народно-инструментального.

Гармоника, прошедшая в своём развитии путь от примитивной пятикнопочной «гармошки» до самого совершенного типа – баяна, окончательно сформировалась к 20–30-м годам XX века. К этому времени

[1] *Бычков В.* История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М., 2003. – С. 10

баян представлял собой уже профессиональный инструмент с достаточно большим диапазоном, разнообразными техническими и выразительными возможностями.

Пути профессионализации гармонно-баянного искусства наиболее ярко обозначились в 30-е годы XX века. Этому способствовало появление новых коллективов (хоровых, танцевальных, оркестровых и т.д.), и именно в это время назрела необходимость подготовки квалифицированных кадров гармонистов и баянистов, что привело к открытию класса баяна в учебных заведениях различных городов.

В процессе развития профессионального баянного исполнительства утверждается новая его форма – сольный концерт на баяне. Впервые такой концерт в двух отделениях дал баянист, педагог и конструктор баянов П. Гвоздев (1935). Именно исполнительское искусство этого музыканта послужило поводом для создания композитором Ф. Рубцовым первого значительного сочинения крупной формы для баяна – двухчастного концерта с оркестром русских народных инструментов (1937). Автор сочинения стал одним из первых отечественных композиторов, увидевших в баяне качества, выгодно отличавшие его от других типов гармоник. Например, в партии правой руки использованы разнообразные исполнительские приёмы, связанные с трёхрядностью инструмента (глиссандо по полутонам, тремоло по уменьшённым аккордам и т.п.), но в целом фактура сольной партии продолжает традиции народной инструментальной музыки (исполнительские приёмы гармонного музицирования, методы изложения, типичные для русской народной подголосочной полифонии). М. Имханицкий отмечает, что драматургическим стержнем произведения становится сопоставление двух частей Концерта – опирающейся на лирический народно-песенный мелос первой и основанной на бойких плясовых интонациях второй [4, с.201].

Концерт № 1 Ф. Рубцова был впервые исполнен П. Гвоздевым (баян) и Оркестром народных инструментов имени В. Андреева под управлением Э. Грикурова (1937). После издания клавира в 1947 году концерт стал достаточно популярным и прочно вошел в педагогическую и концертную практику.

Другое крупное сочинение – одночастный Концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром – создал в 1937 году ростовский композитор Т. Сотников. Произведение построено на темах донских казачьих песен, но, по мнению авторитетных исследователей, «концерт оказался недостаточно органичным: темы не получают активного интонационного развития и скорее вариантно сопоставляются друг с другом»[1]. Кроме того, данное сочинение не смогло оказать большого влияния на общий процесс развития исполнительства, так как выборный

[1] *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 202

баян в то время был редкостью и на выборной клавиатуре играли лишь отдельные музыканты. Тем не менее это был ценный эксперимент в создании сочинений крупной формы для баяна с симфоническим оркестром[1].

В годы Великой Отечественной войны появляется первое произведение в жанре сонаты для баяна – Соната си минор Н. Чайкина (1943–1944). Здесь композитор предстает как яркий новатор. Он обращается в этом сочинении к методу симфонизации, который стал активно использоваться в 30-40 годы XX века в музыке для русских народных инструментов. Из симфонических методов развития музыкального материала автор отбирает наиболее подходящие для жанра сонаты. В отличие от Ф. Рубцова и Т. Сотникова, которые подчиняли свои художественные замыслы специфике инструмента, используя для их раскрытия традиционные музыкально-технические средства гармонного исполнительства, Н. Чайкин разрабатывает новые фактурные приёмы, расширяя при этом возможности инструмента. Например, насыщение композитором музыкальной ткани в партии правой руки позволило шире показать полифонические возможности баяна. Но это потребовало от исполнителей использования не четырёх-, а пятипальцевой аппликатуры. Обращение к новым фактурным приёмам прослеживается и в партии левой руки. Автор стремится отойти от традиционного басо-аккордового комплекса аккомпанемента в левой клавиатуре за счёт увеличения подвижности баса, поручая ему тематически ведущие голоса многоголосной фактуры, что стало новым словом в технике исполнительства.

Важным этапом в процессе развития оригинального репертуара становится появление концертов для баяна с оркестром русских народных инструментов Ю. Шишакова (1949) и с симфоническим оркестром – Н. Чайкина (1950–1951). В отличие от ранее созданных концертов для баяна, Н. Чайкин симфонизирует жанр концерта. Это заметно не только в выборе типа оркестра для сопровождения, но и более всего в строении самого сочинения. По мнению В. Бычкова, контрастные части концерта – сонатное аллегро, жанрово-народную вторую часть и финал – связывает тема Родины как символ выражения глубоко национального[2]. Для воплощения содержания произведения композитор применяет разнообразные инструментально-технические средства, позволяющие раскрыть при этом возможности сольного инструмента и профессиональное мастерство исполнителя.

Первым исполнителем этого сочинения стали И. Паницкий и симфонический оркестр Саратовской филармонии под управлением М. Школьникова (1952). Премьера концерта прошла с большим успехом,

[1] *Бычков В.* История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М., 2003. – С. 19
[2] *Там же.* – С. 34

что опровергло мнение некоторых музыкантов о тембровой несовместимости баяна и инструментов симфонического оркестра. Композитору удалось решить эту проблему благодаря максимальному использованию группы деревянных духовых инструментов, по своему тембру наиболее близко подходящих к тембру баяна.

К концу 60-х годов XX века жанр концерта, активно развивающийся в отечественной музыке, подвёргся значительным изменениям. На смену монументальному приходит концерт камерный. Как писал Л. Раабен, это явление было не столько модой, сколько проявлением насущной потребности «высказаться именно в камерной сфере, позволяющей фиксировать тончайшие душевные движения, а в технологии сосредотачиваться на деталях формы, уяснить выразительные “оттенки” того или иного приёма». Невиданную ранее действенную роль приобретают ударные[1].

Жанр камерного концерта определил выбор композиторами вида оркестра для сопровождения солиста-баяниста. Например, в Концертах А. Рыбникова, К. Волкова, Н. Чайкина (2-й концерт) это малый симфонический оркестр, у композиторов И. Шамо, А. Кусякова – камерный состав. Партия солирующего инструмента чаще всего написана для многотембрового готово-выборного баяна. Но иногда композиторы обращаются и к звучанию электронного инструмента (А. Бызов. Концерт для электронного баяна с камерным оркестром Concerto grosso). Авторы активно используют в своих сочинениях разнообразные ударные инструменты, среди них и ранее не применявшиеся в баянной литературе: там-там, вибрафон, ксилофон и т.д. Ведущим направлением в жанре «симфонизированного» концерта для баяна становится использование композиторами образцов подлинного фольклора (былины, частушки, наигрыши), имитация средствами симфонического оркестра звучания русских народных инструментов (гармоники, балалайки, гуслей), применение музыкальных форм, характерных для русской народной инструментальной музыки (вариации). Так, в теме побочной партии второго концерта Н. Чайкина использована тема русской народной песни «Как подъехали к морю да рыболовы». В финале своего сочинения композитор обращается к жанру частушки. Имитация звучания балалайки, достигается приёмом pizzicato у скрипок, специфические приёмы игры мехом у солиста имитируют гармошечные наигрыши. В оркестре воспроизводятся и тембры духовых народных инструментов: кугикл, жалеек, рожков.

В результате синтеза традиций народного инструментального искусства, профессиональной камерно-инструментальной и симфонической музыки возникает самобытное направление в жанре

[1] *Бычков В.* История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М., 2003. – С. 52

симфонизированного концерта для баяна, которое является «важнейшей новацией современного композиторского творчества»[1].

В отличие от концерта, жанр сонаты до 60-х годов XX века не пользовался популярностью у композиторов. Лишь в 1963 году Н. Чайкин написал свою Вторую сонату для баяна в пяти частях.

Интенсивное развитие жанра сонаты для баяна приходится на 70-е годы. Это связано, прежде всего, с новыми и значительными достижениями в области баянного искусства. К большой симфонизированной четырёхчастной сонате обращались в своём творчестве композиторы Ю. Шишаков, А. Тимошенко, Вл. Золотарёв, М. Магиденко. В это время в жанре сонаты появились новые направления в развитии и определяющей характеристикой стала, прежде всего, камерность – как результат влияния общей тенденции отечественной музыки, связанной с усилившимся интересом к глубокому и многогранному раскрытию внутреннего мира человека[2].

Новые веяния отразились на выборе формы и трактовке цикла. Появляются произведения, сочетающие в себе признаки двух или нескольких жанров. Наряду с традиционным четырёхчастным циклом с классическим сопоставлением частей, композиторы обращаются к трёхчастному – Ю. Соловьёв (Соната-новелла), В. Семёнов (Соната № 1), Вл. Золотарёв (Соната № 2). Двухчастный цикл представлен сонатами Г. Банщикова (Соната № 3) В. Зубицкого (Соната № 1), К. Волкова (Соната № 2). Одночастные сонаты написаны М. Голубь (Соната № 3, 1982), К. Волковым (Соната № 1). Пятичастная соната С. Губайдулиной «Et ex-specto» («В ожидании») как бы объединяется в крупную одночастную композицию. Стремлением к синтезу жанров отмечено творчество Ю. Бонакова (Соната-поэма, Соната-баллада, Соната-монолог, Соната-реквием и программная соната «Портрет Паганини») Надо отметить, что большинство перечисленных произведений предназначены для исполнения на многотембровом готово-выборном инструменте.

Творчество композиторов 70–80-х годов XX века в жанре сонаты для баяна показывает отход от традиций народного гармонно-баянного музицирования и обращение к традициям классической и современной камерно-инструментальной музыки.

Новым явлением в отечественном баянном исполнительстве конца XX – начала XXI века стало создание произведений для баяна и инструментов симфонического оркестра (смычковых, духовых, ударных). Среди них сочинение К. Волкова «Стихира Иоанна Грозного» для баяна (аккордеона) и виолончели (1994), в котором композитор обращается к редко встречающимся в баянных произведениях образцам подлинного фольклора – причетам, заплачкам, обрядовым песням, а также знаменным

[1] *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 58
[2] *Бычков В.* История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М., 2003. – С. 50

песнопениям. Примерно в это же время создаются сочинения С. Губайдулиной: Партита «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра, «In Croce» («На кресте») для баяна и виолончели (1995) и «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели. На рубеже веков возникают еще более смелые звуковые эксперименты: «Радиофония на конец века» (музыкальная акция для звуковой установки, трубы, баяна и ударных, 2001) Т. Шкербиной, «Цветы Дао» для флейты, баяна, 4 струнных (скрипки, альта, виолончели, контрабаса) и оркестра ударных инструментов В. Холщёвникова (2000) и др.

Содержание перечисленных произведений основывается на религиозных мотивах, попытках воссоздания космических звучаний. Таким произведениям свойственны поиски новых красок в процессе взаимодействия тембровых возможностей баяна и классических инструментов, введение приёмов игры, ранее не применявшихся в исполнительстве на баяне, но ставших возможными благодаря специфическим особенностям современной музыки.

Например, произведения С. Губайдулиной содержат необычные для баяна музыкальные образы, потребовавшие разнообразных сонорных средств, таких, как длительные кластерные пятна на тремолирующем движении меха, нетемперированные «стоны» глиссандирующих звуков, «вздохи» учащённого движения воздуха из отдушника баянного меха и многих других[1].

В развитие современного баянного репертуара заметный вклад внёс композитор С. Беринский. В течение восьми лет им были созданы значительные камерно-инструментальные и симфонические работы, в которых баяну поручается воплощение глубоких и серьёзных музыкальных идей. Наиболее значительным произведением является партита «Так говорил Заратустра» (1990), созданная по мотивам книги немецкого писателя и философа Ф. Ницше. В 90-х годах композитор сочиняет произведения для баяна в составе камерно-инструментальных ансамблей и симфонического оркестра «Морской пейзаж» для баяна со скрипкой (1996), «Miserere» для сопрано, баяна и фортепиано (1993), Симфония № 3 «И небо скрылось…» для баяна и большого симфонического оркестра (1994), «Licht wellen» («Волны света», 1996) для двух баянов, расположенных в разных точках сцены и зала, звучание которых создаёт необычные стереофонические «диалоги».

Большое распространение в 80–90-х годах XX века в оригинальной музыке для баяна получает жанр рапсодии, которая явилась новой формой разработки композиторами народно-тематического материала. Среди них: Донские рапсодии № 1,2, Белорусская, Литовская, Украинская рапсодии

[1] *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 337

В. Семёнова, «Испаниада» Вл. Золотарёва, Рапсодия на греческие темы А. Дудника, Цыганская рапсодия В. Подгорного и другие произведения.

В заключение необходимо заметить, что современная оригинальная музыкальная литература для баяна включает большое количество разнообразных произведений, созданных композиторами в разные этапы её развития. Каждый этап сыграл свою прогрессивную роль в становлении баянного исполнительства, которое достигло в настоящее время высокой ступени своего развития. И есть надежда, что искусство игры на баяне будет продолжать совершенствоваться и радовать всех поклонников этого русского народного инструмента.

назад

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ КОНКУРС – ЗА И ПРОТИВ

О.Ю. Едемская

Курский государственный университет

Исполнительские конкурсы являются одним из главных двигателей творческого прогресса, без которого сегодня просто невозможно представить себе художественную деятельность. Однако, конкурсы, являясь состязанием все же должны быть не самоцелью, не смыслом работы, а только средством к дальнейшему развитию. На каждом конкурсе появляются новые, яркие личности, новые звезды, которых все ждут и на рождение которых надеются.

Сколько волнующих минут приносят любителям искусства соревнования музыкантов, как много новых талантливых артистов открыли они для мира!

Музыкантам всегда было присуще стремление к дружескому соперничеству, к мирной победе над товарищем по искусству во имя совершенствования к красоте.

В разные эпохи это соперничество принимало различные формы, рождало всевозможные музыкальные состязания. Ещё в древней Греции в начале VI века до н. э. Певцы и инструменталисты участвовали в знаменитых Пифийских играх и награждались медалями; в Древнем Риме родилось звание лауреата («увенчанного лаврами»), которого удостаивались победители художественных турниров; в Средние века соперничали трубадуры и труверы, миннезингеры и мейстерзингеры. В XVIII-XIX веках не раз встречались в дружеских поединках выдающиеся музыканты своего времени.

На фоне многовековых традиций история современных конкурсов музыкантов-исполнителей коротка. Она насчитывает всего три четверти века, а по-настоящему развиваться и распространяться конкурсы начали лишь менее полувека тому назад. Однако развитие конкурсов за этот короткий срок было столь интенсивным, столь бурным и многогранным, что они очень быстро превратились в один из главных двигателей

творческого прогресса, без которого сегодня уже просто невозможно представить себе художественную деятельность. Сторонники их считают, что конкурсы привлекают внимание общественности к достижениям и нуждам исполнительского искусства. Во-первых, конкурс – это своеобразная форма отчёта перед народом о состоянии искусства в данный момент и достижениях музыкальной педагогики. Во-вторых, конкурс стимулирует развитие и совершенствование исполнительской молодёжи, выявляет и продвигает вперёд даровитых музыкантов. В-третьих, конкурс содействует отбору лучших молодых исполнителей для приглашения их в концертные организации. В-четвёртых, конкурс содействует обмену музыкально-педагогическим опытом, укрепляя взаимопонимание между различными странами, поднимает ряд важнейших методических вопросов, например, проблему музыкального образования. Конкурс даёт толчок всему исполнительскому искусству и укрепляет его позиции.

Противники указывают на ряд отрицательных сторон. Прежде всего вызывает опасение то, что конкурсами пронизана вся система музыкального образования – от детских школ до консерваторий. Они (конкурсы) стали более искусственными, меркантильными. Участники конкурсов испытывают чрезмерную нервную нагрузку. Известна частая необъективность жюри из-за того, что работа оценивается в течение ограниченного отрезка времени и нередко по ограниченному репертуару. Существует и ряд других недостатков.

При этом обе стороны несомненно правы – природа конкурсов, действительно, противоречива, они объективно имеют т свои преимущества и свои недостатки. Сам процесс конкурсного развития исполнительского искусства поставил целый ряд довольно серьёзных и насущных вопросов, решения которых настоятельно требует логика музыкальной жизни. Возникли острые дискуссии, которые затрагивают коренные вопросы смысла и значения конкурсов.

Говорят о конкурсомании, об одностороннем характере консерваторской подготовки к конкурсам, забывая, что это не результат конкурсов, а неправильного отношения к ним среди отдельных руководителей учебных заведений. Вот мнение народной артистки СССР Натальи Шаховской: «Меня просто пугает «конкурсомания». Совсем юные музыканты – а за их плечами уже участие там-то и там-то… Одному моему ученику нужно было написать характеристику. Я говорю – напиши «болванку». Он написал. Я смотрю – и мне становится дурно: в девятнадцать лет – участник одиннадцать конкурсов. И в то же время, как объясняют мне мои ученики, музыкант, не прошедший ряд конкурсов, как бы нелегитимен, он выпадает из международного истэблишмента. А искусство – оно требует времени, тишины»[1].

[1] Итоги конкурса // Музыкальная жизнь. – 2007. – №9. – С.2.

Говорят о лауреатомании, о невозможности для молодых музыкантов пробиться на концертную эстраду, если они не завоевали премии на конкурсах, и забывают о том, что это опять-таки результат не самих конкурсов, а неправильного отношения к ним руководителей концертных организаций. Евгений Баранкин, музыкальный критик, председатель Экспертного отдела Московской филармонии, считает, что «конкурсы стали рутинным процессом»: «Ваше мнение о конкурсе в целом? Изменилась ли ситуация по сравнению с прошлыми годами? – Изменилось многое, почти все, изменился сам мир. Изменились обстоятельства, присущие академической музыке, в том числе, академическим конкурсам. Конкурсы перестали быть событиями и превратились в рутинный процесс. Просто, если есть спонсоры, богатые фонды или если государство берет на себя расходы – молодые музыканты могут подготовиться, приехать, выступить, повезет, что-то из премий получить. Вот и всё. На каждом конкурсе появляются новые, яркие личности. Их обычно немного, это новые звезды, которых все ждут, на рождение которых надеются. Но сегодня такие блестящие исполнители – редкость. Виртуозов, владеющих инструментом, играющих любую музыку, от барокко до авангарда, владеющих смычком, клавиатурой – таких технически совершенных профессионалов не мало: можно говорить о десятках. Но ярких, самобытных музыкантов-личностей – единицы. Новых Рихтеров или Ойстрахов что-то не видно. Второе. Если среди музыкантов находят все-таки талантливых молодых ребят, то они получают моральную и материальную поддержку. Молодого музыканта замечают менеджеры, продюсеры, руководители музыкальных фондов, он становится востребованным. Получив конкурсную награду, попадает затем на другие фестивали и конкурсы – цепочка продолжается. Он может стать любимцем публики, как пять лет тому назад Денис Мацуев, обнаруживший наряду с блестящим исполнением классики, еще и другие таланты: умение импровизировать, играть джаз, а также организовывать концерты и даже целые фестивали»[1].

Говорят о конкурсных случайностях, об ошибках жюри.

История конкурсов богата подобными ошибками. В Древней Греции в соревнованиях на лучшую трагедию и комедию Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан не раз были побеждены своими ничем непримечательными коллегами. В сравнительно недавнем прошлом гениальному пианисту Бузони предпочли вполне посредственного Дубасова, а блистательному пианисту Артуру Рубинштейну вполне корректного Альфреда Хёна.

В наши дни история повторяется. Вот замечание Е. Баранкина о недавно прошедшем XIII конкурсе им. П.И. Чайковского: «Очень спорным показалось решение жюри фортепианного конкурса. Аудитории,

[1] Там же.

большинству журналистов очень понравился Андрей Коробейников. Жюри не пропустило музыканта на третий тур, хотя по мнению независимого эксперта Аркадия Севидова, это был явный претендент на первое место. Кстати, на третьем туре все сыграли хуже, за исключением Мирослава Култышева, который в финале играл гораздо лучше, чем на первых двух. У Култышева был единственный по масштабу дарования конкурент – Андрей Коробейников. – Ну, вот так решило жюри… Парень, конечно, талантлив, играет с вдохновением, тонко, проникновенно. Но, повторяю, сейчас другие времена, всё не так, как на первых конкурсах. Будем считать, что Коробейникову на конкурсе не повезло. Но зато вокруг него уже сложилась легенда, филармония и самые разные концертные площадки стремятся заполучить его. Так что несмотря на отсутствие премии этот талантливый музыкант от участия в конкурсе не прогадал. А случаи, когда жюри обходило премией самого яркого бывали и раньше – достаточно вспомнить Шопеновский конкурс 1955 года, когда бесспорный лидер Владимир Ашкенази не получил первой премии»[1].

И возможно, что величайшие пианисты мира не получили бы одобрения со стороны современного жюри. Шопена развенчали за его хрупкость, за отсутствие должной мощи и солидной безошибочности. Листа, напротив, отвели бы за его «звероподобную» игру, причём в оправдание свое добавили бы, что его «подводит темперамент». Антона Рубинштейна забраковали бы за то, что он играет несовершенно и берет много фальшивых нот и т. д.

Бурный рост и развитие конкурсов повсюду несомненны, как несомненны и определенные неравномерности и противоречия этого развития. Очевидно, что сложившаяся система международных исполнительских конкурсов нуждается в дальнейшем совершенствовании и упорядочении, о чём много пишется у нас и за рубежом. Далеко не всегда отвечают высоким стандартам и программы, и жюри конкурсов, и обстановка, в которой они происходят. Евгений Нестеренко, народный артист СССР, обладатель многочисленных почетных наград и званий, в 1970 г. получил на IV конкурсе им. П.И. Чайковского первую премию и золотую медаль. Он пел на лучших сценах мира и долгое время был профессором Московской консерватории; в настоящее время – профессор Венской консерватории, считает, что «одна из оплошностей в организации вокалистов на XIII конкурсе им. П.И. Чайковского – отсутствие перевода. Практически все велось на русском языке. А трое итальянцев его не знают, китаянка и болгарка – не очень хорошо. На любом конкурсе за рубежом есть основной язык: говорят или по-английски или по-итальянски. На наших конкурсах прежде всегда каждый член жюри обеспечивался переводчиком и шел синхронный перевод. На этот раз была

[1] Там же.

только английская переводчица, и то очень неопытная, которая сидела рядом с Грейс Бамбри и переводила только ей, шепча на ухо. И не удивительно, что несколько раз я слышал признания вроде: «Я проголосовал не так, как хотел бы, потому что не понял, за что голосуем»[1].

Вред конкурса особенно велик, если судьи, вольно или невольно, придерживаются ложных критериев оценки, если они восхваляют то, что надо хулить. Шум вокруг мнимых ценностей незаметно, но неуклонно обесценивает ценности реальные. У массового слушателя создаётся превратное представление о хорошем и плохом. Искусство не терпит утвержденных неизменных оценок и официальных приговоров. Искусству должна выносить приговор сама жизнь, широкая публика, большой коллектив слушателей.

В последнее время появилось множество исполнительских конкурсов для детей и число их продолжает расти.

Конкурсы для детей в общем чрезвычайно полезны. Они помогают открывать таланты, являются поучительной и ненавязчивой практической школой для преподавателей, развивают стремление детей к соревнованию и устремляют их усилия к конкретной цели, расширяют репертуар детей, укрепляют их нервную выносливость. Они почти свободны от некоторых неизбежных недостатков взрослых конкурсов, хотя и скрывают в себе большую опасность общевоспитательных ошибок. Сюда относится тщеславие некоторых педагогов и родителей. Хорошо, когда дети имеют честолюбие и стремление к лучшим достижениям. Плохо, когда сюда примешиваются зависть учителей, родителей, стремление к созданию маленьких звезд при помощи чрезмерной рекламы; опасность высокомерия добившихся успеха детей. Все это недостатки, которые являются ошибками не конкурсов, а людей. Это обусловлено тем, что за детей отвечают родители и педагоги.

Конкурсы не должны являться самоцелью, нужно видеть в них только средство к дальнейшему развитию, но никак не смысл работы. Не следует забывать, что участие в конкурсе – больше, чем какая-либо другая деятельность преподавателя музыки, – является мерилом его воспитательских способностей.

Вся специфическая конкурсная атмосфера способствует привнесению в музыку, в художественное начинание спортивного элемента, против чего многие резко протестуют. Но, не способствует ли он в немалой мере привлечению к конкурсам, к музыке огромного числа новых слушателей, любителей, которых конкурс захватывает во многом именно как состязание, помогает постичь прелесть слушания музыки, сравнения различных интерпретаций, помогает понять достоинства и

[1] Там же.

недостатки того или иного исполнения, а в последствии превращает болельщика в постоянного посетителя концертных залов и театров!

назад

О НОТНЫХ РЕДАКТОРАХ, И НЕ ТОЛЬКО...

Ю.И. Лебединский
Курский государственный университет

Статья посвящена анализу современного состояния компьютерных программ и специального оборудования, предназначенных для создания, записи, воспроизведения, аранжировки музыкальных произведений, записи нотных текстов, создания учебных пособий.

Благодаря всеобщей компьютеризации, для музыкантов наступило время огромных возможностей. Теперь аранжировщик, не выходя за порог своего дома, монтирует звуковые файлы как в профессиональной звукозаписывающей студии, а композитор может не только воспроизвести на домашнем компьютере звучание целого оркестра, но и легко «набрать», прослушать и распечатать свои сочинения. Да что говорить, у любого музыканта-любителя, под рукой и студия звукозаписи, и издательство!

Главная проблема начинающего «творца» – подбор удачного программного обеспечения. Какими же критериями руководствоваться при выборе программ для работы? Первоочередными должны быть простота интерфейса и скромные возможности или сложность и высокопрофессиональный конечный результат?

Давайте рассмотрим основные программные пакеты, которые предлагают нам разработчики для набора нотного текста. Все программы можно условно разделить на две группы: первая – нотный набор является вспомогательным, так сказать прикладным, вторая – он основополагающий. К первой группе относятся, как правило, программы, предназначенные для создания музыкальных файлов. Это – «CUBASE», «CACEWALK», «GUITAR PRO» и др. Первоочередная задача программ второй группы – непосредственно нотный набор. В нее входят «NOTEWORTHU COMPOSER», «SCORE FOR DOS», «MUSIXTEX», «ENCORE», «OVERTURE», «SIBELIUS», «FINALE» и многие другие. Несмотря на то что разработка этих программ ведется параллельно, наибольших возможностей достигли далеко не все.

Одним из первых на арене нотного набора в нашей стране появился мощный нотный редактор «FINALE».

Долгое время именно он являлся лидером среди программ этого класса. Надо сказать, что «музыканты-исполнители при чтении нот обычно подсознательно выдвигают довольно высокие требования к качеству напечатанных нот (даже если они сами об этом не догадываются). Поэтому для программы нотного набора и верстки



важнее всего не удобство набора для пользователя компьютера и не количество возможностей, а то, как выглядит распечатка набранного материала»[1]. Надо сказать, что ноты, набранные в «FINALE», вполне отвечают этим требованиям. К недостаткам данной программы все же можно отнести некую громоздкость во время набора: для редактирования каждого типа элементов нужно входить в соответствующее меню, а иногда и в несколько. К тому же, не имея под рукой *МИДИ*-клавиатуры, в пошаговом режиме ввода ноты приходится набирать только при помощи мыши, что негативно сказывается на зрении.

Скорее всего, некоторая сложность в освоении программ, подобных, «FINALE» стала поводом для создания более простых редакторов, таких как «NOTEWORTHU COMPOSER», «ENCORE» и «средних», как например, «OVERTURE».

«NOTEWORTHU COMPOSER» и «ENCORE» – программы не для профессионалов. В них интуитивный интерфейс, но очень мало возможностей. Система расстановки объектов на нотном стане и около него крайне несовершенна. Хотя Encore позволяет вести запись нот для восьми независимых голосов и поддерживает партитуры, состоящие из 64 нотных линеек, ноты при печати выглядят не очень хорошо. Рассчитаны эти программы на очень непритязательных пользователей, осуществляющих набор довольно простых произведений.



«OVERTURE» – программа,



имеющая, несомненно, большие возможности, чем «NOTEWORTHU COMPOSER» и «ENCORE», но набор в пошаговом режиме производится тоже при помощи мыши. Как и в «ENCORE», в «OVERTURE» отсутствует функция прослушивания набранного нотного материала, что не страхует от текстовых ошибок. К тому же распечатанные ноты выглядят не очень хорошо.

Программа Score for DOS подходит разве что для очень опытных пользователей. Очень хороша она при использовании совместно с «FINALE». Наиболее опытные пользователи используют сочетание программ «FINALE» + «SCORE». Известно, что ноты при печати из Finale выглядят неплохо, но не блестяще. Есть специальная утилита для перевода нот из Finale в Score, после этой процедуры можно немного доработать ноты в Score и при печати получить значительно улучшенный вариант. Недостаток – очень сложно в ней разобраться. Совсем не интуитивный интерфейс.

На фоне рассмотренных выше программ



обиняком стоит «**SIBELIUS».**

[1] *Белунцов В.* Новейший самоучитель работы на компьютере для музыкантов «ДЕСКОМ» – М., 2001. – С.445.

Думаю, главное достоинство этой программы – возможность в пошаговом режиме набирать ноты при помощи клавиш основной клавиатуры (C, D, E, F, G, A, B –до, ре, ми, фа, соль, ля, си) и создавать длительности при помощи цифровой клавиатуры (6,5.4,3.2,1 – целая, половинная, четверть, восьмая, шестнадцатая). Причем каждое нажатие ноты сопровождается ее звучанием, что делает контакт глаз и экрана непродолжительным. «У него приятное и очевидное управление. Любую функцию можно найти сразу с помощью нескольких кликов. Все объекты отображаются графически прямо в файловом меню, поэтому разобраться в программе сможет даже человек не очень хорошо владеющий английским языком. Для ускорения работы можно изучить клавишные комбинации и даже назначить их самому. В «SIBELIUS» очень легко делать такие вещи, как, например, разрыв строки или страницы, выравнивание объектов по вертикали и горизонтали, замена нотных головок, перенос нотных примеров в Word, и другие, характерные для современной музыки (а это очень актуально для людей, подрабатывающих набором нот для консервативных композиторов, которые не хотят иметь ничего общего с компьютером, но, тем не менее, работают с печатным нотным текстом)[1].

Если же у вас под рукой находится синтезатор с МИДИ-выходом, производительность нотного набора возрастает в разы! В пошаговом режиме с ее помощью ноты, интервалы и аккорды создаются одним движением руки! А если включить функцию набора нот в реальном времени, то каждый «голос» достаточно просто проиграть под щелчки метронома.

Коненчно, с МИДИ-клавиатурой все это возможно и в «FINALE», но, повторюсь, при редактировании снова возникнет масса проблем, так как в нем очень запутанная система файловых меню, огромное количество панелей, сложно сразу понять, какая из них за что отвечает, а в «SIBELIUS» все построено очень логично. Например, чтобы просто изменить длину штиля, в «FINALE» надо из главного меню вызвать специальную панель инструментов, в ней выбрать кнопку управления длиной штиля, а потом уже тянуть за квадратик, который появляется только после клика (!) по нужному такту. В «SIBELIUS» достаточно просто выделить и потянуть верхнюю часть штиля ноты.

«Вы спросите, что же мешает использовать все программы вместе, чтобы употреблять сильные стороны каждой из них? К сожалению, почти все они совершенно несовместимы. Только в «FINALE» 2000 появилась функция импорта файлов из «ENCORE». Хотя говорят, что после такого импорта файлы приходится долго дорабатывать, так что это не выход»[2].

Еще одна немаловажная деталь: в последних версиях «SIBELIUS» всю музыку в форматах МИДИ и караоке можно сразу переводить в ноты.

---

[1] sound@WebSound.ru
[2] sound@WebSound.ru

А это значит, что отпала надобность в подборе, например, мелодии песни или другого произведения. Достаточно найти это в файлах МИДИ или в караоке, затем открыть в «SIBELIUS» нотами. Причем их можно как проигрывать, так и редактировать.

Самый важный аспект – вывод на печать. В Sibelius`e ноты выглядят так, будто они были напечатаны в нотном издательстве. Кстати, многие издательства за границей сейчас используют «SIBELIUS». И еще, в журнале «Компьютер» была помещена информация, что за рубежом проводили независимое соревнование для сравнения программ «FINALE» и «SIBELIUS». Было предложено решить 10 сложных задач за определенное время. В «SIBELIUS» они были решены все, а в «FINALE» – только семь. После этого кампания «Coda», которая разрабатывает «FINALE», заявила, что в свет выйдет новая версия «FINALE», которая будет лучше всех. Время покажет…

В заключении хочется перечислить те преимущества в работе педагога-музыканта, которые стали возможны, благодаря применению только одной компьютерной программы «SIBELIUS». Во-первых, отпала необходимость в нотных тетрадях. Теперь любое «секретное» произведение, написанное «от руки», без особого труда «набирается» не хуже, чем в типографии, расставляется аппликатура, нюансы и прочие методические пояснения. Если нет его аудио- или видеозаписи, ученик может прослушать эту музыку при помощи компьютерного воспроизведения. В полифонических произведениях есть возможность прослушать каждый голос как отдельно, так и в любом сочетании с другими.

Особую помощь «SIBELIUS» оказывает в ансамблевой работе. По желанию педагог может расписать произведение для любого состава. Для этого у программы есть целый банк различных (даже довольно экзотических!) инструментов. В процессе работы инструменты также можно прослушивать как отдельно, так и в любых сочетаниях. А самое главное, набранный ансамбль – прекрасный тренажер для каждого из участников, так как свою партию можно исполнять не только в выбранном темпе, но и в сочетании с любым количеством инструментов ансамбля.

В завершение хочется отметить удобство в создании всевозможных музыкальных учебных и методических пособий при помощи «SIBELIUS». Правда, здесь автор оказывается перед выбором: либо вставлять текст между музыкальными примерами в программе «SIBELIUS», либо музыкальные примеры в текстовой редактор Word. В принципе, все зависит от количества того и другого материала. Если примеров немного, их логичнее вставлять в Word. И наоборот, при обилии нотных примеров лучше текст с методическими пояснениями вставлять между нотными станами в «SIBELIUS».

назад

ВЛИЯНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТЕРЫ НА СОЗНАНИЕ И ПОВЕДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ЧЕЛОВЕКА

И.Н. Милорадова

Курский музыкальный колледж им. Г.В. Свиридова

Человечество уже не может существовать без массовой, а точнее потребительской культуры, но если масскульт становится единственным видом духовной пищи, то подлинно человеческое, соединяющее в себе божественное и природное, исчезнет из нашей жизни. А следовательно, исчезнет и сама жизнь.

Конец XIX – начало XX века в России, как и во всем мире отмечены массовизацией всех сфер общественной жизни: экономики, политики, управления, культуры. То, что раньше было прерогативой меньшинства, стало возможным для многих в связи с активизацией роли людских масс. Достаточно точное определение данного процесса дал Х. Ортега-и-Гассет в работе 1930 года «Восстание масс»: «Меньшинство – совокупность лиц, выделенных особо, масса – невыделенных ничем. Масса – это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение “многие” – переходит в качественное»[1]. «Сумма» этих многих “средних” людей привела к рождению нового общественного слоя, получившего название «средний класс». Этот класс стал стержнем жизни индустриального общества. Он же сделал столь популярной массовую культуру.

Само определение «массовая культура» культурологи выводят исходя из особенности производства и потребления культурных ценностей. В отличие от другой сознательной формы существования культуры – элитарной, массовая культура – это такой вид культурной продукции, которая каждодневно производится в больших объемах и потребляется всеми людьми, независимо от места и страны проживания.

Впервые массовая культура проявила себя в США на рубеже XIX – XX веков, о чём достаточно точно высказался известный американский политолог З. Бжезинский: «Если Рим дал миру право, Англия – парламентскую деятельность, Франция – культуру и республиканский национализм, то современные США дали миру научно-техническую революцию и массовую культуру».

Получив широкое распространение по всему миру благодаря средствам массовой информации и коммуникации, массовая культура и в России стала одним из важнейших средств влияния на сознание и поведение людей, причём влияния, к сожалению, в основном негативного.

Мистифицируя реальные процессы, происходящие в российском обществе, массовая культура приводит к отказу от рационального начала в сознании человека и к формированию сознания потребительского. А это в

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С. 282

свою очередь формирует особый тип пассивного, некритического восприятия этой культуры реципиентом.

Отсюда лёгкость манипулирования человеческой психикой и эксплуатация эмоций и инстинктов подсознательной сферы чувств человека, прежде всего чувств одиночества, вины, враждебности, страха, самосохранения.

При этом в художественном творчестве массовая культура выполняет ещё и специфические социальные функции, которые имеют своей конечной целью отвлечение масс от социальной активности, приспособление людей к существующим условиям, конформизм.

Отсюда использование в массовой культуре таких жанров искусства, как мелодрама, мюзикл, комикс, особенно распространившихся в России с 90-х годов XX столетия. Именно в рамках этих жанров создаются упрощенные «версии жизни», которые сводят социальное зло к психологическим и моральным факторам.

Безусловно, среди всех видов искусства самыми мощными рычагами воздействия на сознание/подсознание и поведение людей обладает музыка. Ведь мир, в котором мы живем, наполнен звуками.

Телевидение, радио, магнитофон, дискотеки и кафе-рестораны, концертные залы и просто огромные открытые площади предоставляют современным людям возможность круглосуточно потреблять массовую музыкальную продукцию. И эта продукция, рассчитанная на «среднего» человека, в принципе не может быть высокого качества, так как серьезное, высокое искусство требует серьезной обстановки и такого же восприятия. Отсюда бум так называемой «поп-музыки». Возникнув в 60-е годы XX века в недрах рок-музыки в США, «попса» вскоре оформилась в самостоятельное музыкальное направление, заполонив и российское пространство. Бездумное, поверхностное увлечение её отдельными формами повлекло за собой негативное отношение к другим направлениям и стилям музыкальной культуры, а следственно, к деформации эстетического вкуса вообще. На эту деформацию работают и особенности, присущие поп-музыке в целом: легковесность текста, примитивность музыкального языка, шаблонность сценического оформления и поведения, а искусственно создаваемый имидж «звезды» и её массовое тиражирование через телевидение, как самой популярной формы проведения досуга современным российским человеком, стимулирует идолопоклонство – явление, которое крайне опасно и в плане влияния на сознание и психику, и в плане поведенческого стиля индивида. Визг, свист, полуобморочное состояние – это лишь отдельные симптомы « заболевания» у нашей молодежи, так или иначе связанные с подобной музыкой. Отсутствие в современной России точно определенной государственной идеи и социального строя, снятие запретов на все виды популярной продукции приводит к тому, что у российской молодежи низкопробные эстетические

и интеллектуальные ориентиры пока что превалируют над здравым смыслом и изысканным вкусом.

Конечно человечество уже не может существовать без массовой, а точнее потребительской культуры, как и без потребительской музыки, так как «человек-масса» в современном обществе составляет большинство, и численность его стремительно увеличивается.

Но если данный вид культуры станет единственным видом духовной пищи, то подлинно человеческое, соединяющее в себе божественное и природное начала, исчезнет из нашей российской и общемировой жизни. А значит, исчезнет и сама жизнь.

назад

ГЛАВА III. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ИСКУССТВОЗНАНИИ И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ[1]

З.И. Гладких

Курский государственный университет

В статье раскрывается актуальность антропологического подхода в искусствоведении и педагогике музыкального образования, анализируются теоретико-методологические основы художественно-педагогической антропологии.

Художественно-эстетический фактор выполняет ничем не заменимую роль в познании и самопознании человека, в духовном развитии, воспитании культуры чувств, гуманистической направленности личности. Символично сочетание в латинском слове «humanitas» следующих значений: «человеческая природа», «человеческое достоинство», «человеколюбие», «доброта», «образованность», «воспитанность», «утонченный вкус», «изящество манер», «изысканность речи», «человеческий род», «духовная культура»[2]. Искусство, аккумулирующее многовековой социально-культурный опыт человечества, имеющее своей вечной темой человека, являющееся неисчерпаемым источником знаний о человеческой природе и важным средством воспитания человеческого в человеке, органично вошло в целостную систему человековедения.

Среди видов искусства по степени универсальности воздействия на человека выделяется музыка. В эпосе народов мира, в художественных произведениях различных национальных и эпохальных стилей сохранились свидетельства о неисчерпаемости гуманистического потенциала музыкального искусства, проявляющегося в полифоническом сочетании многообразных функций (социально-преобразующей, эстетической, воспитательной, познавательно-эвристической, информационной, коммуникативной, гедонистической, суггестивной, компенсаторной и др.). Согласно древнегреческой мифологии, девять муз – дочери богини памяти Мнемосины. Это родство подчеркивает важнейшую роль памяти, ассоциации представлений в развитии художественной культуры и значимости целостного подхода в изучении феноменов человека и музыки.

---

[1] ***Исследования ведутся при поддержке гранта РГНФ. Проект №06-06-00311а на тему: «Проблемы художественно-педагогической антропологии в условиях модернизации гуманитарного образования».***

[2] *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1976. – С. 482.

В трудах представителей христианской антропологии гармоничность устройства человеческой природы уподоблялась гармонии сфер в мироздании: «в микрокосме, т. е. в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании»[1]. Глубоко символично, что для описания комплекса этических, эстетических и терапевтических задач, решение которых необходимо для гармонизации отношений человека с миром, св. Григорий Нисский использовал сравнения с музыкой: «…поскольку установлено, что музыка сродни нашей природе, именно в этом и состоит причина того, что великий Давид примешал к нравственному учению мелодию и как бы оросил возвышенные догматы медовой сладостью, доставляющей нашей природе возможность некоторым образом созерцать и врачевать самое себя. Это врачевание состоит в гармонической соразмерности образа жизни, к которой, как мне представляется, без слов и прибегая к загадкам зовет нас мелодия. Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немузыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и теряет благозвучность. Вообще музыка наставляет натягивать и отпускать струны в должное время, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм, избегая как чрезмерной распущенности, так и излишней напряженности»[2].

Зародившееся в древности и сформировавшееся в течение веков понимание музыки как универсального средства изучения и развития человека получает многоплановое освещение в двадцатом столетии. К. Сишор одним из принципов водительства в музыке определяет «целого человека» и призывает музыкантов, педагогов, экзаменаторов смотреть на человека как на целое, проявляющееся во взаимодействии телесной, интеллектуальной, моральной, социальной, эстетической и религиозной природы индивидуальности[3]. С точки зрения В.В. Медушевского, музыка отражает не только частичные проявления человека, но и его тотальную целостность[4]. В монографии «Музыка как вид искусства» В.Н. Холопова делает вывод о том, что «в общей сложности музыка, чутко резонируя на человека, всегда стремилась быть “как человек”, стала глубочайшим “человековедом”, или подобно литературе – “человековедением”»[5].

---

[1] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Под ред. *В.П. Шестакова*. – М.: Музыка, 1966. – С. 109.
[2] Там же. – С. 109–110.
[3] *Seashore C.* Psychology of music. – N.Y.-L., 1938. – С. 297.
[4] *Медушевский В.В.* Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1980. – № 9.
[5] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – С. 316.

Целостное изучение проблемы формирования музыкальной культуры предполагает рассмотрение связей в триаде «человек – музыка – культура», так как музыка создается человеком и для людей, а кристаллизуемая в течение веков музыкальная культура влияет на становление человека в фило- и онтогенезе. Различные грани взаимодействия музыки и культуры зарубежные исследователи раскрывают в моделях: «music – and – culture», «music – in – culture», «people making the sounds», «music – as – culture», «culture – in – music». Анализируя данные концепции, И.И. Земцовский говорит о том, что культура не вложена в музыку, как в ящик, но проявляется в поведении человека музицирующего. «Музыкальный», означает «музыкально-содержательный», а «содержательный» означает культурно-определенный – через музыкальное мышление[1].

В потоке культуры каждая составляющая не только самоценна, но и детерминирована направленностью единого целого, характером и интенсивностью взаимодействия культурных паттернов. Для изучения пространства музыкальной культуры в наши дни чрезвычайно актуальны идеи цельного познания и интегрального синтеза, прозвучавшие в работах С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, В.С. Соловьева. В исследованиях современных ученых отмечается единство когнитивного спектра человечества, целостность мира культуры, относительная самостоятельность и динамичность ее составляющих: «…части культуры сами свертываются в целостные организмы, развертывающиеся любовно или сталкивающиеся насильственно друг с другом в процессе взаимооплодотворения (либо взаиморазрушения; наказание за преступление – в самом преступлении, всегда тождественном метафизическому самоотрицанию), обеспечивающем самокоррекцию (либо, соответственно, самоликвидацию части) социкультурного наследственного кода человечества»[2].

Отечественная история содержит множество примеров, подтверждающих изречение Д.С. Лихачева, что необходимо рассматривать культуру как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальное: «Общее падение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части»[3]. Обустройство культурного пространства в современной России предполагает поиск путей эффективного взаимодействия религии, искусства, науки, образования, консолидацию различных общественных институтов на единых гуманистических основаниях, традициях мировой и отечественной культуры.

---

[1] *Земцовский И.* Текст – Культура – Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. – 1992. – №4. – С.3–5.

[2] *Полищук Р.Ф.* О соотношении рациональных и мистических начал в познании человека // Христианство и наука: Сб. докладов конференции. – М.: АОЗТ «Просветитель», 2001. – С. 271.

[3] *Лихачев Д.С.* Русская культура. – М.: Искусство, 2000. – С. 10.

В определении К.Д. Ушинским педагогики как «высшего» и «самого сложного из искусств»[1] отразилось понимание общей миссии художественной и педагогической культур и необходимости их диалога в духовном и физическом совершенствовании человеческой личности. «Педагогическая антропология» ориентирует на познание человека «во всех отношениях», в единстве трех составляющих – телесной, душевной и духовной. К.Д. Ушинский причислял художественное чувство к «психическим явлениям высшего порядка», а искусство относил к области знаний, «очеловечивающих человека (humaniora)».

Понятие гармонии, универсальной эстетической категории, неоднократно встречается в работах К.Д. Ушинского. Суть этого понятия раскрывается ученым не в рамках традиции, ведущей начало от пифагорейской школы, абсолютизирующей значение математических соотношений, числа, пропорции. Автор «Педагогической антропологии» основывается на чувственном познании, «внутреннем слухе» в трактовке гармонии, воспринимая ее как ярчайшее проявление духовного начала в человеке и человеческих отношениях. «Язык прекрасного – гармония, врожденная и душе, и телу», – пишет К.Д. Ушинский[2], подчеркивая тем самым значение гармоничности в устроении телесной и духовной природы человека. С действием данного выразительного и формообразующего средства у великого педагога ассоциируется организация коллективной человеческой деятельности, будь то школьное обучение или хоровое исполнение.

Эквивалентом гармонии в русском языке является слово «лад», которому близки такие понятия, как «согласие», «мир», «любовь». Синонимический ряд слова «лад» позволяет понять истоки соборности в отечественном искусстве, осознать глубину и прочность связей в триаде «Истина, Добро, Красота», составляющей эстетический лик русского Православия. В соответствии с основными положениями педагогической системы К.Д. Ушинского, эстетическое воспитание и художественное образование в русской школе должны осуществляться на основе национальной культуры, в единстве ее народной, духовно-религиозной и светской ветвей.

В наши влияние дни традиций духовной антропологии обнаруживается в различных областях гуманитарного знания, в том числе и в музыковедении. Наиболее ярко это направление представлено в работах В.В. Медушевского. Изыскания ученого строятся на убеждении, что «музыковедение с человеческим (то есть Божественным) лицом адекватно великой красоте музыки». В русле данных рассуждений логичен вывод: «Познание классической музыки – это познание законов духовной

[1] *Ушинский К.Д.* Человек как предмет воспитания (Опыт педагогической антропологии). Т. I // Собр. соч.: В 11 т. – М.-Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1950. – Т. 8. – С. 13.
[2] *Ушинский К.Д.* Собр. соч.: В 11 т. – М.-Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1950. – Т. 10. – С. 254.

высоты и красоты. Мы высоки и прекрасны с Богом. Потому истинное познание высокой музыки оборачивается познанием духовной антропологии, духовной психологии, то есть самих себя»[1].

Исследуя пути развития театра, М.А. Чехов писал в 1930-е годы: «Будучи оторванной, специальной областью, театр или не играет никакой роли в нашей цивилизации, или, что теперь бывает уже значительно чаще, играет отрицательно-разрушительную роль. Только тот театр сможет выйти из этой катастрофы и стать нужным и серьезным звеном в нашей культуре, который, потеряв покой, осознает, что он существует для того, чтобы в гармоничном сочетании с наукой и религией вести борьбу против разрушения и омертвения, охвативших всю нашу жизнь – и внешнюю и внутреннюю»[2]. Эти слова актуально звучат и в наши дни, когда так важно для решения проблем воспитания духовной культуры личности взаимодействие научного, религиозного и художественного компонентов образования.

На фоне глобальных катастроф, социальных и военных конфликтов начала XXI века особую остроту приобретают не только проблемы экологии окружающей среды, экологии личности и экологии культуры. Тему «Музыка и экология» Е.В. Назайкинский причисляет к острейшим проблем современного музыкознания. По мнению исследователя, в наши дни серьезного изучения заслуживают психологические и эстетические следствия шизофонии (гр. schizo – дроблю, разделяю, раскалываю; phone – голос, звук), которая сняла оковы естественного хронотопа, «раздвинула время и пространство, удалила ухо от источника звука». Раздвоенное, разорванное звучание – «один из глобальных феноменов XX века», в связи с чем перед музыкознанием встает «серьезная и почти неразработанная проблема – убедительно обосновать необходимость формирования в музыкальном социуме особой культуры слушания звукозаписей»[3]. И в решении этих вопросов музыковедение обращается к комплексу человековедческих дисциплин.

Проблема построения «образа жизни» человека в соответствии с законами музыкальной гармонии приобрела особую остроту в технократическом XX веке, и различные ее аспекты получили освещение в таких направлениях исследования, как музыкальная терапия, функциональная музыка и др. С усложнением общественной жизни все большую актуальность приобретают вопросы социологии музыки,

---

[1] *Медушевский В.В.* Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С. 27.

[2] *Чехов М.А.* Пути театра // Чехов Михаил. Литературное наследие: В 2 т. / Сост. *И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова*; Вступ. статья *М.О. Кнебель*. – М.: Искусство, 1986. – С. 121.

[3] *Назайкинский Е.В.* Некоторые проблемы музыкознания на исходе XX века // Музыкант-педагог: Специальный выпуск журнала «Преподаватель». – 1999. – № 4. – С. 16–17.

исследования художественных пристрастий массового слушателя и элиты[1], музыкальных вкусов в различных субкультурах.

На развитие гуманитарного знания в современных условиях в значительной степени влияют интегративные тенденции в науке и образовании. Раскрывая суть тенденции «от редукционизма к интегратизму», Л.Л. Киселев сравнивает человека с оркестром, в котором звучит огромное число инструментов, играющих в самых причудливых сочетаниях в течение человеческой жизни, а науки о человеке – с отдельными инструментами этого оркестра. По мнению ученого, для того чтобы воспринимать «симфонию человеческой жизни», нужно слушать «весь оркестр наук»: «…лишь звуковая "интеграция" раскроет нам замысел композитора (для одних – Природы, для других – Бога). <…> Только на путях интегрированного человековедения мы имеем шанс познать самих себя»[2]. Использование музыковедческих понятий («симфония», «оркестр», «композитор») специалистом в области молекулярной биологии, академиком Российской академии наук свидетельствует о сохранении позиций музыки в системе антропологических знаний.

При изучении человека как предмета художественного воспитания он становится объектом художественно-педагогической антропологии. Это перспективное направление развития гуманитарного знания рождается на основе интеграции человековедения и искусствознания. Художественно-педагогическая антропология утверждает антропологический принцип в искусстве воспитания и педагогике искусства, образует теоретический фундамент художественного образования и эстетического воспитания. В практическом аспекте художественно-педагогическая антропология выполняет двуединую задачу: с одной стороны, она реализует воспитательную, гуманистическую функцию искусства, а с другой – наполняет эстетическим содержанием педагогическую деятельность. Весь комплекс антропологических знаний может служить теоретической базой для изучения психофизиологических, онтологических, гносеологических и аксиологических оснований художественного творчества, психолого-педагогических условий музыкально-эстетического развития личности.

Одной из постоянно актуальных «тем» диалога человековедения и искусствознания выступает стиль – универсальная категория культурологии, эстетики и искусствознания, являющаяся ключом к изучению культурных феноменов на макро- и микроуровнях, к пониманию единства внутреннего и внешнего в культуре личности, целостности и многоликости моделей культурно-исторического развития. Этим обусловливается место стилевого анализа в исследовании проблем художественно-педагогической антропологии.

---

[1] *Farnsworth P.* The social psychology of music. – N. Y., 1958.

[2] *Киселев Л.Л.* От редукционизма к интегратизму // Человек. – 2003. – № 4. – С. 11.

По мнению В.В. Медушевского, теория стиля неотрывна от познания и формирования человека. В известной статье, посвященной сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей, ставятся вопросы экзистенциального порядка, проблемы духовно-нравственного развития личности: «Каким он станет, человек будущего? Чем явится для него общение с другими людьми, с культурой? Обернется ли оно ложным пониманием – соучастием в самодовольном потреблении материальных и духовных благ, рационалистическим деловым собеседованием, при полном этическом равнодушии к правде другого? Как человек прореагирует на небывалое расширение масштабов своего сознания, в которое с ревом и гулом хлынула через каналы массовой коммуникации обильная и многообразная информация? Как эстетически освоить и обжить ему эту переусложненность мира, не сбиваясь на тупиковые дорожки эклектики, поверхностности, "мозаичности сознания", а, напротив, сохраняя верность целостной личности и ее выражению в стиле?»[1]

Многогранность проблематики стиля адекватна многомерности образа человека. Понимание гуманитарных основ стиля отражено в известном афоризме Бюффона: «Стиль – это человек». В зеркале художественных стилей отражается многоуровневая система отношений личности с миром, складывающихся в пространстве-времени культуры. Примечательно, что учения о поэтическом и музыкальном стилях сложились на стыке XVI и XVII веков, т. е. почвой для них послужили философия и эстетика Ренессанса, в центре которых были культ человека и культ искусства, а идеалом – личность гармонически развитая, свободная и творческая, сочетающая разностороннюю эрудицию с артистическим универсализмом.

Взаимодействие антропологического и культурологического подходов правомерно как при изучении феноменов личности, проявляющихся в различных сферах человеческой деятельности, так и истории общечеловеческой культуры, великих и локальных цивилизаций. Эпохальные стили, запечатлевшие в интонационной форме вехи истории человечества, хранят информацию о человеке как носителе и творце культуры. В данном контексте интересна исследовательская задача, сформулированная В.В. Медушевским: «увидеть в зеркале стилей исторически меняющегося человека»[2].

Стиль эпохи содержит признаки, объединяющие различные виды художественного творчества. Г.Г. Нейгауз так описывает эту тенденцию: «Во все времена искусство создавалось к о л л е к т и в а м и талантливых и гениальных людей, и как бы мы тщательно ни рассматривали и ни воспринимали их порознь, индивидуально, мы не можем ни на минуту

---

[1] *Медушевский В.В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 17.

[2] Там же. – С. 13.

отрешиться от целостного восприятия и понимания эпохи, времени, социального облика и социальной обусловленности данного явления как части целого. Фигурально выражаясь, мы не можем представить себе Эльбрус или Девдорак, не думая о Кавказском хребте как о целом. Потому правомочны такие суммарные, при ближайшем рассмотрении не очень точные определения, как “классицизм”, “романтизм”, “импрессионизм”, “модернизм” и т. д.»[1].

Этнографический контекст стал неотъемлемой частью комплексных исследований человека. Сложность феномена национального образа мира обусловливает необходимость междисциплинарного синтеза, взаимодействие антропологического и культурологического подходов к его изучению. От греческого слова «этнос» (ethnos – племя, народ) происходят названия многих областей знания (этнография, этнология, этнопсихология, этнопедагогика и др.). Термином «этносфера» Л.Н. Гумилев обозначает «мозаичную антропосферу, постоянно меняющуюся в историческом времени и взаимодействующую с ландшафтами планеты Земля». Раскрывая основные положения своей теории, ученый пишет: «Этнические закономерности просматриваются в пространстве (этнография) и во времени (этногенез и палеография антропогенных ландшафтов)»[2].

Национальный язык, в том числе и музыкальный, является важнейшим проводником знаний о психологических особенностях той или иной нации. Весьма показательным является тот факт, что понятие музыкального стиля впервые вводится в трактате А. Кирхера «Musurgia universalis» (1650), где автор высказывает мнение, что «музыкальный стиль, находящий себе распространение где-либо, соответствует природному складу людей и особому устройству каждой данной местности». Для подтверждения своих мыслей ученый приводит названия ладов, которые сложились еще в Древней Греции в соответствии с названиями ее областей: «Дорийские, фригийские, а также лидийские, ионийские и им подобные напевы (modulationes) ясно показывают, что каждая из названных народностей упорно держалась за свой стиль»[3].

Как этнокультурное явление, искусство отражает диалектику национального и общечеловеческого, что проявляется во взаимодействии этнодифференцирующей и этноинтегрирующей функций музыкального стиля. Познание разнообразных национальных стилей позволяет будущим педагогам глубже осознать гуманистические ценности и смыслы национальных культурных традиций, формирует представления о едином духовном опыте человечества и многоликости художественной культуры,

---

[1] *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 237.

[2] *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. – М., 2001. – С. 39.

[3] Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. / Сост. *В.П. Шестаков.* – М.: Музыка, 1971. – С. 189.

о перспективах и горизонтах диалога искусств народов мира. Плодотворность тенденции диалога культур обосновывается тем, что «Человек универсален, в нем самом заключены и Запад, и Восток, и все, что выстрадано тем и другим»[1].

В условиях глобализации, нивелирующей особенности этнических культур, актуализируется проблема этнокультурной направленности музыкального творчества и воспитания. Музыкальное образование выполняет ничем не заменимую роль в сохранении и развитии национальных культурных традиций, в процессе этнической самоидентификации и интеграции личности в национальную и мировую культуру. Открывая двери в мир другой культуры, искусство учит пониманию и приятию другого человека, способствует становлению толерантного сознания, гуманистической направленности личности. Фиксация личностью культурных сходств и различий способствует созданию собственного «культурного словаря»[2], играющего важнейшую роль в поликультурном диалоге.

С.Л. Рубинштейн отмечал следующую закономерность: «Стиль художника является выражением его индивидуальности, но и сама индивидуальность его как художника формируется в его работе над стилем»[3]. Зеркало индивидуального художественного стиля отражает личность в ее целостности, выявляет особенности мироощущения, творческого метода, индивидуальные черты, придающие своеобразие художественным моделям мира, созданным писателем, художником, композитором, режиссером, актером.

Индивидуальный стиль специфически обнаруживает себя в художественной интерпретации, поскольку исполнитель является посредником между автором и зрителем, слушателем. Исполнительская стилевая адекватность создается на основе глубокого проникновения в стиль эпохи и автора. В статье, посвященной творческому портрету Святослава Рихтера, Г.Г. Нейгауз пишет: «Недавно (это было в зале Дома ученых), слушая после до-минорной Сонаты Гайдна новеллетты Шумана, я невольно подумал: столько говорят о “стиле”, как будто стиль что-то другое, чем д а н н о е произведение, д а н н ы й автор. Стиль – это и м я р е к . Когда он [С. Рихтер] заиграл Шумана после Гайдна, все стало другим, – рояль был другой, звук другой, ритм другой, характер экспрессии другой, и так понятно почему: то был Гайдн, а то был Шуман, и С. Рихтер с предельной ясностью сумел воплотить в своем исполнении не только облик каждого автора, но и его эпохи. Вот он – тот “универсализм”, <…> который мне представляется высшим достижением

[1] *Григорьева Т.П.* Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т философии; Отв. ред. *А.И. Арнольдов, В.А. Кругликов*. – М., 1987. – С. 297.

[2] *Мацумото Д.* Психология и культура. – СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. – С. 311.

[3] *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002. – С. 642.

исполнителя»[1]. Эклектическому, догматическому и «музейному» стилям Г.Г. Нейгауз противопоставляет стиль как правду, как истину. В русле данного подхода процесс воспитания и самовоспитания музыканта должен строиться на глубоком знании творческого наследия, духовного пути авторов исполняемых произведений; «исполнитель должен не только досконально знать сочинения данного композитора, но и биографию его, мир его идей, чувств, вкусов, ибо это одно лишь обусловливает необходимую стилевую правду»[2]. Предложенный великим музыкантом-педагогом метод построения «духовной траектории» композитора[3] является ценным для художественно-педагогической антропологии, созвучным с используемыми в современной психологии методами построения кривых продуктивности, составления диаграмм жизненных измерений.

В процессе исследования индивидуального художественного стиля формируется представление о значении интра- и экстрахудожественных импульсов, средовых и генотипических факторов, референтных групп и личностей в формировании творческой индивидуальности. Жизнеописания мастеров искусств – важнейшие источники аксиологии и акмеологии творчества. Биографические и автобиографические материалы, отражающие процесс становления художественного таланта, особенно на этапах детства и юности, должны занять достойное место в изучении педагогики и психологии креативности.

Достижения ученых в области истории и теории музыки, музыкального исполнительства питают теорию и методику общего и профессионального музыкального образования. Претворение стилевого подхода в педагогике музыкального образования предполагает «акцентирование внимания педагога на усвоении того или иного уровня стилевой системы: стиль исторической эпохи, национальный стиль, стиль направления, композиторский стиль, исполнительский стиль»[4]. Комплексное исследование художественных феноменов должно строиться на пересечении искусствоведческого и антропологического дискурсов; систему «человек – искусство – культура» необходимо исследовать многомерно: в историческом, социологическом, этнологическом, психологическом, биографическом, семиотическом, экологическом, аксиологическом аспектах.

По выражению Е.В. Назайкинского, слушатель, «обладающий высокой музыкальной культурой, напоминает полиглота, свободно перемещающегося по исторической и географической территории

---

[1] *Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. – М., 1983. – С. 238–239.

[2] Там же. – С. 138.

[3] Там же. – С. 290.

[4] Методологическая культура педагога-музыканта: Учеб пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / *Э.Б. Абдуллин, О.В. Ванилихина, Н.В. Морозова* и др.; Под ред. *Э.Б. Абдуллина*. – М., 2002. – С. 52.

музыкальных стилей»[1]. Методологически оправданным в процессе работы с историческими стилями является применение двух типов анализа – синхронического и диахронического; синхронический анализ (от греч. syn – вместе, chronos – время) представляет собой изучение феноменов художественной культуры как совокупности основных мировоззренческих и художественных устремлений определенной эпохи; диахронический (от греч. dia – через, chronos – время) анализ включает сопоставление определенной художественной концепции с аналогичными концепциями в других искусствах, диалогическое взаимодействие художественных культур разных времен и народов. Сочетание синхронического и диахронического подходов необходимо для целостного понимания развития мировой художественной культуры в важнейших исторических тенденциях и национальных преломлениях.

Следствием реализации антропологического и личностно-ориентированного подходов в современной теории музыкального образования стало выделение индивидуального стиля в качестве структурной единицы анализа музыкально-педагогической деятельности учителя музыки. Э.Б. Абдуллин и Е.В. Николаева рассматривают данный феномен как «самобытный сплав личностных и деятельностных качеств, способностей, умений, предпочтений учителя, которые делают его неповторимым и легко узнаваемым»[2]. Поскольку художественный стиль является неиссякаемым источником познания и самопознания человека, стилевой подход занимает все более прочные позиции в непрерывном образовании и самообразовании учителя, выступая мощным фактором личностного и профессионального развития. Антропологический контекст индивидуального стиля музыкально-педагогической деятельности учителя проецируется на процесс формирования художественно-педагогической культуры учителя в единстве ее аксиологического, технологического и личностно-творческого компонентов.

Реализация гуманитарной образовательной парадигмы обусловливает актуальность антропологического подхода к формированию содержания профессиональной подготовки педагогов, в том числе и учителей музыки. Раскрывая значение антропологической рефлексии для педагогической теории и практики, В.А. Сластенин пишет: «Содержательное единство и завершенность базового психолого-педагогического знания обеспечивается рассмотрением субъекта образования (человека) в его сущностных био-психо-социокультурных качествах, в реальных процессах становления (образования) личности, протекающих в недрах традиционных и новых образовательных систем,

[1] *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С. 59.
[2] *Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В.* Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – С. 174.

обладающих собственными технологиями»[1]. При этом важнейшим основанием для достижения концептуального единства и системности педагогического образования определяется «акцентирование ценностного, духовно возвышающего содержания образования, формирование гуманистических нравственных ориентаций на основе освоения универсальных ценностей культуры как результата научно-познавательной, художественно-эстетической и образовательной творческой работы человека»[2].

Таким образом, комплексное исследование человека является магистральным направлением развития гуманитарного знания. В таких ценностно-ориентированных сферах, как музыкальное искусство и образование, реализация антропологического подхода выступает в качестве важнейшей стратегии.

назад

ОБ УРОКАХ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

М.Ф. Рудзик

Курский государственный университет

Автором актуализируется проблема осмысления сущности урока музыки в логике личностно-ориентированного, проблемно-диалогического, культурологического, средового, творческо-деятельностного, вариативного и иных подходов в общем образовании.

Эффективность процесса многостороннего и полноценного развития личности школьника средствами музыкального искусства достигается, на наш взгляд, при условии формирования оптимальной образовательной среды в контексте современных взглядов на урок музыки как урок искусства. Осмысление сущности современного урока музыки, его специфических особенностей, исследование проблемы с позиций фундаментальной науки и существующей практики музыкального образования вынесли в повестку дня вопрос о разработке новой технологии проектирования и воплощения уроков музыки.

Как известно, современная цель общего образования переориентирована с накопления суммы знаний, умений и навыков на подготовку школьника как *субъекта* своей образовательной деятельности. Несомненно, цель должна определять задачи и средства обучения. Однако задачи современного урока остаются неизменными многие десятилетия: это все те же воспитание и развитие учащихся, основным средством

[1] *Сластенин В.А.* Педагогическое образование: опыт философско-антропологической рефлексии. – М. Издательский Дом МАГИСТР-ПРЕСС, 2000. – С. 226.
[2] Там же. – С. 228.

решения которых продолжает оставаться познавательная активность. Вероятно, поэтому поставленная цель понимается большинством педагогов исходя из привычного смысла хорошо знакомых задач, решать которые очень удобно все теми же средствами формирования познавательного интереса, в основе которых – активность, но не учеников, а учителя, продолжающего оставаться главным и единственным действующим лицом на уроке, несмотря на то что во всех современных нормативных актах об образовании законодательно определено: «…ученик – это не только субъект образовательной, но и социальной, и собственной жизни, ее самоорганизации и самореализации»[1].

В связи со сказанным особую актуальность приобретают осознание цели и задач современного образования в их взаимозависимости и взаимосвязи, определение верных ценностных ориентаций в учебном процессе. В документах ЮНЕСКО подчеркивается, что в современных условиях важнейшей стратегической задачей системы образования является всемерное содействие экономическому и социальному развитию общества, утверждению в нем демократических принципов, обеспечению свобод и прав человека. Эта задача наиболее важна для реформирующейся системы образования в России. Именно эта стратегическая задача определяет цель общего образования, направленную на формирование системы навыков, ценностей и моделей поведения, общей основой которых являются всемирно признанные ценности. Следовательно, современное образование должно быть направлено на формирование личности, которой присущи:

– порядочность, честность, справедливость;

– открытость, готовность обсуждать и выслушивать;

– доброжелательное отношение к людям;

– самоуважение;

– уважение и терпимость по отношению к другим (отдельным лицам, представителям этнических и культурных групп), их образу жизни, идеям и мнениям;

– забота о благосостоянии общества;

– приверженность идеалам демократии;

– патриотизм и гражданственность;

– понимание ценности образования как открывающего путь к новым представлениям, понятиям, творческим возможностям.

Современный исследователь социально-педагогических проблем В. Купцов отмечает, что сегодня обучение и воспитание должны:

– обеспечивать правильное понимание ценности свободы, условий ее реализации, значения как для развития общества, так и для жизни человека;

[1] Закон РФ «Об образовании» от 13.01.1996 г., ст. 2; Концепция общего среднего 12-летнего образования // Учительская газета. – 2000. – Янв. – С. 19.

– формировать у каждого человека чувство личной ответственности, добиваться понимания ценности служения обществу, чувства солидарности при решении проблем построения демократического общества;

– содействовать формированию способности признавать различия в оценках реальности, а также навыков общения и сотрудничества с другими;

– вырабатывать умение действовать в духе терпимости и ответственности в отношении социальных, политических, культурных и экологических аспектов жизни общества;

– развивать умение идти на уступки и стремиться к поиску возможных компромиссов при решении различных задач строительства демократического общества и плюралистического мира;

– формировать понимание того, что, отстаивая свои взгляды, необходимо быть готовым вести диалог, проявляя при этом уважение к другим, чувство солидарности и сопричастности;

– развивать способность делать обоснованный выбор, исходя в своих решениях и действиях из правильного анализа ситуаций и информации;

– содействовать формированию у граждан чувства ценности окружающей среды и понимания необходимости ее охраны в качестве основы устойчивого развития человечества;

– формировать ценностные ориентации и обеспечивать овладение знаниями, необходимыми для понимания международного аспекта устойчивого развития;

– развивать самостоятельность, критичность мышления;

– учить преодолевать трудные и неопределенные ситуации[1].

Перечисленным положениям в полной мере отвечает образовательная область «Искусство», реализуемая в общеобразовательных учреждениях через такие учебные дисциплины, как музыка и изобразительное искусство.

К сожалению, теоретические разработки ученых тонут в водовороте решения повседневных проблем учителями-практиками. Вместе с тем все большее количество учителей видят смысл не только в стихийно-интуитивном нащупывании правильных решений, но и в научном обосновании своей деятельности. С другой стороны, обнаружить в море научной литературы конкретные рекомендации, соответствующие новым требованиям, разработки уроков на основе этих требований с каждым годом становится все труднее, так как многие авторы аккуратно подгоняют хорошо известные методики преподавания к новым целям образования, особенно не заботясь о принципиальной совместимости первого со вторым.

---

[1] *Купцов В.* Ценностные ориентации и учебный процесс // Социально-политический журнал. – 1996. – № 1. – С. 126–127.

На наш взгляд, готовить на уроке субъекта, творчески активную личность, заинтересованную во все более самостоятельном познании, можно. Для этого необходимо изменить отношение учителя к смыслу его учебной деятельности и, соответственно, к ученикам. Как не парадоксально, но здесь уместно обратиться к традициям, существующим в отечественной педагогике, упразднение которых создает серьезные проблемы и противоречия современного образования. Речь идет о традициях, сложившихся в российской педагогике XIX – начала XX в., которые составляют гордость наших национальных традиций в целом: приоритет духовно-нравственного образования над рациональным; выделение в качестве его высшего результата категории «мудрость»; признание самоценности образования и непринятие в нем утилитарно-прагматического уклона; построение школы вокруг семьи и семейных традиций; потребность российской интеллигенции включиться в деятельность образования на «общую пользу», а не для получения материальных благ и т.д.[1]

Других традиционных «ценностей» было намного больше, и ориентировались на них учителя гораздо охотнее: доминирование пассивно-репродуктивного восприятия учениками знаний над творческой познавательной деятельностью; самодостаточная ценность «прочных знаний», поощрение готовности воспринимать их «на веру», без каких-либо критических оценок и интерпретации; непреложность авторитета педагога как носителя «высших» интеллектуальных и нравственных истин; неприятие негосударственного, частного образования; стремление принизить, поставить под сомнение любой личный успех как в педагогической, так и в ученической среде; ставка на усредненное движение к общей цели, на фронтальные формы и методы образования в противовес индивидуализированным и групповым технологиям и т.д.

На этих ценностях базируется традиционная дидактика, которая предписывает обучать, используя прямые методы передачи знаний. Основными средствами в данном случае являются монологические объяснения при помощи рассказов, бесед, лекций. Их смысл – требование воспроизвести сказанное учителем в форме монологического или диалогического ответа, привести пример на применение полученного знания, использовать информацию для решения учебных задач и выполнения заданий.

На этом фоне достаточно нетрадиционно выглядит учебно-педагогический процесс, построенный с привлечением проблемного обучения, поисковых, исследовательских, эвристических и др. методов. Они могут быть представлены и как фрагменты в ткани урока, и как урок, полностью посвященный реализации одного из перечисленных методов.

---

[1] *Богуславский М.В.* Ценностные ориентации российского образования в первой трети XX века // Педагогика. – 1996. – № 4. – С. 72-75.

Таких уроков сегодня насчитывается более ста типов, даже разработана классификация[1]. «Учение с увлечением» впервые оформилось в серьезную педагогическую практику в опыте учителей-новаторов конца XX века. Обратившись к увлекательной стороне знаний, они преодолели сложившийся шаблон в проведении различных уроков, вызывающих у школьников равнодушие к учебе и откровенную скуку. Интересные разработки «педагогики сотрудничества», идущие от учителей, определили серьезные изменения в организации урока. В нем появились элементы интригующей проблемности, парадоксальности, новизны известных фактов и многие другие, уверенно вытесняющие скуку и формализм из образования. Сегодня есть все основания утверждать, что такая организация урока, где за основу берется познавательный интерес, – это приближение к формированию познавательной активности учащихся.

Современному уроку, особенно уроку искусства как авторскому произведению, должны быть присущи системность и целостность, единая логика совместной деятельности учителя и учеников, подчиненная общим целям и дидактическим задачам, определяющим содержание учебного материала, выбор средств и методов обучения. Только при этих условиях процесс познавательной деятельности школьников становится развивающим.

Обратимся к классификации уроков, разработанных с применением нестандартных методов и форм их проведения, которая предлагается профессором С.В. Кульневич и экстраполируется нами на сферу музыкального образования с учетом специфики урока музыки – урока искусства:

– *уроки с измененными способами организации*: урок-лекция, урок-концерт, урок-парадокс, защита знаний (идей), урок «в ансамбле», урок-встреча;

– *уроки, опирающиеся на фантазию*: урок-сказка, урок творчества (урок-сочинение, урок изобретательства, урок – творческий отчет, комплексно-творческий отчет), урок-экспозиция, урок – «удивительное рядом», урок фантастического проекта, моноурок – рассказ о творце искусства (урок-бенефис, урок-портрет), урок-сюрприз, волшебный урок;

– *уроки, имитирующие какие-либо занятия или виды работ*: экскурсия, заочная экскурсия (посещение концертного зала, театра, филармонии и др.), прогулка, гостиная, путешествие, экспедиция, защита проекта;

– *уроки с игровой состязательной основой*: урок-игра: урок-«Домино», урок-кроссворд, урок в форме игры «Лото», урок «Следствие ведут знатоки», урок – деловая игра, игра-обобщение, урок-КВН, урок –

[1] *Короткова М.В.* Методические разработки и сценарии уроков по курсу отечественной и зарубежной истории XX века (11 класс): Пособие для учителей. – М., 1999. – 127 с.; *Кульневич С.В., Лакоценина Т.П.* Не совсем обычный урок: Практическое пособие. – Воронеж, 2001. – 176 с.

«Что? Где? Когда?», урок-эстафета, урок – конкурс, урок – дуэль, урок – соревнование, урок – ролевая игра, урок – драматизация, урок – викторина, урок – интеллектуальная игра, урок – игра для родителей, урок – дидактическая игра, урок-журнал, урок-тест;

– *уроки, предусматривающие трансформацию стандартных способов организации*: парный опрос, экспресс-опрос, защита оценки, урок-консультация, урок-практикум, урок-семинар, защита читательского формуляра, «теле»-урок, урок – общественный смотр ЗУН, урок-собеседование, ученическая конференция и др.

При организации подобных уроков особого внимания учителя должны быть удостоены следующие основополагающие принципы:

– *принципы педагогики сотрудничества*: отношения взаимопонимания с учениками, учения без принуждения, трудной цели, принцип опоры на ученика, принцип оценки как уважительного отношения не только к детскому знанию, но и к незнанию, поощрения чувства долга и ответственности, принципы самоанализа, соответствующей формы, интеллектуального фона класса и личностного подхода[1];

– *творческие принципы*: отказ от шаблона в организации урока, от рутины и формализма в проведении; максимальное вовлечение учащихся класса в активную деятельность на уроке; не развлекательность, а занимательность и увлечение как основа эмоционального тона урока; поддержка альтернативности, множественности мнений; развитие функции общения на уроке как условие обеспечения взаимопонимания, побуждения к действию, ощущение эмоционального удовлетворения; «скрытая» (педагогически целесообразная) дифференциация учащихся по учебным возможностям, интересам, способностям и склонностям; использование оценки в качестве формирующего (а не только результативного) инструмента.

Сегодня мы пришли к пониманию того, что особую атмосферу возвышенного отношения к музыке, возвращение ей истинного содержания и предназначения в жизни должен обеспечить урок музыки – урок искусства; что одним из самых негативных следствий сложившегося за предыдущие десятилетия педагогического стереотипа является понимание воспитательного воздействия музыки на личность школьника, как воздействия прямого и непосредственного. Представление о прямом воздействии в свое время породило соответствующую методику, не учитывающую «механизм восприятия музыки», а ограничивающуюся в одних случаях раскрытием музыкального содержания вообще, а в других случаях односторонним изучением средств выразительности. Такое упрощенно-практическое использование музыки как средства воспитания

[1] Отчет о встрече учителей-экспериментаторов // Учительская газета. – 1986. – 18 окт.

повлекло за собой утрату ее высокого предназначения, превращение музыки в иллюстрацию жизненных явлений, в «образное подтверждение» их. Прямое отождествление содержания музыки и жизни свело на нет предназначение музыки не просто «отобразить», а выразить сущность явления в его человеческих эмоционально-нравственных оценках.

В чем же должна заключаться специфика организации учебно-педагогического процесса на уроках музыки? Еще Д.Б. Кабалевский указывал на то, что воспитательное воздействие музыки заложено в *самом переживании музыки как самоценного явления*, «жизнью рожденного и к жизни обращенного». Однако из боязни оставить ребенка *наедине с музыкой* учителя часто не опираются на очень важный объективный момент: музыка своей временной природой организует восприятие как постоянную смену эмоций, разворачивая их в определенной логике; в коммуникативной функции музыкальной формы уже заложена *программа управления восприятием содержания музыки*.

Совмещая эти мысли с идеей «…связать динамику внешнего звукового движения с динамикой движений психических» (Д. Кабалевский), мы получаем «ключ» к разработке методики, вытекающей из природы музыкального искусства: «динамика движения» требует, чтобы восприятие понималось как процесс, а под «психическими движениями» подразумевались те самые эмоционально-оценочные преобразования, которые возникают в психике слушателя. Следовательно, методика должна организовывать восприятие школьников как процесс и результат взаимодействия нравственно-эстетических оценок в логике следования музыкальных смыслов, где процессуальность обеспечивается интонационно-тематическими, образно-смысловыми противоречиями, а результатом становится ситуация внутреннего духовно-нравственного выбора. Думается, что только в этом случае можно будет говорить об известном влиянии на ценностные ориентации учащихся.

Качественно более высокого уровня результативности музыкального образования учащихся достигает тот учитель, который достиг понимания сущности искусства, в первую очередь того, что *содержанием музыки в высшем смысле является диалектика жизни, выраженная в чувственно воспринимаемых художественных образах*. На его уроках становится возможным воспитание столь важного, сущностного для музыкального мышления движения – *от содержания к форме*.

Особую значимость сегодня приобретает следующая методологическая позиция: «Объектом изучения на уроках должно быть искусство, но вне узкой предметно-деятельностной направленности. Навыки и знания не должны быть самоцелью. Они средство и условие развития личности ребенка, а искусство – форма проявления его

жизнедеятельности»[1] (Н. Терентьева). Не менее важна и такая позиция: «Уроки музыки как уроки искусства, уроки творчества должны содействовать оптимизации у детей целостного мышления, избирательных художественных потребностей и интересов, определенных ценностных ориентаций и установок»[2].

Образ современного урока музыки трактуется как образ урока искусства и в русле теории развивающего образования. Это и направленность на духовное общение, и постепенное накопление опыта творческого осмысления искусства на основе личных экспериментов, и осознание-прочувствование творческих задач, и методологический принцип диалектической взаимосвязи жизни и искусства, искусства и жизни, и многое другое. Большинство учителей – за урок музыки как урок искусства, но очень трудно разобраться в том, какое содержание и образ в урок искусства вкладывает конкретный учитель, какую философию музыкального образования он исповедует. И здесь только педагогическая технология конкретного учителя может доказать жизненность его идей и подтвердить его позицию, высказанную на словах, что он за урок искусства. Пока еще не выработаны критерии урока музыки как урока искусства, – речь идет о содержательных критериях.

Сегодня развитие идей концепции общего музыкального образования происходит в условиях единства цели – формирования музыкальной культуры детей и подростков, а также многовариантности содержания, форм, методов, средств организации образовательного процесса с учетом региональных культурных традиций. При этом основной процесс общения с искусством происходит на уроках музыки. Познание себя и жизни через увлеченность музыкой остается всегда стержневой задачей каждого урока, его содержанием, которое находит разнообразное художественно-педагогическое воплощение. Концепция изначально предполагает как постоянный, необходимый и естественный процесс инновационное переосмысление педагогом содержания образовательной программы, способов организации общения учащихся с музыкой. Здесь в полной мере проявляется профессиональная компетентность учителя музыки, способного продуктивно реализовать предоставленную ему творческую свободу.

На уроках музыки формирование у детей интереса, художественно-образного мышления, вкуса происходит в первую очередь в опоре на целенаправленное накопление музыкального опыта, впечатлений, переживаний в процессе общения с живым искусством. Конструирование уроков музыки предполагает творческого учителя, который сквозь конкретность учебной программы «видит» методологию. Одним из

---

[1] Программа для общеобразовательных учебных заведений. Музыка. Музыкально-эстетическое воспитание. 1–4 классы / Автор-сост. *Н.А. Терентьева*. – М., 1994. – С.6.

[2] Там же. – С.7.

ведущих принципов его деятельности и творческого поиска становится стремление к разнообразию, свобода выбора методов, музыкального материала, сформированность собственного мнения относительно выбора критериев педагогического процесса. У творческого учителя уроки музыки – не только освоение специальной информации или еще одного вида деятельности – это уроки, формирующие духовность личности как способ жизни, в основе которой лежит стремление к красоте, к добру, к правде. Главным результатом общения с искусством на его уроках является переход к новому внутреннему состоянию, уроки становятся действительно мировоззренческими, они устанавливают многообразные связи с жизнью, на них возникает «диалог сознаний».

«Искусство воспитывает, будучи искусством, а не «воспитательным средством», так как в этом случае оно превращается в ничто, а пустота воспитывать не может», – читаем мы у А. Грамши. Действительно, дети, особенно в младшем возрасте, постигают мир во всем его разнообразии на уровне подсознания, на художественно-образном интуитивном уровне. Поэтому образность является важнейшим принципом организации учебно-педагогического процесса на уроках музыки. Образность создает широкую зону вариативности и ассоциативности восприятия искусства ребенком. Таким образом, при организации содержания уроков музыки необходимо использовать возможности углубления музыкального опыта через активизацию его связей с жизненным, двигательным, зрительным, речевым и другим опытом ребенка. На музыкальных занятиях должен преобладать ассоциативный тип организации материала, основанный на творческом характере восприятия, на неисчерпаемости эстетической информации, на способности порождать образы-представления о связях общего и различного в разных видах искусства. Такой подход стимулирует развитие самостоятельности мышления детей, их творческого начала.

Специфика предмета «Музыка», в котором восприятие искусства не есть нечто определенное, а скорее – «веер» разных и при этом верных индивидуальных представлений-ассоциаций, позволяет в процессе массового музыкального образования школьников полноценно решить проблему дифференцированного подхода. Одна из важных задач предмета «Музыка» – научить детей видеть и слышать жизнь во всех ее многообразных связях и уметь размышлять о них, выявляя их нравственное, социальное содержание; формировать у детей ценностные ориентации.

На уроках музыкального искусства ребенок учится освоению Мира через его художественно-образное постижение. Накапливая опыт впечатлений и переживаний, он учится видеть за всем Человека, слышать его мир, воспринимать жизнь во всем ее многообразии. Содержанием уроков музыки является единая совместная музыкально-творческая деятельность учителя и учеников. Она разворачивается в разнообразных

формах общения с живой музыкой (исполнение, слушание, размышление, игра на музыкальных инструментах, сочинение-импровизация, пластическое интонирование, интерпретация, рисование, драматизация и др.) и направлена на раскрытие многообразных связей музыки и жизни, на самопознание и самосозидание.

В центре внимания педагога на уроке должно стоять не столько само музыкальное произведение, сколько результат – то создавшееся настроение, душевное состояние, те нравственные изменения, которые возникают в детях. Эта тонкая сфера – главное поле творческой деятельности учителя музыки. Содержание интонационно-слухового опыта, яркость и обобщенность музыкально-слуховых, художественных, эстетических представлений детей, широкая ассоциативность являются основой процесса формирования их музыкальной культуры.

Каждый урок музыки представляет собой эстетическую ценность, являясь художественно-педагогическим целым, захватывающим некоторое пространство впечатлений, чувств и ассоциаций детей. Но он важен не только сам по себе в отдельности, но и в соотношении с другими уроками. Интонация, образ, динамика, темп, форма, композиция охватывают всю систему (а также и отдельные блоки) учебных занятий. Это создает единое художественно-образное пространство в рамках изучаемой темы, имеющее линии развития, драматургию, кульминацию, несущее смысловую нагрузку. Происходит взаимодополнение, взаимовлияние одного урока на другой, устанавливается достаточно многообразное количество отношений, раскрывающих многогранное жизненное содержание искусства. При этом каждое занятие выявляет нечто оригинальное, индивидуальное, творческое в сквозном изучении предложенной темы. Импровизационная основа урока предполагает многоплановость решений комплекса педагогических задач, системное углубление художественного восприятия детей.

Важно, чтобы педагог понимал необходимость организации «диалога» учащихся с музыкальным искусством. Его умение должно быть направлено на решение главной задачи: научить ребенка творчески, самостоятельно, образно мыслить, выявлять общие закономерности отражения жизни в искусстве, видеть мир по-своему. Следовательно, в каждом классе, на каждом уроке будет свое «прочтение» изучаемой темы, своя услышанная музыка. Оправданно и целесообразно использование на уроках не только репертуарного содержания, рекомендованного конкретной программой, но и другого материала, другой музыки, других сказок и картин. Это только расширяет рамки ассоциаций и размышлений ребенка о единстве и взаимосвязях различных произведений искусства.

При этом учителю не следует пренебрегать проведением предварительного критериального художественно-педагогического анализа нового материала с целью обеспечения его оптимальности и

целостности, образности, единой направленности, определяющей логику развертывания содержания урока (в равной степени и блока уроков). Единая логика организации учебного материала в рамках каждого урока, блока уроков должна соответствовать логике тематизма, логике психического развития ребенка, особенно его мышления. Она выстраивается в опоре на следующие методологические основы:

– жизненные истоки как интонационные прообразы художественного;
– внутреннее (духовное) пространство человека, его многогранность и многообразие искусства;
– единство народного и профессионального;
– общее и специфичное в различных видах искусства.

назад

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

В.П. Сраджев

Нижегородская государственная консерватория
Нижний-Новгород

Пути совершенствования деятельности системы музыкального образования предполагают изменение принятой в наше время концепции обучения, выдвинутой авторским коллективом под руководством Д.Б. Кабалевского. В соответствии с новой концепцией, на уроках музыки должна формироваться не музыкальная культура учеников, а стойкая направленность личности на музыкальные занятия. Важнейшим условием ее реализации является опора на интерес. Возможности современной цифровой аппаратуры и компьютерных технологий помогают не только облегчить процесс обучения, но и пробудить к нему интерес.

Важнейшим предназначением науки является поиск оптимальных путей развития цивилизации. В сферу ее влияния включается технический прогресс, составляющий материальную основу жизни общества, и освещение условий его социального совершенствования. Научные исследования, как правило, должны предварять практические действия, так как, моделируя действительность, позволяют с меньшими затратами находить верные решения. Однако так бывает далеко не всегда. Иногда жизнь ставит задачи, которые решаются сразу практически, на основе «здравого смысла». Когда он совпадает с закономерностями развития природы и общества, многие проблемы получают достойное завершение. А когда нет? Установки «здравого смысла» становятся серьезным тормозом в решении насущных проблем.

Нечто подобное происходит с системой музыкального образования в России. Созданная «волей коммунистической партии», она обрела невиданный в мире размах и на определенных этапах жизни нашего общества играла заметную роль в его жизни. Вспомним колоссальное

идейно-психологическое влияние, которое оказывала музыка на людей в годы индустриализации страны, в Великой отечественной войне, в 50–60 годы прошлого века.

Однако проходят годы, изменяются условия жизни, меняется мир вокруг нас. А система музыкального образования продолжает упорно работать так, как это было задумано в далеком прошлом. Но если в былые времена она составляла подсистему более крупной, управляемой партийными органами системы идеологического воздействия и функционировала в рамках общей цели, то с крушением коммунистического режима система распалась, а цели ее компонентов стали расходиться. Скажем, ранее уроки музыки в школе ориентировались на классическую, народную музыку, в это же время радио, телевидение, пресса активно пропагандировали классическое музыкальное наследие, формировали в общественном сознании высокий статус искусства в целом. Сегодня школьная программа по-прежнему опирается на классическую музыку. Зато радио, телевидение, обуреваемые коммерческими проблемами, полностью подчинены шоу-бизнесу, тем самым активно **противодействуя** установкам школьного общего музыкального образования. В результате эффективность уроков музыки настолько мала, что многие школы вообще отказываются от них.

Причин кризисного состояния музыкального образования много. Но одна из важнейших лежит в теоретической плоскости, в концептуальной установке современного общего музыкального образования. В его основе лежит цель, определенная более 30 лет назад научным коллективом под руководством Д.Б. Кабалевского: « … ввести учащихся в мир большого музыкального искусства, научить их любить и понимать музыку во всем богатстве ее форм и жанров, иначе говоря, воспитывать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры»[1]. Это концептуальное положение, подсказанное в свое время «здравым смыслом», присутствует практически во всех программах, созданных в более поздний период. Однако, несмотря на его притягательность, высоту помыслов, именно оно в современных условиях препятствует эффективной работе общего музыкального образования. Это происходит потому, что подобная цель в современных условиях теряет свое главное качество – **возможность достижения.** Ведь воспитание музыкальной культуры – длительный процесс, охватывающий многие годы, если не всю жизнь человека, а не 1–7 классы, да еще и в течение часа в неделю. В лучшем случае, на школьных занятиях должны создаваться условия, для успешного формирования музыкальной культуры. Об этом же справедливо пишет Л. Горюнова: «Музыкальная культура как процесс не завершается в школе. На уроках закладывается лишь ее фундамент: интерес к жизни

[1] *Кабалевский Д.Б.* Программы по музыке (1–3, 4–7 классы). – М., 1988. – С. 2.

через увлеченность музыкой как первая ступень проявления потребности; эстетический вкус как качественная характеристика музыкальной культуры; творческое художественно-образное мышление (в музыке и о музыке) как инструмент самовыражения ребенка в разнообразных видах музицирования: способность эстетического созерцания как установление своего отношения к миру…»[1]. То есть в школе должна созидаться основа, из которой произрастет музыкальная культура, а не она сама.

Можно возразить, основа или сама музыкальная культура, так ли это важно, ведь уровень музыкальной культуры у каждого ученика будет индивидуален, так стоит ли «огород городить»?

На самом деле это уточнение имеет принципиальный характер. Дело в том, что в структуру музыкальной культуры входят в качестве важнейшего компонента – **музыкальные знания**. Естественно, что школа, призванная «давать» их, видит в этом чуть ли не основное предназначение уроков музыки. Подобная установка активно внедряется в учебный процесс по правилам, отработанным многолетней школьной практикой. При этом совершенно не учитывается, что урок музыки принципиально отличается по своим целям и задачам от других уроков: физики, математики, биологии и т.п. В результате «урок искусства» превращается в «урок музыки». Этот процесс есть и (в рамках прежних установок) будет продолжаться, несмотря на протесты многих прогрессивных педагогов-музыкантов, призывающих вернуться в сферу музыкально-художественного творчества.

Перебороть эту тенденцию можно лишь на другой теоретической основе. Музыка в школе должна быть не уроком, который нужно выучить, а превратиться в устойчивую потребность, которую человек с радостью пронесет через всю свою жизнь. Поэтому необходима новая концепция общего музыкального образования. Ее стержневым моментом будет не воспитание музыкальной культуры, ***а создание условий, которые обеспечат устойчивое музыкально-художественное саморазвитие личности, приводящее к обладанию музыкальной культурой как частью духовной***. Тогда музыка для ребенка станет не мимолетным эпизодом, не фоном при занятии другой деятельностью. Она займет в структуре его личности важное и устойчивое положение. Ребенок полюбит музыку и будет воспринимать музыкальные занятия с удовольствием. Но для этого обучение должно быть доступным, привлекательным и, главное, вызывать **интерес**. Это, конечно, приведет к серьезному изменению общего музыкального образования как в содержательном, так и структурном отношении[2].

---

[1] *Горюнова Л.В.* Теория и практика формирования музыкальной культуры младшего школьника: Автореф. Дисс. … доктора пед. наук. – М., 1991. – С. 23.

[2] Собственно, в сторону глубокой перестройки движется и общее образование. «Происходит, прежде всего, серьезное изменение целей образования, а следовательно и критериев его эффективности, – пишет В.И. Загвязинский. – Не качество знаний как таковое и, тем более, не объем усвоенных знаний и

Учитывая предназначение музыкальных занятий не накапливать знания, а духовно развивать и художественно воспитывать учеников, цель новой концепции можно представить как **формирование стойкой направленности личности ученика, мотивирующей его деятельность, связанную с музыкальным искусством.**

Нужно помнить, что «направленность личности всегда социально обусловлена, формируется путем воспитания и проявляется в таких иерархически связанных между собой формах, как влечение, желание, стремление, интерес, склонность, идеал, мировоззрение, убеждение»[1]. Следовательно, на первый план в музыкальном образовании выдвигается создание условий, которые порождали бы у школьников возникающий через влечение **интерес**, трансформирующийся далее в **убеждение**, и составляющий часть его **мировоззрения**. А важнейшим принципом обучения должен стать деятельностный, творческий подход. Среди видов деятельности в связи с этим будут преобладать те, которые устремлены к творчеству, ибо творчество всегда вызывало и вызывает неподдельный **интерес**. К ним можно отнести музыкально-исполнительскую деятельность (вокальную, хоровую, инструментальную, игру по слуху, импровизацию, музицирование), а также активное применение в обучении различных дидактических и ролевых игр, игровых ситуаций и т.д.

Сможет ли декларирование новой стратегической целевой установки общего музыкального образования изменить кризисную ситуацию, в котором оно оказалось? Конечно, нет. От постановки цели до ее достижения – дистанция огромного размера. Не составляет исключения и упомянутая цель новой концепции. Но она должна стать поводом для серьезных системных научных исследований, дающих принципиальную научную оценку обоснованности такой цели, возможности ее достижения (готовности системы музыкального образования к перестройке содержания обучения, способности государства финансировать ее деятельность и т.д.). Научные исследования в этом направлении и станут первым шагом вывода системы общего музыкального образования из кризиса.

Но и сегодня существуют возможности для повышения результативности музыкального воспитания. Опора на **интерес,** бесспорно, предполагает самое активное применение в учебном процессе инновационных технологий с использованием того ценного, что предоставлено современным научно-техническим прогрессом.

умений, а развитие личности, реализации уникальных человеческих возможностей, подготовка к сложностям жизни становится ведущей целью образования, которое осуществляется не только в рамках школы, а далеко выходит за ее пределы» (*Загвязинский В.И.* Методология и методики социально-педагогического исследования: Кн. для соц. педагогов работников / Рос. Акад. образования. Центр социал. педагогики. – М.: Изд-во АСОПиР, 1995. – С. 10).

[1] Психология: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по пед. специальностям / И.Г. Антипова и др. Под. ред. *Е.И. Рогова.* – М., 2005. – С. 183–184.

Уже сейчас в музыкальной деятельности применяются синтезаторы, которые год от года стремительно совершенствуются, обретают все новые и новые качества. Бессмысленно сравнивать синтезатор с баяном или фортепиано. Это разные инструменты, но хорошо обученный учитель музыки, владеющий синтезатором, обретает весьма привлекательные возможности для проведения урока. Ему легче будет найти подход к ученикам, увлечь их музыкальными занятиями. Однако обучение игре на синтезаторе будущих учителей музыки в вузах до сих пор, как правило, проводится крайне поверхностно, либо вовсе отсутствует.

Исключительно богатые возможности для музыкальной деятельности предоставляют современные компьютеры. Запись фонограмм, оркестровка музыкальных произведений, сочинение музыки, работа с музыкальными редакторами, обучающие музыкальные программы и т.д., способны наполнить творчеством процесс музыкальных занятий. Кроме того, учитель музыки, владея компьютерными программами, способен проводить уроки ярко, увлекательно, интересно.

Далеко не полностью в современном музыкальном обучении используются возможности цифровых фортепиано. Как правило, в любом музыкальном учебном заведении присутствует удручающая проблема с инструментами. Старые фортепиано чаще всего не пригодны для профессионального обучения. Новые – покупаются исключительно редко из-за недостатка финансирования. Цифровые инструменты чуть ли не на порядок дешевле акустических. Однако музыкальные учебные заведения не торопятся их приобретать. Одна из причин в том, что цифровые фортепиано сравнивают с концертными акустическими роялями, стоимостью в 30–40 раз выше, чем цифровые. Естественно, по своим звуковым характеристикам дешевые цифровые инструменты уступают концертным роялям. Вместе с тем никто не сопоставляет рядовые акустические пианино (да еще и порядком разбитые) с цифровыми. В этом случае сравнение может быть явно не в пользу акустических инструментов. Прежде всего, цифровые инструменты не требуют настройки, так как чистота строя заложена в их конструкции. У них ровная, поддающаяся тончайшему воздействию клавиатура, что выгодно отличает их от разбитых акустических пианино. Кроме того, цифровые инструменты имеют ряд функций, применение которых способно резко повысить эффективность обучения.

Повысить эффективность обучения, придать ему динамизм способны цифровые видеокамеры с жестким диском. Собственно, видеозапись и раньше с успехом использовалась в учебном процессе, правда, весьма редко. Но сейчас, с появлением новых цифровых видеокамер, стало несравненно удобнее применять их на различных индивидуальных занятиях.

Наконец, нельзя не упомянуть еще одну проблему музыкального обучения, затрагивающую стратегию подготовки оперных певцов. До последнего времени пение под микрофон было прерогативой эстрадных артистов. Иное дело оперные певцы. Несовершенные микрофоны прошлого столетия искажали их голос и были неприемлемы в академическом пении. Поэтому важнейшим показателем пригодности голоса к профессиональной вокальной деятельности была его мощность, способная «пробить» оркестр и наполнить звучанием зал[1].

Сейчас положение изменилось. Современные акустические системы, да еще и управляемые талантливыми звукорежиссером и звукооператором, способны усиливать голос певца, делать его доступным даже в самом большом помещении. При этом современная техника сохраняет краски голоса, все его интонационное богатство, которыми ранее приходилось жертвовать из-за акустических особенностей зала. Соответственно, это изменение условий концертных выступлений должно обязательно найти свое отражение в процессе подготовки вокалистов.

Таким образом, применение современных технических средств в музыкальном обучении способно резко повысить его эффективность, сделать занятия более интересными, а сам процесс – менее утомительным. Кроме того, перед педагогами открываются широкие перспективы в создании новых методов обучения, тех самых методов, которые в музыкальной педагогике не менялись десятилетиями.

назад

О ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКОТЕРАПИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

А.С. Клюев

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург

Рассматривая как основную проблему общества здоровье новых поколений, автор предлагает краткую характеристику основных методов современной (отечественной и зарубежной) музыкотерапии, которые можно успешно применять в музыкальной педагогике. Именно как здоровьесберегающий фактор рассматривается музыкотерапия в работе.

В настоящее время, вследствие увеличения в учебно-образовательных учреждениях разного профиля (в том числе – музыкального) количества учащихся, имеющих проблемы со здоровьем, в педагогической работе приходится дополнительно использовать различные методы *лечебного*, *оздоровительного* характера[2]. Одним из

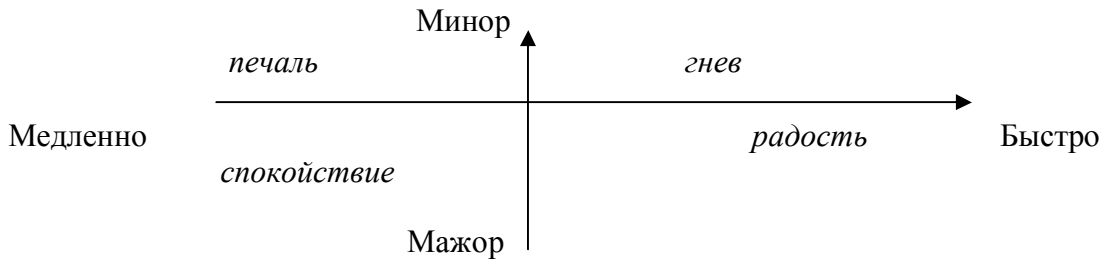
[1] Это и понятно: как можно оценить достоинство тончайшей нюансировки, если вокалиста просто не слышно?

[2] Эти методы в рамках педагогического процесса оказываются одновременно и *педагогическими*.

таких методов может стать *музыкотерапия*[1]. Познакомимся с наиболее известными современными методиками музыкотерапии – отечественными и зарубежными. Начнём с отечественных.

Среди наиболее известных российских методик нужно назвать разработки В.М. Петрушина[2], С.В. Шушарджана[3], В.М. Элькина[4], Р. Блаво[5]. Остановимся на них подробнее.

Свою методику В.И. Петрушин называет «музыкально-рациональной психотерапией». Суть её в строго-логическом (рациональном) применении средств музыкальной выразительности в психотерапевтических целях. При этом важнейшими такими средствами автор считает темп и лад в музыке. По мнению В.М. Петрушина, музыкальное произведение выражает то или иное настроение (что и предопределяет его психотерапевтическое использование) в зависимости от темпа и лада его звучания. Данную установку Петрушин иллюстрирует следующим образом:



На основе утверждаемого положения предлагаем две таблицы.

Обобщённые характеристики музыкальных произведений, отражающих сходное эмоциональное состояние

Первая:

Основные параметры музыки	**Основное настроение**	**Литературные определения**	**Названия произведений**
Медленная мажорная	Спокойствие	Лирическая, мягкая, созерцательная, элегическая, напевная, нежная, задумчивая	А. Бородин, Ноктюрн из Струнного квартета; Ф. Шопен, Ноктюрны Фа мажор, Ре-бемоль мажор, Этюд Ми мажор, крайние части; Ф. Шуберт, «Аве Мария»; К. Сен-Санс, «Лебедь»; С. Рахманинов, Концерт № 2 для ф-но с орк., начало II ч.

[1] Музыкотерапия: «Психотерапевтический метод, использующий музыку в качестве лечебного средства» // Психотерапевтическая энциклопедия. – СПб., 1999. С. 286.

[2] *Петрушин В.И.* Музыкальная психотерапия. Теория и практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 1999.

[3] *Шушарджан С.В*. Здоровье по нотам: Практикум пути к духовному совершенству и бодрому долголетию. – М., 1994.

[4] *Элькин В.М.* Целительная магия музыки. Гармония цвета и звука в терапии болезней. – СПб., 2000.

[5] *Блаво Р.* Исцеление музыкой. – СПб., 2003.

Медленная минорная	Печаль	Сумрачная, тоскливая, трагическая, унылая, скорбная	П. Чайковский, начало Пятой симфонии, финал Шестой симфонии; Э. Григ, «Смерть Озе», «Жалоба Ингрид» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»; Ф. Шопен, Прелюдия до минор, Марш из сонаты си-бемоль минор, Этюд до-диез минор; К. Глюк, «Мелодия»
Быстрая минорная	Гнев	Драматическая, взволнованная, тревожная, беспокойная, злая, отчаянная	Ф. Шопен, Этюды №№ 12, 23, 24, Скерцо № 1, прелюдии №№ 16, 24; А. Скрябин, Этюд № 6; П. Чайковский, Увертюра «Буря»; Р. Шуман, «Порыв»; Л. ван Бетховен, финалы сонат №№ 14, 23
Быстрая мажорная	Радость	Праздничная, ликующая, бодрая, весёлая	Д. Шостакович, «Праздничная увертюра»; Ф. Лист, финалы венгерских рапсодий №№ 6, 10, 11, 12; В.А. Моцарт, «Маленькая ночная серенада» (I и IV ч.); Л. ван Бетховен, финалы симфоний №№ 5, 6, 9

Вторая:

Лёгкая музыка	**Серьёзная музыка**
Низкая когнитивная сложность	Высокая когнитивная сложность
Ритм – наиболее важное средство выражения	Мелодия и гармония – наиболее важные средства выражения
Преобладание мелких форм	Преобладание крупных форм
Художественный образ, как правило, статичен	Художественный образ динамичен
Восприятие может быть поверхностным и рассеянным	Восприятие носит сосредоточенный и углублённый характер
Направленность переживания преимущественно экстравертированная	Направленность переживания преимущественно интровертированная
Разрядка музыкального переживания осуществляется в движении	Разрядка музыкального переживания осуществляется в образах фантазии и воображения
Музыкальное произведение как бы нисходит к потенциальным возможностям слушателей	Музыкальное произведение требует, чтобы слушатель в своем развитии предварительно поднялся до его уровня
Музыка неотделима от повседневного быта, для которого она нередко служит фоном при решении внеэстетических задач	Музыка отделена от повседневного фона жизни и является самоцелью для решения эстетических задач
Музыка приобщает индивида к жизни в непосредственном социальном окружении по принципу «здесь и сейчас»	Музыка приобщает человека к вечным идеалам всего человечества по принципу «везде и всегда»
Выразительные средства имеют тенденцию к унификации и космополитизму	Выразительные средства стремятся быть самобытными и оригинальными
Наибольшую ценность в глазах слушателей имеют новые произведения	Наибольшую ценность имеют старые произведения
Популярность музыки обусловливается, главным образом, личностью исполнителя	Популярность музыки обусловлена именем композитора

Самосознание личности растворяется в коллективном переживании	Самосознание личности концентрируется в субъективном переживании

Методика С.В. Шушарджана базируется на древнекитайском учении о пяти звуках (пентатонике), соответствующих, по представлению древних китайцев, первоэлементам, а также определённым органам человека, вследствие чего воздействие того или иного звука (извлечённого из музыкального инструмента или пропетого) на определённый орган и производит психотерапевтический эффект. Следующие, предлагаемые автором, таблицы иллюстрируют сказанное:

(№ 1)

Название	1-й тон Kong	2-й тон Shang	3-й тон Yido	4-й тон Zhi	5-й тон Yu
Западная нота	с до	d ре	e ми	g соль	a ля
Музыкальная функция	тоника	супертоника	медианта	доминанта	супердо-минанта
Символическая функция	кайзер	министр	народ	государст-венное дело	естествен-ный мир
Фаза	земля	металл	дерево	огонь	вода
Орган	селезёнка	лёгкие	печень	сердце	почки

(№ 2)

	Дерево	Огонь	Земля	Металл	Вода
Пропевание					
Высокий звук, 1-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Низкий звук, 3-й тон	гуо	чэн	гон	шэн	ю
Твёрдые органы	печень	сердце	селезёнка	лёгкие	почки
Полые органы	желчный пузырь	тонкая кишка	желудок	толстая кишка	мочевой пузырь
Область лечения					
Тело	сухожилие	пульс	мышцы	кожа	кость
Отверстие	глаз	язык	рот	нос	ухо
Число пропеваний	8	7	10	9	6

Согласно Шушарджану, воздействие звука связано также с его динамикой, тембром и другими показателями.

Что касается методики В.М. Элькина, то она опирается на психологическую цветодиагностику, созданную швейцарским учёным М. Люшером, основанную на соответствии восьми цветов восьми

эмоциональным состояниям человека (чёрного цвета – трагической погружённости в себя; серого – отрешённости; коричневого – печали; фиолетового – мечтательности; синего – покоя; зелёного – задумчивости; жёлтого – радости; красного – энергетического подъёма). Каждый из предложенных Люшером цветов, как считает В. М. Элькин, может быть «представлен» тремя тональностями (мажорными или минорными, в зависимости от цвета), обеспечивающими психотерапевтическое воздействие музыки. Вот как это выглядит в предложенной Элькиным таблице:

Тональность	**Цвет**	**Музыкальные произведения**
фа минор	Чёрный	Ф. Таррега, «Воспоминание об Альгамбре»; М. Глинка, «Прощание»
до минор		Б. Марчелло, Концерт для гобоя с орк. (медл. часть); И. Брамс, Третья симфония (II часть)
соль минор		Т. Альбинони, «Адажио»; Г. Свиридов, «Романс» из музыки к повести А.С. Пушкина «Метель»
ля-бемоль (соль-диез) минор	Серый	Ф. Шуберт, «Баркарола»
ми-бемоль минор		Р. Шуман, «Интермеццо».
си-бемоль минор		А. Скрябин, Этюд
ре минор	Коричневый	П. Чайковский, «Октябрь»
ля минор		Л. ван Бетховен, «К Элизе»; Э. Григ, «Песня Сольвейг» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»
ми минор		А. Дворжак, «Мелодия»; С. Рахманинов, «Вокализ»
си минор	Фиолетовый	А. Бородин, «Хор полонянок» из оперы «Князь Игорь».
фа-диез минор		Э. Григ, «Сердце поэта»
до-диез минор		Ф. Шопен, Вальс (№ 7)
Си мажор	Синий	Л. ван Бетховен, Концерт № 5 для ф-но с орк. (II часть)
Фа-диез мажор		Э. Григ, «Весна»
До-диез (Ре-бемоль) мажор		Ф. Шопен, «Фантазия-экспромт»
Фа мажор	Зелёный	В. А. Моцарт, Концерт № 21 для ф-но с орк. (II часть), «Эльвира Мадиган»
До мажор		И.С. Бах, Прелюдия (из I и II т. ХТК)

Соль мажор		Ф. Шуберт, «Экспромт»
Ре мажор	Жёлтый	Э. Григ, «Свадебный день в Трольхаугене»
Ля мажор		Ф. Шопен, Прелюдия (№ 7)
Ми мажор		Ф. Шопен, Этюд
Ля-бемоль мажор	Красный	Ф. Шопен, Этюд
Ми-бемоль мажор		Н. Паганини, Концерт для скр. с орк. № 2 (II часть)
Си-бемоль мажор		Ф. Шуберт, «Аве Мария»

Методика Р. Блаво (автор её именует «энергоинформационной») связана с древнеиндийским учением о семи чакрах – энергетических центрах человека, расположенных вдоль позвоночника, отвечающих за здоровье органов, находящихся в их «зоне влияния». (Названия чакр, снизу вверх: Муладхара, Свадхистана, Манипура, Анахата, Вишудха, Аджна и Сахасрара.) Воздействем на эти чакры специально подобранными музыкой, цветом и ароматом и осуществляется, согласно Р. Блаво, музыкотерапевтическая работа.

Из зарубежных методик в первую очередь следует отметить модели С. Грофа – S. Grof[1], Х. Швабе – Ch. Schwabe[2] и А. Менегетти – A. Menegetti[3]. Рассмотрим их подробнее.

С. Гроф использует музыку в качестве психотерапевтического средства в рамках разработанной им холотропной терапии[4] (в холотропной терапии применяется гипервентиляция, а также специально подобранная музыка для индукции неординарных состояний сознания в оздоровительных целях). Как указывает С. Гроф, «во многих великих духовных традициях разработаны приёмы звукового воздействия, не только индуцирующие состояние транса, но обладающие гораздо более специфическим влиянием на сознание. Сюда прежде всего относятся тибетское многоголосое пение, священные песнопения различных суфистских орденов, индуистские бхаяны и киртаны и особенно древнее искусство нада-йоги, или способа единения через звук. Индийские учения постулируют специфическую связь между звуками определённых вибраций и чакрами. Систематически используя это знание, можно оказывать влияние на состояние сознания в желаемом и предсказуемом направлении»[5]. Автор подчёркивает, что при проведении сеанса

[1] *Гроф С.* Приключения в самопознании. Информационные материалы / Пер. с англ. – М., 1991.
[2] *Вольперт И.Е.* Психотерапия. – Л., 1972.
[3] *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию / Пер. с ит. – СПб., 1992.
[4] Холотропная терапия (от греч. holos – весь, целый и tropos – поворот, направление).
[5] *Гроф С.* Приключения в самопознании: Информационные материалы / Пер. с англ. – М., 1991. – С.51.

холотропной терапии с использованием музыки необходимо «полностью подчиниться музыкальному потоку, позволить ему резонировать во всём теле и отвечать (реагировать) на него в спонтанной непосредственной манере»[1]. И ещё важное замечание С. Грофа: для того чтобы музыка стала «очень мощным инструментом индуцирования и поддержания необычного состояния сознания… она должна обладать высоким техническим качеством и достаточной мощностью…»[2].

В своей методике Х. Швабе выделяет ретроспективную и проспективную фазы музыкотерапии:«Ретроспективная фаза имеет задачей заставить пациента пережить необходимость активного раскрытия внутреннего конфликта. Слушание музыки должно привести к конфронтации пациента со своей внутренней жизнью, своими переживаниями. До того остававшиеся неосознанными или только частично осознанными конфликты преобразуются в конкретные представления. Эта трансформация может служить предварительной ступенью к словесной психотерапии»[3].

В проспективной фазе, по Швабе, возможны два подхода. Первый подход – разрядка психического напряжения, выражением которого могут быть различные функциональные расстройства органов. Второй – развитие потребности в слушании музыки, ведущее к стабилизации уравновешенного самочувствия. В этой фазе Х. Швабе предполагает использование индивидуальной направленной (на определённые лечебные задачи) и ненаправленной музыкотерапии. Наибольшее значение, по мнению Х. Швабе, имеет индивидуальная направленная музыкотерапия. Как считает учёный, «первая (индивидуальная направленная музыкотерапия. – *А. К.*) непосредственно включается в ситуацию “врач – пациент”, между тем как индивидуальная ненаправленная музыкотерапия может быть включена в план лечения нескольких пациентов в одной и той же форме и одновременно»[4]. Индивидуальная направленная музыкотерапия у Х. Швабе выступает в трёх формах: коммуникативной, реактивной и регулирующей.

Согласно Швабе, «коммуникативная форма заключается в совместном слушании музыки с целью создания атмосферы взаимного – между врачом и больным – доверия»[5], «реактивная форма… должна вызвать разрешающую аффективно-динамическую реакцию, своего рода катарсис. Реактивная форма особенно показана тогда, когда пациент, склонный к рационализированию, уклоняется от существа дела, когда психотерапевтический диалог застопорился». «Регулирующая форма

[1] Там же. – С.52.
[2] Там же. – С.53.
[3] *Вольперт И.Е*. Психотерапия. – Л., 1972. – С.149–150.
[4] Там же. – С. 150.
[5] Там же. – С.150.

индивидуальной музыкотерапии имеет задачей тренировку пациента в саморегулировании»[1].

Важная роль, с точки зрения Х. Швабе, принадлежит и групповой музыкотерапии. По его мнению, наиболее эффективный метод групповой музыкотерапии – пение (групповая вокалотерапия). Как полагает Швабе, «преимущество этого метода заключается в сочетании внимания к своей телесной сфере – функциям гортани, шейной мускулатуры, легких, диафрагмы и, по существу, всего организма – с ориентацией на группу»[2].

Методика А. Менегетти основывается на активном вовлечении телесности в музыкотерапевтический процесс. Задача музыкотерапевта, по Менегетти, используя средства музыкальной выразительности, прежде всего звучание ударных инструментов, вызвать у участников процесса (работа проводится главным образом с группами) телесное ощущение радости бытия, что, по его мнению, ведёт к оздоровлению организма. «Музыкотерапией, – утверждает Менегетти, – занимаются не для укрепления тех или иных органов: в самом деле, она не ставит целью лишь излечение, а стремится усилить тот естественный процесс, посредством которого счастливое бытие формирует человека. Исцеление же является неизбежным следствием этого»[3].

Как считает А. Менегетти, лечение человека связано с «пропитыванием» его музыкой. В этом смысле показательно признание автора: «Достижение музыкальности собственного существования есть высшая ступень совершенства человеческого существа»[4].

Огромное значение А. Менегетти придаёт эротическому началу в музыкотерапии. И это понятно, поскольку с точки зрения Менегетти «в сущности, истинный эротизм – это здоровье. Здоровый – это «некто целостный и мудрый». Первоначально понятие «здоровый» обозначало человека, обладающего телесной целостностью и жизненной силой, то есть умевшего объединить каждую часть организма в своём внутреннем.

Основная концепция здоровья состоит именно в этом. А энергией, питающей здоровье, является эротизм. Эрос – вершина органической жизненной силы. И далее вывод: «Эротический компонент в музыкотерапии является определяющим»[5].

Приведённые отечественные и зарубежные методики музыкотерапии играют сегодня важную роль в лечении и профилактике различных заболеваний.

---

[1] Там же. – С.151.
[2] Там же. – С.153.
[3] *Менегетти А.* Музыка души. Введение в онтопсихологическую музыкотерапию / Пер. с ит. – СПб., 1992. – С.18.
[4] Там же. – С.21
[5] Там же.– С.28.

Учитывая усилившийся в последнее время интерес к музыкотерапии, в том числе у педагогов, в Санкт-Петербурге (на базе РГПУ им. А.И. Герцена) организован курс повышения квалификации по программе «Психологические основы музыкотерапии» (с объёмом в 102 часа и выдачей сертификата государственного образца). Программа включает в себя: 1) ознакомление с музыкотерапией как методом психотерапии; 2) освоение современных музыкотерапевтических методик; 3) показ конкретных способов использования музыки в психотерапевтической работе.

При этом в рамках программы осуществляются: 1) диагностика личности посредством впервые разработанной системы музыкального тестирования; 2) коррекция психологической карты личности через звук; 3) индивидуальная работа по гармонизации личности на основе «погружения» в музыку (слушания музыки – различных эпох и стилей, пения, игры на музыкальных инструментах, музыкально-драматических импровизаций и пр.)[1].

назад

ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКАЛЬНО-ПСИХОТЕРАПЕВТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ

Л.И. Глазунова

Белгородский государственный университет

В статье рассматривается возможность интеграции таких наук как психотерапия и педагогика. В качестве одного из способов реализации психотерапевтических функций в процессе образования: коррекции, профилактики негативных переживаний, реабилитации и адаптации автором предлагается музыкальная деятельность, осуществляемая в форме интегрированного музыкально-психотерапевтического занятия. Автором обосновывается эффективность данной работы в процессе становления личности как индивидуальности.

В связи с тенденцией общества – ориентацией на человека как высшую ценность, принятием ее неповторимой индивидуальности, творческой сущности, на наш взгляд, возможна и даже необходима реализация в образовании психотерапевтических методов и приемов, которые не декларируют, а обеспечивают на деле реализацию гуманистического подхода. Осуществление этого процесса нами видится в организации специальных психотерапевтических занятий, в основу которых положено искусство: музыка, танец, живопись.

В настоящее время такие занятия проводятся лишь в отдельных образовательных учреждениях. Ввиду общепринятого понимания термина «психотерапия» в медицинском аспекте (греч. «psyche» – душа» и

[1] Для желающих пройти обучение по данной программе оставляем координаты для связи (тел.: /812/ 492-89-50; e-mail: aklujev@land.ru).

«therapeia» – уход, забота, лечение), во избежание диагностических штампов, в практике, в общении со студентами нами используется понятие «творческое занятие». По ряду существенных признаков такое занятие отличается от уроков искусства в школе и занятий по методике музыкального воспитания или изобразительного искусства в вузе. Их принципиальными отличиями являются:

1. Организация деятельности. На уроках искусства в школе и занятиях в вузе музыкальная, изобразительная деятельность тщательно организована в отличие от психотерапевтического занятия, которое имеет спонтанный характер.

2. Цели занятия. На занятиях музыки, изобразительного искусства доминирующая цель научить основам деятельности. Причем полученные на занятии знания, умения, навыки должны соответствовать определенным для данного возраста нормативам.

На творческих занятиях основные цели психотерапевтическая и коррекционная. Воспитательные и развивающие задачи также являются приоритетными.

3. Оценка. На занятиях искусства педагогом оценивается уровень сформированности знаний, умений и навыков, эстетическая и репродуктивная сторона деятельности каждого участника образовательного процесса в баллах. На творческих занятиях оценочные суждения и даже высказывания в плане «правильно-неправильно», «красиво-некрасиво» не допускаются. А ценность представляют такие состояния учащегося, как открытость, спонтанность в выражении своих чувств и переживаний, индивидуальный стиль самовыражения, поэтому участникам за работу отметки не ставятся.

4. Подготовка учащегося к занятию. К урокам искусства необходима специальная подготовка, поскольку она определяет качество овладения обучающимися знаниями, сформированность их умений и уровень навыков. При проведении творческого занятия важен сам акт как таковой, а также особенности внутреннего мира творца, которые выявляются при осуществлении этого акта.

5. Содержание занятия. Содержание урока музыки или изобразительного искусства в школе или занятия в вузе определено программой.

Содержание творческого занятия определяет уровень нервно-эмоционального напряжения участников процесса, их предпочтения в области искусства в данный момент.

6. Структура занятия. На уроках музыки и изобразительного искусства, занятиях в вузе порядок деятельности учащихся задается и строго контролируется учителем.

На творческом занятии участникам предоставляется высокая степень свободы. Так, виды деятельности, их последовательность, мера участия в групповом взаимодействии устанавливается самим ребенком.

7. Стиль общения. Даже если педагог предпочитает демократический стиль общения на уроках искусства, его методы и приемы воспитания отличаются от творческого взаимодействия.

Роль педагога на творческом занятии – равноправный партнер, «фасилитатор». Отсутствие ролевой маски, «лучеиспускание» глаз, пожатие руки, психологические «поглаживания» по закону иррадиации эмоций помогают вызвать у обучающегося позитивную эмоциональную реакцию (Вьюнкова, 1999), и это позволяет, по словам К. Роджерса, не «отливать» его в заранее задуманную форму, а помогает самому обучающемуся открыть положительное, что прежде могло быть искажено, спрятано (7).

Основные принципы взаимодействия на творческом занятии вытекают из гуманистической теории конгруэнтной коммуникации (4), имеющей отличия от дидактических принципов:

поддерживать в ребенке его достоинства и позитивный образ «Я»;

говорить о ситуации, поступке и его последствиях, а не о личности и характере самого ребенка;

отмечать сдвиги в личностном росте посредством сравнения ребенка с самим собой, а не с другими детьми;

не применять негативных оценочных суждений, «ярлыков», отрицательного программирования;

не навязывать ребенку способов деятельности и поведения вопреки его желанию;

принимать и одобрять все продукты творческой деятельности ребенка независимо от содержания, формы и качества.

Особенности построения музыкально-психотерапевтического занятия, его содержание с использованием различных видов музыкальной деятельности, применяемые педагогом методы и средства позволяют ему решать комплекс задач: развивающие, воспитательные, когнитивные, коррекционные, психотерапевтические, профилактические, реабилитационные, коммуникативные, специальные. Рассмотрим их подробнее.

Развивающие задачи. Благодаря использованию различных форм восприятия музыки складываются условия, при которых каждый учащийся, студент переживает успех в той или иной деятельности, самостоятельно справляется с трудной ситуацией. При этом развиваются чувства достижения, собственного достоинства, самоуважения. Подчеркнем, согласно исследованиям М.И. Лисиной и других, что развитие чувства собственного достоинства – это генеральная линия общего личностного развития.

В целом на творческом занятии постепенно происходит личностный рост человека, обретается опыт новых форм деятельности, развиваются способности к творчеству, саморегуляции чувств и поведения, социальная компетентность. Все это способствует формированию благоприятного психологического климата в группе и развитию всего коллектива.

Воспитательные задачи. Процесс музыкальной психотерапии организовывается таким образом, чтобы вызвать у участника сопереживание, что влечет гармоничные взаимоотношения. Это способствует нравственному развитию личности, обеспечивает ориентацию в системе моральных норм, усвоение этики поведения.

В процессе освоения духовного опыта, выражаемого средствами музыки, происходит более глубокое понимание себя, своего внутреннего мира (мыслей, чувств, желаний и др.), складываются открытые, доверительные, доброжелательные отношения с сокурсниками, педагогом, родственниками, создаются условия не только для проявления истинных предпочтений, но и для накопления им духовных ценностей.

Понимание педагогом учащегося, его настроения, содержания внутреннего мира, требует напряженной мыслительной работы, высокой эмоциональной отдачи, в результате чего изменяется сам педагог.

Когнитивные задачи. По убеждению Л.С. Выготского, обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать образованию и проявлению учащегося (2).

Как правило, о когнитивной функции музыки принято говорить в контексте формирования у человека ценного социального навыка.

Образовательная ценность музыкальной психотерапии, на наш взгляд, заключается в развитии представлений о внутреннем мире человека, его духовно-нравственной, эмоционально-волевой и познавательной сферах. В процессе восприятия музыки бессознательное, скрываемое внутренней цензурой, не только проявляется, но и осознается человеком. Радость и печаль, скорбь и воодушевление, передаваемые музыкальными интонациями, близки и понятны слушателю. Узнавая их в музыке, он узнает возможные способы преодоления, что-то новое о себе, человек развивается интеллектуально и эмоционально.

Коррекционные задачи. В музыкально психотерапевтическом занятии выделяются две области коррекционного воздействия индивидуальная и коррекция группы как социальной единицы. Средствами музыки достаточно успешно корректируются самооценка, неадекватные формы поведения, способы взаимодействия с другими людьми, нарушение адаптации к существующим условиям и в целом образ «Я», который ранее мог быть деформированным. Заметим, «образ самого себя» (Лисина, 2002), отражает содержание тех процессов, которые обеспечивают внутренний мир человека, его интимные связи с окружающим реальным миром.

Хорошие результаты достигаются в музыкально-коррекционной работе с некоторыми отклонениями развития эмоциональной и волевой сфер личности. В частности, нами исследовалось и получены позитивные результаты в применении музыкально-коррекционных техник для коррекции тревожности, агрессивности, страхов, застенчивости, гиперактивности студентов.

Механизмы музыкально-коррекционной практики основаны на том, что педагог помогает учащемуся, студенту объективировать и анализировать содержания своей психической жизни. При этом они становятся более понятными и подверженными положительным изменениям.

Моделирование ситуаций с использованием музыкальных средств позволяет вырабатывать иные, более конструктивные способы поведения.

Психотерапевтические задачи. Благодаря тому, что в процессе восприятия музыки, музыкальной творческой деятельности, создается атмосфера эмоциональной теплоты, доброжелательности, эмпатического общения, признания ценности, уникальности личности другого человека, заботы о нем, его чувствах, переживаниях, у участников процесса возникают ощущения психологического комфорта, защищенности, радости, успеха. В результате мобилизуется целебный потенциал эмоций.

Иными словами, музыкально-психотерапевтическая практика в школе (в вузе) является тем средством, благодаря которому открывается доступ к внутреннему миру человека и при этом достигается определенный психотерапевтический эффект.

В ряде публикаций исследователями упоминаются профилактическая, реабилитационная, коммуникативная и некоторые другие функции музыкальной психотерапии. Основными задачами профилактической и реабилитационной музыкальной психотерапии являются гармонизация личности и межличностных отношений в коллективе, а также восстановление и в целом укрепление психологического здоровья школьников. Безусловно, в каждом конкретном случае решаются определенные задачи. В частности, в коррекционных группах приоритетны коррекционные, реабилитационные и развивающие возможности музыкальной психотерапии.

Исследователями также отмечается специальная функция музыкальной психотерапии. Мы считаем, что данная функция предназначена для работы с детьми, имеющими проблемы в развитии (умственная отсталость, задержка психического развития, нарушения слуха, речи и др.), поэтому нами рассматривается как музыкальная психотерапия в контексте медицинской модели.

Следует отметить широкий спектр показаний для проведения музыкальной психотерапевтической работы в школе, причем не только с

детьми, но и в педагогическом коллективе. Сказанное также распространяется на высшую школу. Среди позитивных феноменов, зафиксированных как зарубежными, так и отечественными специалистами, назовем наиболее значимые.

Музыкальная психотерапия:

- создает положительный эмоциональный настрой в группе;
- облегчает процесс коммуникации со сверстниками, учителем, другими взрослыми. Совместное участие в музыкальной деятельности способствует созданию отношений взаимного принятия, эмпатии;
- укрепляет культурную идентичность ребенка;
- позволяет обратиться к тем реальным проблемам или фантазиям, которые по каким-либо причинам затруднительно обсуждать вербально;
- дает возможность на символическом уровне экспериментировать с самыми разными чувствами, исследовать и выражать их в социально приемлемой форме. Работа над музыкальными образами является безопасным способом разрядки разрушительных и саморазрушительных тенденций;
- позволяет проработать мысли и эмоции, которые человек привык подавлять;
- развивает чувство внутреннего контроля.

Музыкально-психотерапевтические занятия эффективны при нарушенной адаптации, снижают утомление, негативные эмоциональные состояния и их проявления, связанные с обучением.

Они позволяют получить доступ к переживаниям аутичных детей и корректно помочь им. Такие дети погружены в себя. Как правило, любое вмешательство в их мир вызывает сильную тревогу, а зачастую и агрессивные реакции. Исключением является коммуникация на символическом уровне посредством визуальных образов.

Исследователями (Л.И. Глазунова, В.И. Петрушин, О.А. Поддубная, К. Уэлсби, В.М. Элькин и др.) доказаны преимущества музыкальной психотерапевтической работы с детьми и взрослыми, подвергавшимися насилию или имеющими какой-либо другой травматический опыт. Из-за диссоциации травмирующих воспоминаний у пострадавшего нарушается способность к словесному выражению чувств в силу мощной психологической защиты и особенностей нервных процессов, связанных с впечатлениями от драматических событий. Они могут быть воспроизведены лишь посредством визуального канала коммуникации, т.е. музыкальные средства предоставляют уникальную возможность для отражения, осознания и переработки травматических воспоминаний.

Таким образом, музыкально-психотерапевтические занятия (определяемые нами в процессе их организации для студентов как

творческие) в аспекте психотерапии в образовании создают благоприятную атмосферу, безопасную для обращения к сокровенным переживаниям и чувствам ребенка, студента, позволяют каждому оставаться самим собой, не испытывать неловкости, стыда, обиды от сравнения с более успешными, на его взгляд, другими участниками группы, продвигаться в развитии сообразно своей природе. При этом гуманистический подход в образовании подрастающего поколения не декларируется, а реально воплощается на практике.

назад

ИСКУССТВОТЕРАПИЯ В АСПЕКТЕ ГУМАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ

О.А. Поддубная

Белгородский государственный университет

Статья посвящена проблеме использования средств искусства в процессе создания наиболее благоприятных условий полноценного развития человека, его позитивного потенциала. Автором выделены базовые условия, представлены гуманистические принципы организации искусствотерапевтического процесса. В качестве средств, обеспечивающих эффективность психолого-педагогической поддержки становления личности, рассматриваются музыка, живопись, танец.

Корни гуманистической традиции уходят в глубинные истоки человеческой культуры. Еще в трудах Протагора, Сократа, Платона, Аристотеля и более поздних римских мыслителей – Плутарха и др. – мы можем найти первые размышления о высоком предназначении человека.

Но расцвет гуманизма чаще всего связывают с преодолением религиозно-канонических и тоталитарных систем средневековья. Именно тогда произошел необыкновенный взлет человеческого духа, чем ознаменовалось Возрождение. К плеяде великих имен причисляют Т. Мора, Э. Кабе, Ф. Рабле, Я. Коменского, позднее этот список пополнили представители нового времени – Ж.Ж. Руссо, К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, В.Л. Кащенко, С.Т. Шацкого, В.А. Сухомлинского и т.д.

Современные гуманистические концепции формировались в 50-60-е годы XX века в США под руководством А. Маслоу, К. Роджерса. Тогда они были заявлены как альтернатива негуманным.

Первоначально гуманистический подход разрабатывался К. Роджерсом применительно к психотерапевтической практике. И лишь затем был экстраполирован на область психологии и педагогики. При этом общим мотивом для специалистов «помогающих профессий» является забота о человеке и его личностном росте в современном мире[1].

[1] *Роджерс Н.* Путь к целостности: человеко-центрированная терапия на основе экспрессивных искусств. – Alien Art Studio, 1997. – http://www.ipk.alien.ru/copyright.html; *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию.

В настоящее время ведущие ученые в области педагогики и психологии уделяют особое внимание разработке концепций, технологий гуманного образования. К таковым можно отнести концепцию гуманно-личностной гармонизации Ш.А. Амонашвили, В.И. Загвязинского, ориентированную на создание условий свободного развития и самореализации личности. Эти авторы подчеркивают, что новое педагогическое мышление должно быть человекоцентрическим. «Нами, воспитателями, должны руководить чуткость, отзывчивость, доброта души, любовь, нежность, непосредственность, постоянная готовность прийти на помощь, чувство сопереживания», – пишет Ш.А. Амонашвили[1].

Создание в школе гуманистической воспитательной системы, целью, объектом, субъектом и результатом функционирования которой является личность ребенка, развивающегося не только как человек разумный, созидающий, играющий, общественный, но и человек гуманный[2], по мнению Л.И. Новиковой, является важнейшим условием целенаправленного формирования homo gumanus.

С позиций Е.В. Бондаревской и С.В. Кульневич гуманистический подход предполагает целостное представление о педагогической действительности как культурообразущей среде, где главная ценность – личность ребенка[3].

К специфическим понятиям гуманистической концепции ученые относят такие понятия, как гуманность, личностный рост, саморазвитие, самоактуализация, Я-концепция, Я-реальное, Я-идеальное, самооценка, самопринятие, пирамида (иерархия) человеческих потребностей, эмпатия, фасилитация и фасилитатор, поддержка, сопровождение. Обратимся к ним.

Гуманность, согласно определению, – обусловленная нравственными нормами и ценностями система установок личности на социальные объекты, которая представлена в сознании переживаниями сострадания и сорадования и реализуется в общении и деятельности в актах содействия, соучастия, помощи. Гуманность как социальная установка включает познавательный, эмоциональный и поведенческий компоненты[4].

С позиций аксиологического подхода гуманность рассматривают не как черту личности, а как ее основополагающее качество. «…гуманность следует понимать, – по мнению Е.Н. Шиянова и И.Б. Котова – как интегральную характеристику личности, которая включает комплекс свойств личности, выражающих отношение человека к человеку. Эти свойства проявляются и формируются в сфере человеческих взаимоотношений, которые могут быть

Становление человека / Общ. ред. и предисл. *Е.И. Исениной*. Пер. с англ. М.М. Исениной. – М: Прогресс, Универс, 1994. – С.41–42.

[1] *Амонашвили Ш.А.* Размышления о гуманной педагогике. – М.: Издат. Дом Шалвы Амонашвили, 1995. – С.54.

[2] *Новикова Л.И.* История русской общественной мысли. – М.: Акад.Изд-во МЭГУ, 1993. – 166 с.

[3] *Бондаревская Е.В., Кульневич С.В.* Педагогика: личность в гуманистических теориях и системах воспитания: Учеб. пособие. – М. – Ростов- н/Д.: ТЦ «Учитель», 1999. – 560 с.

[4] *Берне Р.* Развитие Я-концепции и воспитание / Пер. с англ. – М.:Прогресс, 1986. – С.74–75.

гуманными и негуманными. Именно гуманное отношение к людям определяет гуманистическую сущность личности»[1].

Гуманистическая теория, по словам К. Роджерса, базируется на «основополагающем доверии к человеческой природе». Природа человека достойна уважения, она содержит мощный потенциал для конструктивного развития[2].

Источник, движущие силы и важнейшие ресурсы позитивного развития человека находится в нем самом. Каждый организм имеет врожденную тенденцию к развитию своих оптимальных способностей, но это не исключает возможных трудностей и проблем в этом процессе.

Самоактуализация в гуманистической парадигме обычно рассматривается с позиций творчества. Именно творчество, по данным Я.А. Пономарева и др., становится механизмом продуктивного преобразования личности[3].

Движущим началом всякого творчества считается стремление к актуализации.

Под самоактуализацией, согласно К. Роджерсу, понимается стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных (природных) возможностей[4], движение к более реалистичному функционированию.

Развитие адекватной Я-концепции – одна из задач образования в аспекте гуманистической теории. Различают Я-реальное, которое формируется на основе опыта общения человека с другими, а также – Я-идеальное – представление о себе как об идеале, которым человеку хотелось бы стать в результате реализации своих возможностей. Его Я-реальное стремится приблизиться к Я-идеальному. Степень различия между ними определяет степень дискомфорта личности и личностный рост. Если степень различия невелика, то она выступает двигателем личностного роста.

К основным условиям успешности процесса развития человека в гуманистической концепции относят принятие и самопринятие (конгруэнтность) человека.

Согласно К. Роджерсу, принятие себя таким, каким ты являешься в действительности – признак душевного здоровья, в то время как высокая степень различия, когда Я-идеальное выражает обостренное самолюбие и повышенную амбициозность, может стать причиной невротического срыва. В человеке, наряду с потребностью в самоактуализации, имеется потребность в

---

[1] *Шиянов Е.Н. Котова И.Б.* Идея гуманизации образования в контексте отечественных теорий личности. – Ростов – н /Д: АО «Цв. печать»,1995.–С.36.

[2] *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека / Общ. ред. и предисл. Е.И. Исениной. Пер. с англ. М.М. Исениной. – М: Прогресс, Универс, 1994. – 480 с.

[3] *Пономарев Я.Л.* Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 303 с.

[4] *Роджерс Н.* Путь к целостности: человеко-центрированная терапия на основе экспрессивных искусств. – Alien Art Studio, 1997. – http://www.ipk.alien.ru/copyright.html

принятии со стороны значимых других (взрослых)[1]. Принятие человека другими людьми, интерес к результатам его творческой деятельности повышают самооценку, степень самопринятия и самоценности.

Сказанное особенно актуально для периода обучения, поскольку оценка, высказываемая другими, имеет тенденцию превращаться в самооценку, неуспевающие школьники, как правило, ощущают свою некомпетентность и неполноценность.

Совокупность представлений человека о себе (результирующий образ самого себя) определяет особенности социального поведения личности. Причем именно самоотношение, восприятие человеком собственного опыта, переживаний является основным регулятором всех видов активности – общения, творчества, обучения и, в конечном счете, всей жизни человека.

Принятие – это не только положительное отношение учителя к ученику, но и признание за последним права быть таким, какой он есть. Несомненно, сказанное не накладывает запрета на оценку определенных действий воспитанника. Однако подчеркивается приоритет ценности личности как таковой, независимо от тех чувств, которые вызывают конкретные поступки человека.

В условиях непринятия развитие личности приостанавливается или замедляется. Поэтому именно в расширении границ принятия в отношении себя, учеников, коллег, родителей лежат огромные возможности личностного роста и эффективности образования. Каждый человек, с позиций А. Маслоу, имеет потребности пяти уровней.

Физиологические потребности обеспечивают выживание человека и связаны со следующим уровнем первичных потребностей в безопасности (уверенности в будущем) и защищенности.

Социальные потребности включают чувство принадлежности к чему или к кому-либо, чувства принятия себя другими, привязанности, поддержки.

Потребности в уважении и самовыражении – два высших уровня вторичных потребностей – рассматриваются А. Маслоу как стремление реализовывать способности к развитию собственной личности[2].

В случае нормального удовлетворения этих потребностей, человек переходит к удовлетворению других, более высоких – в любви и принадлежности к конкретной социальной группе (социальный статус), в самооценке и самореализации.

Только удовлетворив потребность самого высокого уровня, человек может стать здоровой, творческой и независимой личностью. Тогда он способен успешно решать различные проблемы, лучше понимать себя и других, разумнее строить межличностные отношения и полностью отдавать себя любимому делу.

---

[1] *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека / Общ. ред. и предисл. *Е.И. Исениной.* Пер. с англ. М.М. Исениной. – М: Прогресс, Универс, 1994. – 480 с.

[2] *Маслоу А.* Мотивация и личность / Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.

Гуманистический тип взаимодействия предполагает взаимное уважение, доверие, понимание человека, его проблем, переживаний, т.е. наличие эмпатии. Разобраться во внутреннем мире, выявить те потребности, способности, интересы, которыми ребенок уже обладает и только затем сделать следующий шаг – помочь понять самого себя, осознать и осмыслить свой потенциал, определить и вербализовать цель собственного развития[1] – таков алгоритм взаимодействия педагога с ребенком.

Согласно сторонникам гуманистической концепции, ее цель и предназначение – не формирование человека по заданным образцам и эталонам, а помощь в самореализации, в раскрытии и развитии личностного потенциала, в принятии и освоении собственной свободы и ответственности за жизненные выборы.

Позиция взрослого – фасилитатор (англ. facilitate – облегчать, продвигать). Он не является, говоря словами К. Роджерса, «инженером человеческих душ», а помогает становлению личности, способствует обретению свободы и ответственности за себя. Отношения, устанавливающиеся в таком взаимодействии, принято называть помогающими.

От взрослых требуется помощь ребенку в принятии реалистичных целей и задач, поддержка его в случае неудачи, бережное, чуткое отношение к самоотношению ребенка, поддержка развития у него позитивной, адекватной, гибкой, здоровой Я-концепции, неразрывно связанной с мировоззрением личности, системой ценностей и социальных установок.

В целом гуманизация образования – многоаспектный феномен, поэтому, на наш взгляд, может рассматриваться:

- как теоретическая и методологическая основа построения учебно-воспитательного процесса;
- как цель работы конкретного коллектива образовательного учреждения;
- как принцип организации образовательного процесса;
- как условие полноценного развития личности;
- как результат гуманистически-ориентированной деятельности конкретных людей, педагогического коллектива, общества в целом.

Названные выше ценности гуманистического подхода в образовании лежат в основе психотерапии и выделенной из нее арт-терапии («art» лат. – искусство) – самостоятельной (неклинической) ее области, ориентированной на широкий круг людей, преимущественно тех, которые не имеют психической или соматической патологии.

В понимании содержания тождественных понятий арт-терапия и искусствотерапия исследователи вкладывают различный подход. Арт-терапия

[1] *Роджерс К.* Взгляд на психотерапию. Становление человека / Общ. ред. и предисл. *Е.И. Исениной.* Пер. с англ. М.М. Исениной. – М: Прогресс, Универс, 1994. – С.43–48.

в последнее время в научной и популярной литературе закрепилось за изобразительной деятельностью.

Искусствотерапия связывается с процессом психотерапии как различными видами искусств: живописи, музыки, танца и др. так и интегрировано. Представители направления психотерапии в образовании (Л.И. Глазунова, Л.Д. Лебедева, В.И. Петрушин и др.) склонны видеть человека существом прирожденно активным, самоутверждающимся, способным к позитивному росту. Поэтому усилия педагога в искусствотерапевтическом процессе в первую очередь направлены на личностный рост, а не на лечение болезни. При этом патология понимается как уменьшение возможностей для самовыражения, как результат блокирования**,** подавления внутренних переживаний или несоответствия им.

С позиций А. Маслоу, патология – это ослабление человека, потеря или пока еще неосуществленность человеческих возможностей[1].

Таким образом, центральная фигура в искусствотерапевтическом процессе – не больной человек, а личность, стремящаяся к самоактуализации и расширению диапазона своих возможностей.

Содержание понятий искусствотерапии совпадает с их педагогической трактовкой.

В контексте гуманистической теории предметом педагогики и искусствотерапии становятся собственно «человеческие проявления»: любовь, ответственность, достоинство, совесть, творчество, сострадание и т.д.

Цель гуманистической педагогики и искусствотерапии – способствовать раскрытию и создание наиболее благоприятных условий полноценного развития человека, его позитивного потенциала.

Предназначение искусствотерапии состоит в психолого-педагогической поддержке становления личности как индивидуальности.

Гуманистическая направленность искусствотерапии – предоставление ребенку (взрослому) практически неограниченных возможностей для самовыражения и самореализации в продуктах творчества, для самоутверждения и познания собственного «Я».

Одна из важных задач педагога и руководителя творческой группы – пробудить собственные силы ребенка или взрослого, стимулировать собственную работу по личностному изменению и росту, побудить человека взять ответственность за саморазвитие на себя.

Для гуманистических моделей педагогики и искусствотерапии выделяются общие базовые условия личностного роста человека:

- конгруэнтность педагога как искренность, естественность, открытость, доверие к себе, своему опыту и возможностям;
- безусловное и безоценочное принятие ребенка как личности, как самого человека, так и любых продуктов его творчества

[1] *Маслоу А.* Мотивация и личность / Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.

независимо от их эстетической ценности, уважение к нему, к его индивидуальным особенностям, вера в его позитивный потенциал и успех;

- понимание как адекватное видение ребенка, динамики внутренней жизни; эмпатия, глубокое сопереживание, сочувствование.

Анализ научной литературы показал, что организация образования в контексте гуманистической теории и искусствотерапевтического процессов имеют общие гуманистические принципы.

Принцип личностной ориентации. Этот принцип искусствотерапии близок по смыслу к педагогическим принципам гуманизации, личностно-ориентированного подхода, которые предписывают опору на личностные качества: направленность, ценностные ориентации, личностные смыслы, сформировавшиеся установки, доминирующие мотивы деятельности и поведения.

Принцип опоры на положительное в человеке. В любом человеке есть положительная составляющая личности, развитие которой во многом определяется мерой принятия его со стороны других значимых лиц.

Применительно к искусствотерапии опора на положительное в личности – постулат коррекционных отношений, оставляющих за человеком право на собственный темп позитивных изменений и личностного роста. Педагог «не переделывает», а создает условия для свободного беспрепятственного самовыражения, исследования и изучения человеком собственных чувств и переживаний.

Принцип учета индивидуальных и возрастных особенностей личности. Данный принцип проистекает из того, что возникновение индивидуальных особенностей (различий) связано с прохождением человеком своего особого пути развития, а это придает ему индивидуальное своеобразие.

Путь гуманизации и гармонизации образования – отношение к ребенку как к личности с присущими ей индивидуальными особенностями. Это предполагает признание ценности личности на данный момент развития, права его на самобытность, уважение[1].

Учет особенностей личности позволяет соотносить развитие каждого ребенка с возрастной нормой, признавая при этом бесспорный факт уникальности индивидуального развития. Этот принцип предписывает ориентиры на сущностные особенности возраста (не только реального, но и психологического), а также индивидуальную норму развития.

Сказанное объясняет предпринятый нами в искусствотерапевтической работе запрет на сравнение детей между собой, сопоставительную оценку их

[1] *Щуркова Н.Е.* Ценностные отношения // Воспитание школьников. – 1999. – № 3 . – С. 17–22.

достижений и обсуждение только динамики позитивных изменений в личности ребенка.

Принцип развития личности в деятельности. Именно характер деятельности, ее цели, ориентация, социально-культурное содержание, способы осуществления, в конечном счете, и формируют личность.

В искусствотерапии приоритетны различные виды творческой деятельности: живопись, восприятие музыки (слушание), пение, танец и др.

Посредством заинтересованного наблюдения ребенка, взаимодействия и собственного участия в творческом процессе, он становится субъектом деятельности, что важно для его свободного творческого развития.

Принцип ориентации на ценностные отношения. Развитие личностных ценностей как социально и индивидуально значимых идей, образов, понятий – одно из приоритетных оснований воспитания.

В искусствотерапевтической практике, как и в воспитательной работе, личностные ценности формируются в значительной мере благодаря присвоению и принятию групповых ценностей как собственных. Ориентация на ценностные отношения преобразует любую деятельность детей в проживании ими отношений, формирует личностную жизненную позицию «быть»[1].

Принцип эмоциональности. Применительно к искусствотерапии это не только принцип, но и условие, основной механизм успешности психотерапевтического процесса. Известно, что творческая деятельность неразрывно связана с эмоциональной сферой человека. Только обостряя чувства и опираясь на них, воспитатели достигают правильного и быстрого восприятия требуемых норм и правил.

Многочисленными исследованиями доказано, что взаимодействия, сопровождающиеся отрицательной эмоциональной реакцией или состоянием, образуют потенциал отрицательного отношения, вражды, антипатии. Напротив, взаимодействие на фоне положительных эмоций создает между людьми позитивные связи.

Принцип единства искусствотерапевтического и диагностического процессов. Эффективность индивидуальной искусствотерапевтической работы во многом определяется исходным состоянием его участника. Именно результаты диагностирования определяют содержание, виды творческой деятельности и т.д.

Групповые искусствотерапевтические занятия не предполагают предварительной работы по тестированию или исследованию особенностей личности какими-либо специальными методами. Педагог получает необходимую диагностическую информацию в процессе невербального и вербального взаимодействия с участниками занятий, наблюдая и анализируя продукты их творчества, особенности общения, поведения в группе,

[1] *Фромм Э.* Человеческая ситуация / Под ред. *Д.А. Леонтьева*. – М.: Смысл, 1995. – 240 с.

эмоциональные состояния, чувства, переживания, а также динамику личностного роста.

Принцип «со-бытия» (В.И. Слободчиков, Г.А. Цукерман). Согласно концепции развития субъективной реальности в онтогенезе, разработанной В.И. Слободчиковым, полноценное психическое развитие возможно только в событийной общности со взрослым, отличительными свойствами которой являются одновременность, взаимодействие и взаимопереход связей и отношений, структурирующих со-бытийное пространство, обеспечивающее свободное самоопределение каждого, входящего в него. Наличие конкретного образа совместной жизни, имеющего для обеих сторон единые ценности и предметное содержание, объединяют в систему позиционных связей между учителем и ребенком, без которой психотерапевтический процесс приобретает лишь черты императивного приспособления ребенка к условиям социума.

Средства искусства позволяют формировать со-бытийные формы жизнедеятельности педагога и детей, включать в эти формы близких взрослых в качестве активных участников и реализаторов этих форм существования за пределами школьного пространства. Со-бытийность форм жизнедеятельности обеспечивается единым эмоционально-эстетическим содержанием совместно воспринимаемых произведений искусства, единой организацией творческой деятельности, формирующей со-бытийное пространство с его единой творческой направленностью и целеустремленностью, совместным переживанием радости от общения с высоким искусством и получения результатов собственной творческой деятельности.

Принцип координации усилий всех субъектов педагогического (искусствотерапевтического) процесса.

Многие проблемы личности находятся в непосредственной взаимосвязи с особенностями семейного воспитания (проблема привязанности, зависимости и др.). Система отношений ребенка с близкими взрослыми, особенности их межличностного взаимодействия и общения, формы совместной деятельности, способы ее осуществления составляют важнейший компонент социального развития ребенка. Поэтому с целью создания или восстановления значимых отношений между ребенком и взрослым, что приводит к оптимизации личностного роста и развития в искусствотерапевтической практике необходимо объединить усилия педагога и родителей.

В реальном педагогическом, в том числе и искусствотерапевтическом процессе, наблюдается взаимообусловленность, взаимосвязь, взаимозависимость и взаимодействие названных принципов.

Как мы видим, искусствотерапия согласуется с основными идеями гуманистической (феноменологической) концепции, в центре которой – человек как свободная и духовная личность.

Гуманизация образования в аспекте искусствотерапевтической деятельности в первую очередь предполагает включение названного направления в сферу образования как самостоятельной формы работы.

В начальной, средней и высшей школе, с нашей точки зрения, искусствотерапия может быть представлена как одна из гуманистических технологий, сохраняющая здоровье, обеспечивающая естественное существование и развитие человека.

В вузе искусствотерапия может быть представлена не только на технологическом уровне, как педагогическая инновация, но и на уровне содержания образования.

Введение искусствотерапии в теорию и практику образования, как выявлено нами в проведенном исследовании, способствует позитивным изменениям в целом, поскольку результаты и эффекты искусствотерапевтического процесса имеют тенденцию к иррадиации на всю систему взаимоотношений в учебном учреждении. В итоге, образование приближается к характеристикам гуманистического.

назад

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ[1]

В.А. Лаптева

Курский государственный университет

Научный доклад посвящен вопросам изучения традиций музыкального сопровождения общего образования, периодизации и особенностям их развития, а также исследованию возможностей музыкального сопровождения в опыте работы педагогов Курской области.

Трудно представить себе человека, совершенно равнодушного к музыке. Каждый из нас имеет свои музыкальные предпочтения: кто-то ходит на концерты классической музыки, в оперу, на балет; другой предпочитает дискотеку с присущей ей современной музыкальной культурой; третий, садясь за руль автомобиля, начинает искать волну «Авторадио» или радио «Шансон».

Множество людей по отношению к музыке являются не просто зрителями или слушателями, а режиссерами, постановщиками, исполнителями: инструменталистами, вокалистами, хореографами и т. д. Если же музыка становится частью образовательного процесса, то все эти роли начинают играть его участники – учитель, педагог, преподаватель и ученики, воспитанники.

[1] ***Исследование на тему: «Традиции музыкального сопровождения общего образования дошкольников и младших школьников в Курской области (на современном историко-педагогическом этапе)» проводится при поддержке гранта РГНФ проект № 07-06-72602а/Ц.***

Учебный план, а попросту говоря сценарий учебно-воспитательного процесса, неизбежно включает в себя, в большей или меньшей степени, музыкальные фрагменты, эпизоды, вариации, а иногда – целые произведения различных музыкальных жанров. Даже если то, что мы привыкли называть музыкой, на уроке, занятии не звучит, один (и самый главный!) музыкальный инструмент в образовательном процессе участвует всегда. Это человеческий голос. Именно его звук, тембр, интонации являются основой музыкального развития и воспитания с самых первых дней жизни человека.

Однако и музыка в ее общепринятом понимании звучит на уроках, учебных занятиях (и не только музыкальных), во внеучебной, досуговой деятельности достаточно часто, особенно если учебно-воспитательный процесс осуществляется умелым, заинтересованным, творческим педагогом. В таком русле традиционно происходило обучение детей с момента зарождения системы образования практически в каждой национальной культуре.

Идея нашего подхода такова, что система культурно-исторических ценностей России сложилась в результате развития двух тенденций.

1. **Традиции народной педагогики** (появившиеся из языческих обрядов) с музыкально-художественной основой ненавязчивого процесса обучения, происходившего в реальной жизни. Традиции музыкального сопровождения образования в России берут свое начало в глубокой древности. Наши первобытные предки, приступая к любому делу (охота, приготовление пищи, лечение, обучение детей и др.), тщательно готовились, настраивали себя на успех, исполняя ритуальный танец и песню. Мелодия, ритм и слово вводили человека в состояние, в котором наиболее успешно осуществлялась та или иная деятельность, в том числе и процесс образования подрастающего поколения.

2. **Православная традиция церковного песнопения**, которая была привнесена в процесс образования детей, поскольку первые школы появились при храмах и монастырях (очагах культуры того времени). Эта более поздняя, но тоже весьма древняя традиция также стала и традицией образования. Молитва, ее мелодия и слова, давая возможность общения с Творцом, позволяя приблизиться к своей истинной духовной сущности, направляет человека на правильный путь в любом деле. Помните, пушкинского королевича Елисея: «И молва трезвонить стала: дочка царская пропала. Тужит бедный царь по ней. Королевич Елисей, **помолясь усердно Богу,** отправляется в дорогу». Именно погружение в молитву, ее кристально чистую мелодию позволило королевичу отыскать свою невесту, свершить задуманное. Это касается любого вида деятельности, которую готовится выполнить человек. Неслучайно в церковно-приходских школах любой урок, независимо от его профиля, начинается с музыки, молитвы.

Тесное переплетение, синтез и дальнейшая трансляция этих традиций на процесс образования подрастающего поколения стали истоками не только музыкального сопровождения образования, но и элементом исторического сознания. Именно поэтому музыка многие столетия была неявным, ненавязчивым, но при этом системообразующим элементом в обучении и воспитании детей. В 1918 году (когда школа была отделена от церкви) данная традиция была нарушена, но, к счастью, не утрачена окончательно, поскольку элементы ее, пусть в незначительном объеме, оставались в учебном процессе. В 90-е гг. XX века они снова начали возрождаться, но, как правило, на уровне отдельных инновационных программ и методик, знаменующих собой возрождение музыкальных традиций образования. Фундаментального теоретического исследования по этой проблеме пока нет. Именно это обусловило необходимость проводимого нами в настоящее время исследования, в ходе которого выделено ***четыре этапа, характеризующие развитие традиций музыкального сопровождения в образовании.***

Первый этап – с древнейших времен до середины XIX в (от народной педагогики и семейного воспитания до первых научных исследований).

Второй этап – середина XIX в. – 1918 г. (научно-педагогические исследования К.Д. Ушинского его современников и учеников).

Третий этап – 1918 г. – 90–е гг. XX в. (В 1918 г., когда школа была отделена от церкви, в образовании были утрачены традиции церковного песнопения, а следовательно – стали утрачиваться и музыкальные традиции образования; период, когда общее и музыкальное образование, за исключением подготовки специалистов-музыкантов, существовали разрозненно; связь их была, в лучшем случае, эпизодической, а зачастую – только формальной.)

Четвертый этап – с 90–х гг. XX в. по настоящее время (появление и развитие инновационной педагогики).

Данная периодизация положена в основу создания научной методологической концепции музыкальных традиций образования в России.

Текущий период исследования традиций музыкального сопровождения обучения и воспитания посвящен современному историко-педагогическому этапу развития образования, а также практике реализации учебных программ и методик, одним из стержневых направлений которых является музыкальное сопровождение учебных занятий, внеклассных и внешкольных мероприятий.

В процессе подготовки к исследованию было проведено предварительное анкетирование студентов и педагогов – слушателей курсов ИПКиПРО, относительно их музыкальных и музыкально-методических предпочтений, а также влияния музыки на их становление и

образование в целом и как представителей данной профессии, которое показало, что стремление к осуществлению музыкального сопровождения процесса образования присутствует у них в разной степени. В подавляющем большинстве педагоги готовы использовать музыкальные средства в обучении детей, поскольку «душа просит» музыки на только в жизни, но и на занятиях, где музыка используется часто интуитивно, «по наитию». Систематическое и целенаправленное музыкальное сопровождение возможно, если педагогам будет предоставлен соответствующий методический инструментарий. Особенно это касается воспитателей дошкольных образовательных учреждений, которые в своей профессиональной деятельности осуществляют не только занятия с детьми, но и организуют весь день ребенка. Педагоги дополнительного образования в этом отношении находятся в более выгодном положении, поскольку заняты только учебно-воспитательным процессом и, зачастую, не так сильно ограничены методическими рамками, имеют больше простора для творчества. Также исследование показало, что респонденты, получившие музыкальное образование выглядят гораздо «образованнее», а их ответы глубже, чем у тех, кто музыкой не занимался; музыка, как правило, становится частью жизни, независимо от образования у тех, в чьих семьях есть музыкальные традиции. Этот этап анкетирования носил ознакомительный, пилотажный характер.

Следующий этап анкетирования, осуществлявшийся в рамках проекта, носил более конкретный и целенаправленный характер и был посвящен традициям и средствам музыкального сопровождения практической педагогической деятельности и роли музыки в жизни респондентов.

Этот этап анкетирования охватил более 250 педагогов и будущих педагогов из Курской (и Белгородской) областей России. Из них: преподавателей высших учебных заведений – 1,4 %, педагогов дошкольных образовательных учреждений – 13,7 %, учителей начальных классов – 1,9 %, педагогов учреждений дополнительного образования – 1,9 %, педагогов-музыкантов – 10,4 %; студентов факультета педагогики и психологии КГУ (будущих учителей начальных классов) – 15,7 %, учащихся школьного отделения Курского педагогического колледжа – 30,8 %, студентов заочной формы обучения факультета искусств КГУ – 7,1 % и студентов факультета педагогики БелГУ (будущих учителей начальных классов и педагогов дошкольных образовательных учреждений) – 17,1 %.

10,4 % респондентов имеют высшее образование, из них – 1,4 % кандидаты наук; 17,5 % – незаконченное высшее; 24,2 % – среднее специальное; 30,8 % получают среднее специальное образование.

8,5 % участников анкетирования имеют стаж практической педагогической деятельности до 3-х лет; 4,3 % – от 3-х до 10-и; 9,9 % – от 10-и до 20-и; 14,2 % – стаж свыше 20-и лет.

8,5 % респондентов одновременно являются студентами высших учебных заведений и практическими педагогами, а 70,7 % учащихся педагогического колледжа имеют опыт практических пробных уроков и внеклассных мероприятий.

Практические все педагоги-»немузыканты», связавшие свою жизнь с образованием и обучением детей, выросли в русле тех или иных музыкальных традиций, среди которых можно назвать:

- исполнение народных и популярных песен в семейном кругу – на семейных торжествах и «под настроение» (в отдельных семьях даже в сопровождении музыкальных инструментов);
- танцы под аудиозаписи и живой звук;
- прослушивание музыкальных записей дома, на даче, в машине;
- посещение концертов классической, джазовой, восточной, популярной музыки,
- пение колыбельных песен своим детям перед сном,
- обучение сыновей и дочерей в музыкальных школах игре на различных инструментах,
- музыкальное сопровождение домашнего труда (уборки в доме, трудовой деятельности на дачном участке) и т. д.

Создавая свои семьи, педагоги продолжают и развивают музыкальные традиции, а также вносят их в организуемый в процессе практической педагогической деятельности образовательный процесс.

Будущие педагоги – студенты педагогических факультетов – нередко затрудняются назвать музыкальные традиции своей семьи, но при этом отмечают значимость музыки как лично для себя, так и для образования своих будущих учеников. Среди их высказываний встречаются такие: «Я много средств не знаю, но хочу использовать как можно больше». Также часто высказываются пожелания побольше узнать о классической музыке.

Весьма редкое исключение (около 3 % от общего числа респондентов) составляют педагоги и будущие педагоги, считающие музыкальное сопровождение не значимым или «лишним» на занятии. Они считают, что музыка отвлекает ребенка и не дает сосредоточиться или что не все дети предрасположены к музыке. Это учителя и воспитатели, совсем недавно вступившие или только готовящиеся вступить на педагогическое поприще и пока еще не научившиеся достаточно хорошо организовывать и «чувствовать» детей. Думается, что педагогический опыт, который они приобретут через непродолжительное время, позволит и им приобщиться к музыкальному сопровождению учебно-воспитательного процесса.

Подавляющее большинство педагогов-»немузыкантов» отметили важнейшую, «высокую», необходимую, ведущую, огромную, «непосредственную» роль музыки как в своей жизни (снятие стрессовых ситуаций, подъем жизненных сил, источник вдохновения, релаксация, спортивные занятия под музыку, средство для приятного

времяпрепровождения), так и в образовательном процессе, организаторами которого они выступают или готовятся выступить, однако лишь немногие сумели сформулировать понимание значимости музыкального сопровождения на «немузыкальных» занятиях. Обычно декларируется, но не объясняется тезис о том, что музыкальное сопровождение способствует лучшему усвоению учебного материала, делает его более продуктивным, темп в музыке задает темп выполнения заданий, на любом «немузыкальном» занятии возможно использование музыки. При этом педагоги часто ссылаются на отсутствие достаточного музыкального образования, что вызывает сложности в поиске и выборе программ, методик, средств музыкального сопровождения.

Однако практически все педагоги отмечают отдельные аспекты влияния музыки на процесс обучения, воспитания, развития ребенка:

- роль музыки в стабилизации эмоционального состояния (здесь особенно подчеркивается влияние спокойной музыки);
- возможность «почувствовать лучше и тоньше окружающий мир»;
- создать благоприятный психологический, эмоциональный настрой (приподнятый, радостный или спокойный, умеренный);
- средство, развивающее эмоциональную отзывчивость, формирующее эстетический вкус (знакомство с красивой музыкой), оказывающее помощь в раскрытии творческих индивидуальных способностей детей, помогающее самореализоваться, лучше познать себя, свой внутренний мир, («дети, как цветы, при звуках музыки – особенно классической – расцветают и хорошеют»);
- возможность находить общий язык, лучше понимать окружающий мир, сглаживать негативные моменты, возникающие в процессе воспитания – «музыка позволяет по-иному взглянуть на жизнь»;
- одна из форм совместной деятельности, предпосылка для последующего продуктивного общения («если ребенок воспитан на классической музыке, с ним всегда есть, о чем поговорить»);
- средство, оказывающее положительное влияние на органы дыхательной системы, слуховое восприятие, память, внимание, речь;
- возможность для совершенствования звукопроизношения, развития чувства ритма, двигательной активности, навыков танца;
- благоприятная среда, которая развивает фантазию, «открывает человеку мир, который, к сожалению, многим недоступен».

Также отмечается организационная роль и необходимость использования музыки в режимных моментах «особенно для малышей». Дети, по мнению педагогов, находясь в музыкальной среде, легче усваивают, «что и когда нужно делать». Также музыкальное сопровождение рассматривается как способ привлечения внимания или переключения с одного вида деятельности на другой, средство для

создания настроя на занятие в игровой форме. Такой урок приносит удовлетворение и ученикам, и учителю. Музыке отводится занимательная, вовлекающая и общеразвивающая роль. Музыкальные физкультминутки на «немузыкальных» занятиях благоприятны для отдыха детей.

Среди музыкальных средств и материалов, используемых на занятиях и в воспитательной работе, педагоги называют:

- музыкальные инструменты (бубен, ложки, маракасы, погремушки, колотушки, трещотки, гремящие баночки, дудочка, треугольник, колокольчики, барабан, металлофон, гармошка, губная гармошка, балалайка, гитара, баян, аккордеон, пианино, синтезатор). В группах дошкольных образовательных учреждений такие музыкальные инструменты в разных количествах и сочетаниях могут находиться в музыкальном уголке;
- предметы, имеющие совой характерный «голос» (свистящие, шумящие, гремящие, скрипучие, шуршащие и т. д.), а также звукозаписи с разнообразными шумовыми эффектами;
- технические средства обучения (проигрыватель, магнитофон, музыкальный центр);
- аудиоматериалы (грампластинки, кассеты, диски);
- Непосредственно исполнение (пение для детей и вместе с детьми в сопровождении музыкального инструмента и без него, дирижирование, отстукивание ритма);
- видеоряд: портреты, картины, иллюстрации, связанные с музыкальными произведениями, инструментами, композиторами, разнообразными музыкальными традициями.

Некоторые респонденты (около 15 % педагогов-»немузыкантов»), тем не менее, сумела назвать виды музыкального сопровождения, которые они используют или хотели бы научиться использовать в практической педагогической деятельности.

Часто это музыкальный фон учебной и воспитательной деятельности, когда музыка, по наблюдениям педагогов, выполняет разнообразные функции: позволяет детям вести себя более свободно, мобилизует, организует, создает настрой, «подстегивает к успеху» и «придает уверенность в своей успешности», «помогает детям сосредоточиться и в то же время “войти“ в музыкальный “покой“ (приобрести спокойствие)».

Музыкальное сопровождение имеют тематические досуговые мероприятия и тематические дни: «День Радости», «День рождения», «Мамин день», «Новый год», «День Победы» и др.

Составной частью различных занятий является «пальчиковая гимнастика» как средство развития мелкой моторики, которая также весьма успешно проводится под музыку.

Музыкальное сопровождение помогает и в решении вопросов нравственного воспитания. Это прослушивание и разучивание детских

песен, в которых обращается внимание на то, как ведут себя в различных ситуациях герои и как следует вести себя ребенку. Вопросы нравственного воспитания тесно перекликаются с темой любви к своей стране, к родной природе, с «воспитанием культурных традиций», любви к родному языку – с прослушиванием и разучиванием народных песен, песен о Родине (слушание и разучивание гимна России) и т. д.

Что касается распорядка дня в учебно-воспитательном учреждении, пожалуй, единственный режимный момент, традиционный в нашей культуре и до сих пор сохранившийся в ДОУ (преимущественно в группах раннего возраста), – это укладывание ребенка спать под колыбельную песню. Кроме того, встречаются музыкальные традиции утреннего приветствия, вечернего прощания, музыкального сопровождения подвижных игр.

Занятия по музыкотерапии (в Доме ребенка г. Курска) специально организуются при непременном участии психолога с учетом особенностей каждого ребенка. Для каждого малыша подбирается музыка, становящаяся «лекарством для души». Продолжением этого направления можно считать деятельность педагогов, отмечающих, что музыка воспитывает в человеке романтика, ребенок становится менее агрессивным.

Современные образовательные программы предполагают как необходимый компонент межпредметные связи, и музыка является оптимальным вариантом их осуществления. Она «оживляет» любые занятия, делает скучные уроки интереснее, а трудные – легче.

На занятиях по развитию речи возможно знакомство с разнообразными предметами (музыкальными инструментами, звучащими игрушками), которые присутствуют и создают музыкальное сопровождение занятия.

Также на занятиях по развитию речи и в досуговых мероприятиях осуществляется прослушивание музыкальных сказок, песенок из мультфильмов, инсценировка музыкальных произведений, просмотр телепередач с концертными программами, а также исполнение традиционного и современного детского фольклора: песенок, потешек, прибауток. В школьном возрасте это может быть знакомство с операми и балетами, созданными на основе сказок и других литературных произведений, входящих в школьную программу и внеклассное чтение.

Развитие речи, которое как предмет на этапе школьного обучения перерастает в литературное чтение, обогащается музыкальным сопровождением, поскольку учащиеся глубже погружаются в мир литературных произведений, создают в своем сознании более яркие и колоритные образы героев. Такое же влияние музыка может оказывать и при написании сочинений по русскому языку – предоставить возможность образно показать добро, зло, справедливость и т. д.

На занятиях по математике, в сенсорном воспитании музыкальное сопровождение помогает при изучении цвета, величины, формы

предметов.

Занятия по изодеятельности могут сопровождаться прослушиванием магнитофонных записей или живым звуком, поскольку музыка помогает передать красоту окружающего мира.

На самых разнообразных занятиях и в воспитательной деятельности можно слушать звуки природы: голоса птиц, журчание ручейка, шелест травы и т. д. Они также могут быть включены в музыкальные викторины, конкурсы, КВНы, музыкальные соревнования.

Педагоги, желая совершенствовать свою практическую деятельность, стремятся овладеть разнообразными средствами музыкального сопровождения. Среди желаемого инструментария называются:

- информация о грамотном и возможно более полном оформлении музыкального уголка;
- возможность иметь для педагогической деятельности как можно больше разнообразных музыкальных инструментов (которые не всегда есть в дошкольном образовательном учреждении или в школе);
- знакомиться и получать в непосредственное пользование методические пособия: литературу, аудиозаписи (релаксационную музыку, записи музыкального сопровождения ритмических пауз) и др.;
- учиться делать выбор музыкального инструментария так, чтобы знакомить детей с хорошей, «нужной» музыкой;
- получать информацию о предстоящих в городе концертах и других музыкальных мероприятиях, для того чтобы их регулярно посещать;
- учиться самостоятельно создавать средства музыкального сопровождения образования.

После лекций и семинаров, проводимых автором статьи и посвященных музыкальному сопровождению процесса образования, «музыкальной математике», методике обучения игре на свирели и др., педагоги в ходе анкетирования чаще высказывают пожелания овладеть предложенными и другими подобными методиками, приобщиться к опыту разных педагогов, овладеть инструментальными умениями, например научиться играть на свирели, губной гармошке, ложках, гуслях, шарманке, флейте, арфе, гитаре, баяне, пианино, скрипке. Студенты – будущие педагоги часто высказывают пожелание научиться играть «хоть на каком-нибудь» музыкальном инструменте.

Также педагоги интерисуются методиками, специально предназначенными для разных возрастных или специфических групп детей (например, детей с интеллектуальными нарушениями). Кроме того, отдельные опрашиваемые высказывают пожелания знакомства с методиками, позволяющими самостоятельно организовывать

целенаправленное и систематическое музыкальное сопровождение своей педагогической деятельности.

Таким образом, велика роль просветительской работы, которая не просто демонстрирует возможности музыкального сопровождения и знакомит с методическими средствами его осуществления, но и популяризирует влияние музыки на все сферы жизнедеятельности. И трудно поспорить с педагогами, считающими, что на каждом занятии, музыкальном или «немузыкальном», музыка существует. Она просто есть, а порой играет роль учителя и друга.

Что касается педагогов-музыкантов, то они также отмечают важность музыки и ее огромную, актуальную роль в образовании человека. По их мнению, музыка

- является организующим началом в воспитании целостной личности, культуры человека;
- может как активизировать, так и расслаблять;
- «и уравновешивает, и дисциплинирует, и помогает лучше понять окружающий мир».

Для себя они определяют роль музыки в жизни не только как работу, но и как средство релаксации, внутренней гармонизации, вдохновения, наслаждения, поднятия настроения. Педагоги отмечают, что музыка вносит «изюминку» в привычный мир, создает круг общения людей, близких по духу.

Педагоги-музыканты предпочитают разные стили в музыке от классической, духовной – до популярной. Но вот современные стили, такие как тяжелый рок, они обычно недолюбливают, отмечая, что часто такая музыка играет разрушающую роль.

С точки зрения семейных музыкальных традиций этой категории педагогов, их можно разделить на две группы. Первая группа – те, в чьих семьях и дети, и родители играют на различных музыкальных инструментах, поют и танцуют. Вторая группа гораздо более малочисленная, но весьма показательная – те, у кого в детстве не было достаточных возможностей для музыкального развития в семье, что они постарались компенсировать, сделав музыку своим профессиональным занятием.

Но относительно музыкального сопровождения общего образования педагоги-музыканты часто ограничиваются лишь общими рекомендациями по занятиям элементарным самообразованием (слушать классическую музыку в записи и посещать концерты, конкурсы, музыкальные спектакли; уделять больше внимания живому звуку; индивидуально исполнять песни под «караоке»; использовать в практической педагогической деятельности современные технические средства; организовывать совместное пение и музицирование вместе с детьми; знакомиться с методическими пособиями по музыке (например, «Шедевры музыкальной культуры», «Звуки

природы»); создавать фонотеку; просмотривать музыкальные передачи, особенно на канале «Культура»; использовать методики известных музыковедов; читать литературу о музыке и музыкантах; а также научиться играть на каком-нибудь музыкальном инструменте).

Некоторые педагоги-музыканты предлагают уделять больше внимания непосредственному общению педагогов-»немузыкантов» с педагогами-музыкантами, музыкальной театрализованной деятельности, фольклорным традициям, созданию сценариев, сочинению стихов и песенок для детей.

В целом музыканты отмечают вспомогательную (аккомпанемент), сопутствующую, организующую, сопровождающую, психотерапевтическую роль музыки на «немузыкальных» занятиях, важную, прежде всего, в эмоциональном отношении. Это помогает создать настроение и лучше усваивать материал. Они считают, что ребенку, который занимается музыкой, легче учиться и по другим предметам, так как музыка делает его дисциплинированным, упорядочивает его мысли. При чтении сказок, проведении бесед на различные темы музыка обогащает восприятие литературного и словесного материала.

Некоторые педагоги-музыканты упоминают о том, что в детском саду многие программы строятся на музыке (интегрированные). Музыка помогает через игру непроизвольно адаптироваться для восприятия некоторых предметов. Классическая музыка помогает в осмыслении различных умственных задач, фольклорная – развивает речь.

Но все-таки в большинстве своем они считают, что лучше использовать музыкальные средства на изодеятельности, ритмике, эстетике, иногда называют развитие речи и математику. А порой считают, что «будет странно, если на математике зазвучит музыка». Это говорит, к глубокому сожалению, о том, что общее и музыкальное образование очень далеки друг от друга.

По окончании анкетирования респондентам (педагогам-»немузыкантам») было предложено попробовать применить разнообразные музыкальные средства на «немузыкальных» занятиях и оценить их эффективность, опираясь на выданный им перечень вопросов для самоанализа работы в условиях музыкального сопровождения процесса образования.

Аналогичные вопросы получили педагоги-музыканты, которым в дальнейшем предложено выступить консультантами по вопросам музыкального сопровождения.

Оценке результатов практической педагогической деятельности с целенаправленным использованием средств музыкального сопровождения в учебно-воспитательном процессе будет посвящен следующий этап исследования.

На данном же этапе полученные результаты позволяют сделать выводы о том, что обучение педагогов использованию программ музыкального

сопровождения (музыкальной поддержки) образовательного процесса имеет шанс восполнить имеющиеся «пробелы» в их личном музыкальном образовании, а также не допустить возникновения их у обучаемых детей.

Но, пожалуй, самым главным результатом такого образования мы считаем возможность организации такого учебно-воспитательного и развивающего процесса, который не только пополняет интеллектуальный «багаж» знаниями, умениями, навыками, не только формирует мировоззрение, но и доставляет истинную радость всем его участникам. Недаром еще в начале прошлого столетия швейцарский педагог, композитор, создатель системы музыкально-ритмического воспитания, Эмиль Жак-Далькроз писал: «Мы не знаем более могущественного и более благотворного средства воздействия на жизнь и процветание всего организма, чем чувство радости»[1].

назад

РАЗВИВАЕМ ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ ДЕТЕЙ НА ОСНОВЕ ОПЫТА ВОСПРИЯТИЯ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

О.А. Деменюк

ДОУ №35 города Белгорода

В статье представлены анализ практической педагогической деятельности на базе детского сада № 35 г. Белгорода, направленной на развитие детского музыкального творчества и методический материал, иллюстрирующий формы и методы работы с дошкольниками, реализуемые в процессе музыкально-игрового и исполнительского творчества.

В разделе «Музыкальное воспитание в детском саду» разделу «Восприятие музыкальных произведений» в нашем образовательном учреждении придается особое, приоритетное значение. Известно, что музыка признается важнейшим средством формирования личностных качеств человека, его духовного мира, тезауруса (в переводе с греческого «клад, хранилище, сокровищница», впечатления, которые могут снова оживать под воздействием художественного произведения).

При восприятии музыки у человека возникают музыкальные представления, активизируется деятельность воображения, которое обогащает все творческие проявления детей. Для того, чтобы детское творчество и исполнительство могли проявляться успешно, ребенку нужно накопить музыкальные впечатления (через опыт восприятия музыки). Дети должны накапливать на посильном для них материале опыт самостоятельных и творческих действий.

[1] *Жак-Далькроз Е.* Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства // Жак-Далькроз Е. Шесть лекций / Перевод Н. Гнесиной. – М.: Изд-во журнала «Театр и искусство», Б.г. – С. 56.

Опираясь на программу «Музыкальные шедевры» О.П. Радыновой, был разработан ряд конспектов музыкальных занятий, направленных на развитие детского творчества (музыкально-игрового, исполнительского, развитие творческого воображения).

Развитие творческих способностей предполагает осуществление умственных операций: сравнения, анализа, сопоставления, запоминания – и влияет не только на музыкальное, но и на общее развитие ребенка. Чтобы воспитание и обучение носило творческий и развивающий характер, каждый из трех основных методов (наглядный, словесный и практический) применяется в проблемной форме, с нарастанием проблемности. Важно создавать поисковые ситуации, способствующие самостоятельному поиску детьми ответов на вопросы, способов деятельности.

Применение проблемных методов требует от педагога гораздо больших затрат времени, чем традиционная форма работы: дети должны обдумать ответ на вопрос, высказаться, найти вариант выполнения задания. Я избегаю прямого сообщения необходимых знаний, и показ способов действий быстрее достигает цели. Но если ребенок сам находит ответ на поставленный вопрос, приобретенные им знания гораздо значимее, ценнее, так как он приучается самостоятельно мыслить, начинает верить в свои силы.

В силу возрастных психологических особенностей детей необходимо учитывать, что дошкольники не в состоянии заниматься подолгу одним делом: дети могут переутомиться, начать скучать. Поэтому и были разработаны фрагменты музыкальных занятий на развитие детского музыкального творчества, которые прилагаются ниже.

Г.В. Свиридов «Дождик»
(исполнительское творчество)

Музыкальный руководитель: Дети, сегодня мы с вами будем играть на металлофоне. Давайте представим, что мы сегодня композиторы и будем сочинять музыку. А вы хотите быть композиторами?

Дети: Да, хотим!

Музыкальный руководитель: И сейчас мы, как и композитор Свиридов, будем сочинять пьесу «Дождик». Нужно сыграть на металлофоне музыку такого содержания:

1. Упали первые капли дождя, дождь усилился, полил ливень.
2. Раздался гром, на небе появилась радуга, дождик начал прекращаться.
3. Упали последние капли.

Дети с помощью музыкального руководителя играют на металлофоне. На каждую часть или две части вызывается ребенок и играет. По ходу дети делают вывод: правильно ли сыграл ребенок, корректируют, направляют его действия.

В конце задания можно задать вопрос: какими еще музыкальными инструментами можно изобразить песенку дождя (колокольчик, треугольник, бубен).

А. Лядов «Музыкальная табакерка» (музыкально-игровое творчество)

Музыкальный руководитель: Дети, сейчас мы снова послушаем музыку, которую слушали на предыдущем занятии. Как она называется?

Дети: «Музыкальная табакерка».

Музыкальный руководитель: Давайте вспомним, кто написал эту пьесу?

Дети: Композитор Лядов.

Музыкальный руководитель: Давайте вспомним, сколько в музыке частей?.. Правильно, три. Сейчас я поделю вас на три группы. Первая будет изображать картинки первой части (первого экрана), вторая – второй и третья – третьей. Только такое правило: закончится музыка части – замри!

Дети изображают птичек, бабочек, матрешек, солдатиков, шарманщика, танцующих собачек и т. д. Процесс музыкально-игрового творчества можно провести, руководствуясь правилами игры «Кино-фото» (музыкальный руководитель произносит: «Кино!» и включает музыку, дети двигаются, затем говорит: «Фото!» – дети замирают, изображая тот или иной образ).

П.И. Чайковский «Песня жаворонка» (исполнительское творчество)

На столе перед детьми лежат детские музыкальные инструменты: металлофон, барабан, водяные свистульки, дудочка, ложки.

Музыкальный руководитель: Дети, сейчас мы снова будем слушать музыку Петра Ильича Чайковского «Песня жаворонка». Мы с вами уже

говорили, что Петр Ильич изобразил пение жаворонка звуками фортепиано, и у него это получилось замечательно.

Дети слушают музыку.

Музыкальный руководитель: Вот перед вами металлофон, барабан, ложки, водяные свистульки, дудочка. Подумайте и скажите, на каком из этих детских музыкальных инструментах можно сыграть песенку жаворонка. Как поет жаворонок?

Дети: Переливчатыми трелями.

Музыкальный руководитель предлагает детям выйти и изобразить пение птички.

Дети выходят, пробуют, играют, музыкальный руководитель корректирует их действия, просит ребенка обосновать выбор того или иного инструмента. Вместе с детьми музыкальный руководитель вспоминает песенку кукушки, дятла, инструменты, на которых дети играли их песенки. Делается вывод: больше всего на песенку жаворонка похоже звучание водяной свистульки – оно переливчатое, похожее на трели.

Г. Свиридов «Тройка»
(музыкально-игровое творчество)

Музыкальный руководитель: Дети, мы сейчас снова будем слушать «Тройку». Давайте вспомним имя композитора, сочинившего это произведение.

Ответы детей: Георгий Свиридов, (композитор Свиридов)

Музыкальный руководитель: Сейчас мы снова будем слушать это музыкальное произведение. Давайте прислушаемся внимательнее и назовем музыкальные инструменты, которые солируют, то есть ярко выделяются.

Дети слушают, отмечают звучание всего оркестра, соло гобоя, группы струнных инструментов.

Можно дать задание на музыкально-игровое творчество: предложить взять предметы (белые шарфы, ленточки, мишуру) и изобразить клубящийся снег.

К. Сен-Санс «Аквариум»
(развитие творческого воображения)

Часть музыкального зала оформлена как аквариум: лежат камешки, к голубой ткани прикреплены веточки искусственной зелени – «водоросли».

Музыкальный руководитель: Дети, сегодня мы с вами поговорим об огромных аквариумах, которые вряд ли поместятся в нашей квартире, они есть в аквапарках, а в Японии есть даже такой стеклянный тоннель, через который можно спуститься на дно океана и увидеть своими глазами все морские чудеса. А еще можно надеть очки и ласты и поплавать на глубине. Хотите поплавать прямо сейчас?

Ответы детей.

Музыкальный руководитель: И поможет нам в этом волшебная музыка Сен-Санса. Сейчас мы все наденем очки (можно использовать очки для кварцевания детей) и отправимся в морское путешествие. На дне моря тишина, и мы тоже не будем ее нарушать. Наши движения будут мягкими, плавными, бесшумными. Плавать все умеете?..

Тогда надевайте очки (звучит фонограмма), вперед!

Под музыку дети «плавают», имитируя движения: легко бегают на носочках, иногда приседают, приглядываясь к чему-то и т. д.

Музыкальный руководитель: Дети, вам понравилось наше морское путешествие? Давайте с вами поделимся увиденным на морском дне. Я точно знаю, вы видели там много интересного и удивительного.

Дети фантазируют, делятся впечатлениями. Если тот или иной рассказ не подходит к программному содержанию музыки, музыкальный руководитель вместе с детьми его корректирует и делает выводы.

К. Сен-Санс «Кукушка в чаще леса»
(исполнительское творчество)

На столе перед детьми лежат металлофон, барабан, ложки, деревянные палочки.

Музыкальный руководитель: Дети, посмотрите на эти музыкальные инструменты и подумайте, на каком из них можно сыграть песенку кукушки?

Дети: На металлофоне.

Музыкальный руководитель: А почему нельзя сыграть песенку кукушки на барабане, ложках, деревянных палочках?

Дети отвечают, что на этих инструментах можно извлечь только один звук по высоте.

Музыкальный руководитель предлагает сыграть песенку кукушки. Дети пробуют, играют интервалы в разных регистрах. Вместе выбирают «композитора», у которого песенка кукушки больше всего похожа. Ему аплодируют.

Музыкальный руководитель: Дети, подумайте и ответьте, песенку какой лесной птички можно изобразить на остальных музыкальных инструментах?

Дети отвечают, что песенку дятла.

Музыкальный руководитель предлагает сыграть песенку дятла на барабане, ложках, деревянных палочках.

Д. Кабалевский «Клоуны»
(музыкально-игровое творчество)

Музыкальный руководитель: Дети, сегодня мы все будем клоунами. Обратите внимание на эти атрибуты и скажите, какому клоуну они больше подходят: веселому или грустному?

Дети отбирают предметы для веселых клоунов, одевшись соответственно. Объявляется, что будьте внимательны, если звучит веселая музыка выступают веселые клоуны. Что они могут делать?

Ответы детей.

Музыкальный руководитель: А если звучит грустная музыка, выступают грустные. А как ведут себя они?

Ответы детей.

Звучит музыка, дети изображают клоунов. Можно провести конкурс на самого лучшего клоуна (еще раз произвести музыкально-игровое действо) и в конце поаплодировать ему.

Перед тем, как перейти к творческим, итоговым занятиям, музыкальный руководитель должен проделать предварительную работу: дети прослушивают классическое произведение, анализируют неодносложно его характер, структуру, отмечают изобразительно-выразительные средства, используемые композитором (имя которого им уже знакомо) – темп, регистр, динамику, штрихи, фактуру и т.д..

Введение проблемного метода в процесс музыкально-игрового и исполнительского творчества вносит поисковый характер в деятельность детей, что активизирует такие психические процессы, как восприятие, память, представление, понятие, то есть все мыслительные операции. У ребенка появляется способность проанализировать произведение (определить характер, жанр, структуру, изобразительно-выразительные средства произведения, используемые композитором), синтезировать общее (например, в «Песне жаворонка» Чайковского и «Кукушке в чаще леса» Сен-Санса, композиторы используют звуки верхнего регистра, изображая пение птиц), дифференцировать (мажор характеризует веселого клоуна, минор-грустного), обосновать свой ответ и сделать вывод.

Ставя перед детьми вопросы проблемного характера, педагог воспитывает нестандартность мышления, разрушает его стереотипность. Важно, чтобы восприятие того или другого произведения было связано с жизнью. Например, перед слушанием «Тройки» Свиридова, перед детьми был поставлен вопрос о целесообразности слушания произведения в зимнее время года. Активность детей была проявлена в нестандартных ответах: потому что композитор изображает заснеженное поле, взрывающийся, клубящийся из-под копыт лошадей снег (2 часть произведения). Ответ на поставленный вопрос дети нашли не сразу. Был и такой ответ: «Мы сегодня слушали «Тройку» Свиридова потому, что хорошо себя вели». Очень отрадно было услышать эту версию, что говорит о том, что восприятие музыки стало у детей желанной, любимой деятельностью и процесс слушания музыки они расценивают как поощрение.

В результате такая форма работы, как слушание музыки в детском саду, приобрела новый ракурс: не только пассивное восприятие, но и интериоризация в личную практическую деятельность услышанного у профессиональных композиторов. А это – мощный импульс к развитию креативности детского мышления и душевной чуткости, что так необходимо в наш компьютерный век с его жестокими электронными играми.

назад

ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ В РОССИИ ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Е.В. Федоровская

Курский государственный университет

Статья посвящена особенностям музыкального воспитания детей в разные исторические периоды: начиная с Древней Руси и заканчивая современными реалиями, от истоков музыкально-педагогической мысли до современных музыкальных школ, ставших одним из важнейших звеньев эстетического образования.

Музыкальное воспитание в дореволюционной России являло собой весьма пёструю картину, т.к. осуществлялось в самых разных по типу учебных заведениях, деятельность которых определялась классово-сословной принадлежностью. Вместе с тем и в начальных, так называемых школах «для народа», и в самых привилегированных учебных заведениях в работе по музыкальному воспитанию имелись определённые достижения (хотя были и недостатки), оказавшие положительное влияние на развитие музыкальной культуры этого периода.

Значение истоков, которые питали музыкально-педагогическую мысль на протяжении десятилетий, чрезвычайно важно и для более чёткого видения сегодняшних задач, и для определения перспектив дальнейшего её развития.

Различные литературные источники раскрывают перед нами историю вопроса о детском пении, особенностях его звучания, о вокальных требованиях, предъявлявшихся к детям в разное время, о различных методических приёмах в обучении пению и их обосновании.

В древней Руси XI–XIII вв. пению обучали в монастырских и церковных школах, которые были тогда проводниками музыкальной культуры, музыкальных знаний.

В этих школах детей обучали с 6–7 лет. В летописях есть любопытные упоминания, что ещё великий князь Владимир привёз из Корсуня в Киев священнослужителей и певцов учителей, или «регентов», славян по происхождению. При его жене княгине Анне существовал греческий хор («царицын» хор), т.к. она была дочерью византийского императора[1].

Привезённые из Греции священнослужители организовали первые певческие школы. В XI–XII вв., при Ярославе Мудром и Мстиславе, прибыли из Греции новые певцы, от которых русская церковь переняла «восемь гласов», приведённых Иоанном Дамаскиным в стройную систему. Вместе с напевами перешла к нам из Греции и безлинейная нотопись. Постепенно стало развиваться музыкальное образование.

В XI веке княгиней Анной Всеволодовной были созданы школы и для девочек в Киеве при Андреевском монастыре. Позже, в XIII веке,

[1] *Апраксина О.А.* Из истории музыкального воспитания. – М.: Просвещение, 1990. – С. 6.

существовало в Суздале женское училище, которое организовала дочь черниговского князя Михаила Всеволодовича Ефросинья.

Не буду подробно останавливаться на том, какую цель преследовали школы в те давние времена и какая страшная эксплуатация детских талантов имела там место. Подчеркну лишь, что обучали пению ограниченное количество, причем наиболее талантливых детей.

Улучшению пения способствовали и специальные училища при церквах, из которых вышли известные певцы[1].

Важно отметить, что постепенно в процессе развития хорового пения складывались и основы вокального воспитания, с детских лет певцы приобретали прочные навыки правильного, свободного звучания — этого требовал стиль церковного пения. С древних времен применялась вокализация, вводились импровизационные украшения, что развивало гибкость голоса.

В начале XVII в. заметно развивается национальная культура и просвещение. Улучшению музыкального образования способствовали «братские» школы Украины и Белоруссии, которые находились под польским влиянием. Из этих школ выходили крупные музыканты. На основе «братских» школ возникла Киево-Могилянская академия, которая содействовала появлению учебного заведения, где готовили учителей.

Из литературы XVII в. мы узнаём о выдающемся просветителе Симеоне Полоцком, воспитаннике академии, который создал свою систему обучения[2]. Он уделял большое внимание эстетическому воспитанию и «элементам светского обучения».

Из академии вышел и замечательный музыкант и педагог Н. Дилецкий. Он ввёл нотную систему обучения, которая, по свидетельству очевидцев, приближается к современной и перекликается с методами начального обучения нотной грамоте, применяемыми Ф. Лысеком в г. Брно (Чехословакия). Н. Дилецкий впервые на русском языке изложил правила певческого обучения детей.

Во 2-ой половине XVII в. начинает проникать в быт вокальная полудуховная полусветская музыка. Намечается переход к чистой лирике. В общественной жизни России заметно усиливаются просветительские тенденции, открываются светские общеобразовательные учебные заведения – гимназии, школы, пансионы, университеты.

Существовали учебники для обучения пению по линейным нотам. Постепенно накапливается и детский репертуар, на который сильно влияла народная песня. До нас дошли, например: «Ай, на горе дуб, дуб», «А мы просо сеяли», «Ай, во поле липонька», «Посеяли девки лён». Детей подготавливали не только хоры, но и театры, где играли крепостные.

---

[1] Имена их приведены в книге *В.А. Багадурова* «Очерки из истории вокальной методологии». – М., 1929. – С. 23.

[2] *Апраксина О.А.* Из истории музыкального воспитания. – М.: Просвещение, 1990. – С. 31.

Мы уже отметили, что дети в капелле подвергались большой эксплуатации. Сведениями о «вундеркинизме» и рабской купле-продаже детей-музыкантов испещрены газеты того времени:

«...Будет выступать певица – трёхлетняя девица...», «...11-летний мальчик Николай Матвеев будет петь самые трудные и приятные арии...» (из «Петербургских» и «Московских ведомостей»).

В таких трудных условиях развивалось детское музыкальное воспитание в России.

Во 2-ой половине XVIII в. огромное влияние на музыкальную культуру оказывала народная песня. Она жила как в «низких» кругах общества, так и среди дворянства. Она была основой музыкальной культуры.

В середине XVII в. появились приказы о том, что крестьянская профессия не требует никакого обучения и «крестьянских детей в школу принимать не велено». Позже говорилось о том, что обучать только мальчиков могут, а девочек надо освобождать от обязательного обучения. «...Невозможно дать общего воспитания многомилионному народу», – писала Екатерина в 1767 году.

В конце XVIII – начале XIX в. в России под влиянием революционных идей Запада всё громче звучала критика существовавшего строя.

Борьба двух направлений – прогрессивного и консервативного – проходит через всю историю XIX века и начала XX в. Она проявлялась в различных формах и в различной степени и не могла не опираться, в частности, на музыкальное воспитание и обучение детей.

Ещё в начале XIX в. были открыты светские учебные заведения, где готовили учителей пения. Открылись регентские классы в Петербургской придворной капелле и Синодальном училище.

С 90-х годах XIX века произошло разделение светского и церковного пения. На уроках в учебных заведениях изменился состав педагогов. Это коснулось и народных школ, хотя они всё ещё обслуживали церковь. Однако прогрессивные идеи о массовом музыкальном обучении не могли ещё осуществиться: в школах того времени не было для этого условий.

В музыкальной периодике писали о плохом состоянии пения в школе, о его ненормальных условиях (в «Русской музыкальной газете» – Н. Финдейзен, в журнале «Народное образование» – А. Касторский). Крупные музыканты – А.Ж. Лядов, А.Т. Гречанинов, П.Г. Чесноков, А.С. Аренский, Р.М. Глиэр, В.С. Калинников – создают сборники детских песен. Однако настоящего внимания к задачам эстетического воспитания учащихся посредством искусства в то время не было и не могло быть.

Великая Октябрьская революция открыла широчайшие возможности всеобщего образования и духовного развития народа. Перед музыкальной общественностью страны встала задача приобщения подрастающего поколения к великим сокровищам музыкальной культуры.

В первые же годы Советской власти образование в стране стало всеобщим. 15 января 1918 г. В.И. Лениным был подписан декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви.

В статье «О советской школе» Н.К. Крупская писала: «Декрет только приводит в жизнь то, что десятки лет проповедовали лучшие люди России, что являлось общепризнанной аксиомой в среде не только социалистов, но и всех интеллигентных людей, всех сознательных рабочих...»[1].

Наступила эпоха перестройки и музыкального образования.

Начинают исследоваться вопросы вокального образования детей. Возникла необходимость изучить особенности детского голоса, обобщить педагогический опыт, правильно воспитывать детский голос на основе научных данных.

Деятели музыкального искусства стремились к созданию единого метода вокального обучения. Эти мысли возникали ещё у прогрессивных педагогов в дореволюционные годы, когда сторонники «реформаторского движения» в области вокальной педагогики выдвигали ряд мер для совершенствования вокального искусства.

Положения педагогической теории музыкального воспитания рождались в долгих раздумьях и горячих обсуждениях, что нашло отражение в печати 20-х годов – на страницах работ Б.В. Асафьева, Н.Е. Брюсовой, Н.Л. Гродзенской, В.Н. Шацкой.

На основе многолетнего опыта работы с детьми создается хорошо продуманная программа приобщения их к сокровищам музыкального искусства, развития музыкального восприятия и вкуса.

Начальное музыкальное образование предусматривает овладение игрой на музыкальном инструменте (соло, ансамбли и оркестры), развитие слуха посредством системы специальных упражнений, приобретение некоторых теоретических и исторических знаний о музыкальном искусстве, знакомство с современной музыкальной жизнью и участие в ней.

В основах законодательства о народном образовании музыкальные школы рассматриваются как одна из форм внешкольного эстетического образования. В отличие от музыкального воспитания музыкальное образование не является всеобщим и обязательным. Оно предназначено для тех школьников, учащейся молодёжи и широкого круга любителей музыки, которые имеют необходимые способности и проявляют желание заниматься музыкой.

Музыкальные школы, ставшие одним из важнейших звеньев, эстетического образования, – подлинное завоевание культурной революции. назад

[1] *Лагутин А.И.* Основы педагогики музыкальной школы. – М.: Музыка, 1985. – С. 19.

ОБ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМАХ РАЗВИТИЯ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Е.Е. Рудзик

МОУ «Средняя общеобразовательная школа» № 46 города Курска.

В статье акцентируется внимание на острых проблемах, связанных с оптимизацией общего музыкального образования в условиях полиэтничности и поликультурности российского общества, в контексте ценностей мировой культуры и идей глобализации в искусстве, а также в русле интеграции социального заказа и индивидуальной самореализации в профильном обучении.

По мнению отечественных исследователей, современное состояние музыкально-эстетического воспитания школьников в нашей стране вызывает большую тревогу и озабоченность. Миграционные процессы, происшедшие в обществе в последние годы, только усиливают расхождения между музыкальными интересами подрастающего поколения и национальными музыкальными культурами, религиозными и местными (региональными) музыкальными традициями. Таким образом, дети, а в последствии и молодежь, оказываются не готовыми к восприятию музыкальной культуры той музыкально-социальной среды, которая окружает их за стенами школы.

Преодолевая данное противоречие, *современная концепция музыкального образования* в качестве задач выдвигает следующие положения:

- формирование музыкальной культуры учащихся, что включает создание социально-художественного опыта, процесс его становления, развитие социально значимой направленности личного музыкально-эстетического вкуса;

- приобретение детьми системы опорных знаний, умений и способов музыкальной деятельности, обеспечивающих в совокупности необходимую базу для последующего самостоятельного знакомства с музыкой разных направлений и культур, музыкального самообразования и самовоспитания;

- обретение духовной автономии, развитие духа от безликого «мы» до формирования духовной свободы как основы индивидуальной художественной культуры;

- совершенствование детской эмоциональной сферы, воспитание музыкального, эстетического вкуса, интереса и любви к художественной музыке, желания слушать и исполнять ее;

- становление «национальной широты» музыкального вкуса – стремления слушать образцы национальной музыки разных народов, желания познать иннациональную музыку как в ее подлинных, фольклорных образцах, так и в аранжировке профессиональных

композиторов (как способ эстетического усвоения духовной культуры другого народа);

- приобщение детей к «золотому фонду» народной, классической и современной песни, формирование интереса и любви к пению, хоровому исполнительству;

- активизация общественно-полезной направленности музыкальных занятий для использования репертуара, знаний и умений, приобретенных на занятиях и уроках, в деятельности детского коллектива, в собственном быту, на досуге.

Осуществление данной концепции, по мнению авторов, возможно только при следующих условиях:

- постоянной реализации задач всестороннего музыкального воспитания каждого ребенка в последовательном усложнении содержания музыкального образования от одной возрастной категории детей к другой;

- понимание учителем музыки того, чем обогатит учащегося каждая попевка, не говоря уже об основном репертуаре для пения, восприятия музыки, игры на музыкальных инструментах;

- соблюдение на практике требований к музыкальному репертуару, с которым взрослый приходит к детям: художественной ценности, содержательности, отражения в музыке тех явлений, которые не только близки и понятны детям, но и «продвигают» их музыкальное развитие, обогащают кругозор, формируя художественные интересы, вкусы и потребности.

Основные положения и установки концепции музыкально-эстетического воспитания, являясь примерными, типовыми, должны иметь выходы на организацию музыкальной работы в конкретных региональных условиях. При этом они должны опираться на национальные музыкальные традиции малых и больших народов, в среде которых реализуется данная концепция и традиции конкретного региона России. В связи с этим возникает настоятельная необходимость в определении цели и принципов поликультурного музыкального воспитания.

Цель поликультурного музыкального воспитания – введение ребенка в контекст множественности музыкальных культур, каждая их которых уникальна и неповторима, с тем, чтобы, осваивая их, он сформировал свою собственную.

Цель деятельности учителя музыки в поликультурном образовательном учреждении – создание надлежащей поликультурной музыкальной среды как условие формирования музыкальной культуры, приобщение школьников через все виды музыкальной деятельности (вокально-хоровой, слушательской, музицирования и др.) к миру общечеловеческих, национальных, религиозных, информационно-интегративных ценностей.

Основополагающими *принципами поликультурного музыкального воспитания* являются:

- принцип диалога и взаимодействия музыкальных культур;
- контрастивный принцип овладения содержанием и средствами музыкальной выразительности разных культур;
- принцип творческой целесообразности потребления, сохранения и создания новых культурных ценностей;
- принцип критико-креативного подхода к транснациональной музыкальной медиакультуре.

Таким образом, насыщая программу урока музыки национальным и региональным материалом, мы тем самым сможем приблизить концептуальную основу, Государственный стандарт музыкального образования к особенностям и задачам музыкальной работы в условиях поликультурного образовательного пространства современной школы.

Стремление людей к национальному самосознанию, сохранению традиционной национальной культуры в соотношении с глобальной мировой интеграцией становится одной из основных проблем, которую в ближайшее время придется решать на уровне теории и практики. А поскольку массовое музыкальное образование как раз и служит приобщению молодого поколения к национальным музыкальным традициям, идеи глобализации имеют к урокам музыки прямое отношение.

О сущности *глобализации в музыкальном образовании* целесообразно говорить с нескольких позиций, и прежде всего с точки зрения природы музыкального искусства. Важнейшая функция музыки состоит в отражении действительности – мира идей, эмоций, предметов. В.Н. Холопова справедливо полагает, что возникновению любых музыкальных жанров, стилей и типов музыки предшествовали определенные идейно-теоретические установки[1]. Множество исторических примеров свидетельствует о том, что у истоков наиболее значимых явлений искусства «в начале было слово», то есть глобальная мысль, охватывавшая умы и сердца многих народов, не взирая на государственные границы и национальные школы.

Другим фактором широкого распространения идей глобализации в искусстве, в частности, в искусстве музыкальном, может служить наличие двух «глобальных концепций музыки» (В.Н. Холопова) – мелодической, характерной для европейской и азиатской культуры, и ритмической, охватывающей регионы Африки и Латинской Америки. Данные концепции восходят еще к античности, отражают основные этапы становления мировой музыкальной культуры, психологические ощущения человека в разные эпохи и одновременно обнаруживают тенденции к единению в настоящем.

[1] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. – СПб., 2000.

Глобализация влияет не только на музыку как таковую, но и на содержание концепций человека в музыке. М.С. Старчеус выделяет *три* объективно сложившиеся *концепции*:

- *«человека умелого»* – фиксирует способность заниматься музыкальной деятельностью, опирается на определенный набор психических свойств индивида и музыкально-двигательную одаренность, включающую координационные способности, чувство ритма, музыкально-слуховые представления;

- *«человека общительного»* – центрируется на коммуникативной функции искусства, в силу чего ее ключевым понятием является музыкальность – присущее человеку индивидуальное чувство музыкального языка и стиля музыкальной речи;

- *«человека разумного»* – опирается на всю совокупность музыкальных способностей, объединенных в понятии «музыкальный интеллект», в силу чего стремится к стимулированию высших музыкальных способностей человека – архитектонического слуха, чувства музыкальной логики, эстетического чувства.

Первая концепция в большей мере соответствует задачам профессионального музыкального обучения, вторая, безусловно, ближе идеям массового музыкального воспитания, третья отвечает универсальным задачам музыкального образования, в том числе образования музыкально-педагогического.

Частным воплощением идей глобализации в музыкальной педагогике служит ряд *систем массового музыкального воспитания*, получивших мировую музыкальную известность, – системы Дмитрия Кабалевского (Россия), Карла Орфа (Австрия), Золтана Кодая (Венгрия), Пьера Ван Хауве (Голландия). Основываясь на музыкальных традициях и методиках, названные системы одновременно имеют ряд общих методологических позиций:

- опираются на гуманистическую психологию[1] – веру в творческие возможности индивида, в эффективность основных условий межличностного общения – безоценочного принятия другого, стремление к познанию не абстрактного, а реального человека, в данном случае ученика;

- широко применяют один из основных принципов художественной педагогики – принцип диалога, признающий самоценность художественного мира детства, обеспечивающий равноценное общение ребенка с учителем, художественным произведением, автором, эпохой, конкретной национальной культурой;

- опираются в содержании своих занятий на специфику музыкального языка, его интонационную, образно-поэтическую сущность;

[1] *Орлов А.Б.* Психология личности и сущности человека: Парадигмы, проекции, практики: учебное пособие для студентов психологических факультетов вузов. – М., 2002.

на выразительность и изобразительность как основные формы воплощения художественного содержания в музыке; на социокультурные особенности музыкального восприятия массового слушателя;

- служат импульсом для дальнейших методических исканий в отношении осознания музыкального искусства как учебного предмета, поиска оригинальных музыкально-образовательных методов, методик и технологий.

Таковы новые реалии музыкально-образовательного процесса в целом и тесно связанных с ним задач школьного урока музыки в контексте идей глобализации.

Помимо глобализации в музыкальном образовании и концепции поликультурного музыкального воспитания, в последние годы ученых особенно интересует *проблема интеграции социального заказа и индивидуальной самореализации в профильном обучении*. Считать актуальным введение в практику старшей школы профильного музыкально-педагогического обучения позволяют такие факторы, как защита от угрозы безработицы, то есть социальная безопасность на рынке труда; эффективная подготовка к получению профессионального образования; возможность планирования профессиональной карьеры; создание условий для раннего самоопределения учащегося.

По мнению А.В. Хуторского, взаимодействие социального заказа и индивидуальной самореализации может быть осуществлено через приобретение учеником профильного класса основных компетенций, а именно: ценностно-смысловых, общекультурных, учебно-познавательных, информационных, коммуникативных, социально-трудовых, компетенций личностного самосовершенствования[1].

Интегративность профильного музыкально-педагогического обучения очевидна, поскольку она находится на пересечении:

- образовательных направлений школы и вуза (ссуза);
- образовательных запросов ученика и социума;
- образовательных притязаний индивидуальности и государства.

Интегративный характер профильного музыкально-педагогического обучения обеспечивается взаимопроникновением интересов ученика и школы, абитуриента и вуза, человека и общества.

Еще в 80-е годы прошлого столетия в исследованиях подчеркивалась мысль о необходимости опережающего уровня развития человека по отношению к вузовскому обучению. Нарастание в последние годы информатизации образования порождает проблему осознания необходимости опережающего развития творческой индивидуальности школьника. Профилизация есть пропедевтический этап профессионального обучения, а, следовательно, может быть рассмотрена

[1] *Хуторской А.В.* Методика личностно-ориентированного обучения. Как обучать всех по-разному? Пособие для учителя. – М., 2005.

как способ подготовки специалиста высокого класса. В этом случае широкие возможности открывает сотрудничество общеобразовательного учреждения и высшего (либо среднего) профессионального учебного заведения. Взаимодействие школы с соответствующим факультетом (отделением) вуза (ссуза) позволяет:

- обеспечить кадровое оснащение процесса обучения в профильном классе за счет постоянного совершенствования на базе вуза педагогического мастерства учителей школы, преподающих специальные музыкально-эстетические дисциплины;
- ликвидировать вопросы дополнительной платной специализированной подготовки учащихся к вступительным испытаниям в вуз;
- повысить уровень информированности обучающихся о структурной и процессуальной составляющих профессионального музыкально-педагогического образования;
- повысить степень психологической готовности учащихся, родителей, учителей к пониманию целесообразности функционирования профильного художественно-эстетического класса.

Процесс взаимодействия профильного художественно-эстетического класса и соответствующего факультета (отделения) вуза (ссуза) возможен в таких направлениях как нормативное, учебно-методическое, научно-исследовательское, концертно-исполнительское, презентационное, профориентационное. Профильная подготовка предполагает создание необходимой базы для восприятия научной литературы, понимания вузовских дисциплин, освоение присущих высшей школе форм и видов учебной деятельности. Важнейшей предпосылкой эффективного обучения в профильном классе является индивидуальный компонент учебного плана, позволяющий на основе выбора учащегося сформировать его собственную образовательную траекторию.

Профильная специализация на старшей ступени реализуется также в рамках элективных курсов, учебных практик, исследовательской и проектной деятельности. Такое социально-образовательное явление как *проектная деятельность* является следствием модернизации образовательных систем, разработки новых педагогических и информационных технологий.

На современном этапе развития общества, характеризующегося необычайной подвижностью и изменчивостью, проектный тип культуры постепенно становится одним из центральных механизмов преобразования действительности. В образовательной сфере это проявляется в попытке активного внедрения проектной деятельности как эффективной формы обучения, в основе которой лежит метод проектов.

Суть проектного обучения заключается в организации педагогом такого комплекса действий, в результате осуществления которого

учащиеся самостоятельно определяют проблему и находят пути ее решения. В этой форме обучения ведущей становится не преподавательская, а самостоятельная учебно-познавательная деятельность учащихся. В этом случае проектная деятельность как специфическая форма творчества носит синтетический характер, проявляющий себя в соединении технократического, гуманитарного, исследовательского, информационно-образовательного, художественного начала и может служить универсальным средством развития человека.

Музыкально-проектная деятельность стала результатом активного поиска и внедрения в музыкально-образовательный процесс педагогических инноваций. Она рассматривается как универсальная педагогическая технология, основанная на идеях личностно ориентированного, гуманного подхода к учащимся, а метод проектов, реализующийся в музыкально-проектной деятельности, – как действенное средство их музыкально-творческого развития. Использование проектной деятельности в области преподавания музыки позволяет полнее постичь природу искусства, законы его функционирования, а также помогает обеспечить взаимопроникновение музыкально-художественной и учебно-исследовательской деятельности.

Если говорить о структуре музыкально-проектной деятельности, то ее можно сравнить с огромным панно, созданным по принципу мозаики. Учащиеся самостоятельно добывают информацию, вырабатывают необходимые для осуществления музыкально-проектной деятельности умения и навыки. Отдельные знания, способы деятельности, полученные в разных предметных областях, «складываются» в целостную картину. Детали этой картины, объединенные в единой структуре проекта, получают новое смысловое наполнение.

Опыт показывает, что музыкально-проектная деятельность способствует интеграции не только внутри одной образовательной структуры, но и на уровне взаимодействия базового и дополнительного образований: когда осуществляется взаимосвязь между предметами общеобразовательного цикла и дисциплинами различных творческих направлений сферы дополнительного образования (музыкально-хоровое, хореографическое, театральное и др.). В условиях интеграции базового и дополнительного образования музыкально-проектная деятельность становится эффективным средством и мощным катализатором на пути создания единой модели комплексного развития учащихся. Получение знаний, выработка умений и навыков не являются конечной целью обучения, а становятся лишь средством, которым ученик должен овладеть для осуществления самостоятельной музыкально-художественной и учебно-исследовательской деятельности, составляющей основу их творческого опыта.

Таким образом, музыкально-проектная деятельность как универсальная педагогическая технология способствует повышению качества не только музыкально-художественного образования, но также служит эффективным средством освоения содержания различных областей образования в их тесной взаимосвязи.

Готовность к профессиональной деятельности в области музыкального искусства и образования сегодня выходит далеко за рамки знаний, умений и навыков, предполагая не только сформированную систему личных ценностей, но и способность к глубинному проникновению в сущность музыкального искусства представителей разных культур, поскольку там сосредоточены генетически обусловленные духовные ценности, пересекающиеся в области религиозно-мистического и художественного освоения мира.

Проведенный исследователями анализ показывает, что в техногенном типе культуры, определяющем современный стиль жизни, для искусства, в том числе и для музыки, не остается какого-либо значимого места. Доведенный до своего апогея техногенный тип культуры устремлен к уничтожению духовной составляющей человека, отсюда усиление этнопсихологических проблем, возникновение стрессовых состояний этнического сознания, поиск путей к самоидентификации, вспышки ксенофобии, расовой нетерпимости, возникновение необходимости «лечить» национальную психологию.

Музыкант XXI века (в том числе и педагог-музыкант) играет не последнюю роль в нейтрализации этих негативных явлений современного общества, поскольку решение проблемы самореализации и самоактуализации самым непосредственным образом связано с осмыслением места и роли музыки в жизни и деятельности современного человека. «Мы заброшены в XXI век без карты, без руля и без тормозов». Эта фраза Б. Джоя, часто повторяемая философами, культурологами, писателями мысль о переживаемом человечеством на современном этапе цивилизационном кризисе, ставящем под угрозу само существование человека как биологического вида и как личности, сохраняющей и продолжающей духовные традиции, созданные на протяжении веков. Поэтому сегодня как никогда актуально утверждение, высказанное О. Апраксиной, о необходимости понимания роли музыки в жизни общества, о значимости музыкального воспитания во всестороннем творческом развитии личности, о том, что способы и методы такого воспитания не могут оставаться неизменными, поскольку не остаются неизменными условия жизни: *«Музыка – могущественный и ничем не заменимый помощник в воспитании подрастающего поколения, она необходима каждому человеку, а не отдельным, от природы одаренным людям»*.

назад

МУЗЫКА В ШКОЛЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Л.Я. Волкова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Статья отражает актуальный взгляд на своеобразное воздействие музыки на развитие духовного и нравственно-эстетического воспитания школьников. Различные формы и приемы работы на уроках и во внеурочное время способствуют формированию взглядов, убеждений и духовных потребностей детей.

Раскрывая роль музыкального воспитания школьников в общей системе воспитания, надо сказать, что музыка обладает большой силой художественного, эстетического и эмоционального воздействия на чувства и сознание детей. Ведь через искусство и конкретно музыку дети учатся правильно понимать и изменять жизнь, усваивать передовые идеи, формировать свой характер и убеждения.

В теории эстетического и музыкального воспитания в школе (особенно сейчас, на новом этапе ее развития) музыка рассматривается как могучее средство формирования личности. Она своими специфическими средствами обогащает сознание детей, воспитывает высокие и благородные чувства, доставляет эстетическое наслаждение. Музыка всех времен проникнута оптимизмом, жизнеутверждающими идеями и играет большую идейно-воспитательную роль. Но такие чувства не всегда возникают сами по себе. Способность чувствовать и переживать музыку необходимо воспитывать и развивать. И это относится прежде всего к школе. Не случайно в связи с перестройкой школ была поставлена задача – воспитывать у детей здоровые художественные вкусы как на уроках музыки, так и во внеклассной работе.

В последние годы произошли изменения в лучшую сторону в деле музыкально-эстетического воспитания детей и юношества. Расширилась подготовка музыкально-педагогических кадров, активно развивается детская музыкальная самодеятельность, достигнуты успехи в области специального детского музыкального образования. Многие учителя и музыканты вовлечены в работу по музыкально-эстетическому воспитанию школьников. В практике общеобразовательной школы мы видим, что искусство, и в частности музыка, занимает все большее место в жизни учащихся (организация школьных хоров, оркестров, игры на музыкальных инструментахклассическая и современная музыка пропагандируется на уроках, школьных музыкальных вечерах, в радиопередачах, через тематические вечера, музыкальные лектории, филармонические концерты. Все это способствует формированию и развитию у детей художественно-творческих способностей и вкусов, с совершенной очевидностью влияет на моральный облик школьников, на их отношение к жизни и труду, вызывает потребность поделиться своими эстетическими переживаниями с другими, сделать произведения искусства достоянием широкого круга

людей и за пределами школы. Так возникает в школе общественно-полезная работа в области пропаганды искусства.

На воспитательное значение такой работы указывал А.С. Макаренко: «… музыка активно влияет на формирование личности растущего человека, и здесь необходима помощь педагога-воспитателя». Особенно необходимо это в области музыки, ее язык, система образов и выразительных средств должны быть достаточно глубоко освоены учащимися, чтобы эстетическое восприятие и переживание музыкальных произведений стали более полными, а суждения и оценки по-настоящему обоснованными.

Целенаправленное эстетическое восприятие подлинно художественных произведений, доступных и близких интересам учащихся помогает им вступить в мир музыкально-прекрасного. В настоящее время эта задача особенно актуальна. Жаль только, что нередко учащиеся смотрят на музыку лишь как на источник развлечения. При этом их вкусы формируются во многих случаях на музыке легкого жанра, и далеко не всегда на ее лучших образцах. Наряду с хорошей эстрадной музыкой в их сознание и чувства проникают и пустые, пошловатые песенки. Еще большую опасность представляет сверхмодная западная музыка «стильных» танцев, проникающая через зарубежные записи теле- и радиопередачи. Изживать это у молодежи очень трудно, но ускорить этот процесс возможно лишь целенаправленной работой школы по вовлечению школьников, особенно старшеклассников, в различные формы общения с хорошей музыкой всех видов и жанров, в том числе и с народной национальной музыкой. Школа должна проявлять интерес к формированию здоровых музыкальных вкусов, помогая учащимся войти в мир подлинно прекрасной музыки, и воспитывать у них нетерпимость к музыке бессодержательной, опустошающей душу. Надо сказать, что школа много делает сейчас для более содержательного развития учащихся.

Разносторонне представлена русская классическая музыка, книги о музыке, о жизни и творчестве композиторов. На основе активного эстетического восприятия и посильного разбора музыкальных произведений учащиеся должны на примерах живой музыки получить довольно обширный запас музыкальных представлений и усвоить ряд понятий о строении музыки, ее выразительных средствах, о связи ее с жизнью, о том, какие стороны жизни и какими путями отражаются в ней. Учащиеся приобретают эти навыки, систематически развивая способность вслушиваться в музыку. Конечно, при минимальном времени (1 час в неделю) на урок музыки учащиеся получают минимум знаний из области музыки, но важно то, что этот минимум получат все. Правильная работа школы и заинтересованность администрации школы способствует расширению внеклассных форм пропаганды музыки.

В заключение хочется сказать, что в последние годы у нас в стране уделяется большое внимание повышению роли искусства в идейно-нравственном воспитании подрастающего поколения на лучших образцах отечественной и мировой художественной культуры. Приобщение учащихся к музыкальному искусству на уроках музыки способствует воспитанию нравственно-эстетических чувств и формированию взглядов, убеждений и духовных потребностей школьников.

назад

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР НА УРОКАХ И ВО ВНЕУРОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНО – ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

И.И. Болдова

Николо-Шангская средняя общеобразовательная школа им. А. А. Ковалева Шарьинского района Костромской области

Музыкальный фольклор – уникальная, самобытная культура наших предков – осознается современным обществом как значительный фактор духовности, преемственности поколений, приобщения к национальным жизненным истокам. Задача педагогов – на уроках и во внеурочной музыкально-эстетической деятельности сформировать у учащихся общее представление о культуре русского народа, ее богатстве, красоте и благородстве.

Фольклору отводится все более заметное место в решении задач нравственного и эстетического воспитания, развития творческих способностей подрастающего поколения. Творческое развитие учащихся успешно осуществляется через приобщение детей к миру традиционной национальной культуры.

Включение фольклорного материала в программу 1-го класса должно представлять собой преемственную связь с музыкальными занятиями в дошкольном учреждении (в виде песен-игр и др.). Игра может быть организована в соответствии с количественным и качественным составом класса (возможно деление на две или три группы, хоровод в свободной части помещения, что характерно для народно-песенного склада). На примере этих песен-игр, песен-считалок мы создаем у первоклассников простейшее представление о «фольклоре» как «искусстве особого рода», музыкально-поэтическом творчестве, пришедшем к нам из далекого прошлого.

Одной из важнейших задач приобщения школьников к культурному наследию своего народа является пополнение фонда песенно-фольклорного материала, и дети могут стать помощниками и непосредственными участниками в этом интересном деле. Для этого применяются несложные домашние задания, которые можно назвать «экспедиция за песнями» к своим бабушкам. Результатом экспедиции за

колыбельными песнями стали «книжки – малютки», со словами песен и красочным оформлением.

Во 2-ом классе мы вспоминаем музыкально-поэтический материал, с которым познакомились в 1-й год обучения. Далее, при знакомстве с интонациями используются песни-заклички, а также колядки, которые традиционно исполнялись в «Святки». В третьей четверти в репертуар включаются песни, связанные с весенними обрядами. Обобщающий урок или урок-концерт – наиболее понравившиеся детям песни, которые могут быть представлены как обычный исполнительский номер, но лучше, если они «сыграны» или «обыграны», например, «Жил я у барина целое лето» в сопровождении фольклорного ансамбля.

В 3-ем классе начинается знакомство с обычаями и обрядами. Дети с интересом узнают о том, что исторические корни большинства обрядов, поверий уходят вглубь веков. Особенно много обычаев и традиций связано со сменой времен года, с крестьянским земледельческим календарем. Этой части музыкального наследия посвящена программа, составленная автором на фольклорном песенном материале Шарьинского района.

Музыкально-эстетическая деятельность направлена на развитие у ребенка понимания того, что каждый человек, независимо от возраста, – часть своего рода, народа; что у каждого человека есть Родина: дорогие ему места, где живет он сам и его близкие; что жить нужно так, чтобы было хорошо всем вокруг: и людям, и животным, и растениям, ведь все в мире взаимосвязано. Поэтому, необходимо организовывать постоянные наблюдения за природными явлениями в разное время года, что помогает понять смысл календарно-обрядового фольклора. В кабинете музыки с этой целью оборудован стенд, представляющий календарно-обрядовые праздники, а также музыкальные и шумовые инструменты для исполнения фольклорных произведений.

Расширяющиеся год от года темы занятий повторяются и углубляются. На протяжении многих лет в школе проводятся фольклорные праздники, причем не от случая к случаю, а целенаправленно. Один раз в год обязательно готовится большое открытое мероприятие – это Покров, или Святки, или Масленица, и несколько «небольших» мероприятий, также фольклорные моменты вводятся в любой общешкольный праздник, например, в праздник осени «Рябиновые именины» или «Последний звонок» для выпускников. Наши ребята уже привыкли к таким инновациям и воспринимают их как должное.

В школе сотрудничает коллектив единомышленников, которые поддерживают идею проведения таких праздников. Любое фольклорное мероприятие сопровождается множеством песен – величальных, подблюдных, песенных закличек, хороводных, плясовых, игровых. Опыт проведения фольклорных праздников многие учителя используют в своей работе. Так, воспитателем группы продленного дня проведен фольклорный

праздник «Деревенские посиделки», а учителем начальных классов (участницей конкурса «Учитель года») подготовлен и проведен фольклорный праздник «Святки».

Почему же именно, фольклор избран средством воспитания подрастающего поколения? Это знакомство детей с культурным достоянием их предков, которое помогает расти не «Иванами, родства не помнящими», а личностями, сознающими свою причастность к тысячелетней богатейшей истории родного народа – и вместе с ним всего человечества, – способствует освоению высоких этических, нравственных законов, лежащих в основе народной культуры, учит любить и ценить духовное богатство, ум, талант и мудрость народную.

Начиная с младшего школьного возраста приобщать ребенка к традициям своего народа, мы пытаемся возродить «культурную» память детей, утвердить в их сознании место своего «я» в системе «семья» – «род» – «народ» – «человечество». В процессе подготовки и проведения фольклорных праздников дети знакомятся с устным народным творчеством, музыкальными традициями, народными играми, обрядами, получают представление о труде, быте, национальном костюме.

На интегрированных уроках музыки и рисования дети могут попробовать выявить и реализовать свои способности в области прикладного искусства, декоративных росписей, что способствует развитию творческого потенциала, самовыражению ребенка.

На уроках музыки и художественного краеведения ребята знакомятся с фольклором, а на праздниках школьники превращаются из слушателей в активных участников, и могут не только услышать, но и своими глазами увидеть старинную утварь, примерить русские народные костюмы, которые к лицу, и малышам, и старшеклассникам. На такие мероприятия мы приглашаем родителей, бабушек и дедушек. Это даёт возможность старшему поколению также приобщиться к народной культуре, вспомнить своё детство, передать ту информацию, которую интуитивно сохранила память. К сожалению, и старшее поколение забыло, к какому празднику приурочена та или иная песня, какое бытовое значение она имела. Поэтому наша задача заключается в том, чтобы поддерживать интерес к фольклору, так как он связан с историческими традициями и является прекрасной основой для общения детей со своими сверстниками и старшим поколением.

Иногда мы приглашаем в школу старейших жителей села Николо-Шанга для консультации, чтобы уточнить как правильно станцевать «двоечку» или «Шангского», спеть ту или иную песню, учитывая местные традиции. Эти образцы фольклора используются для проведения праздника «Игры наших бабушек», в процесс подготовки которого дети расспрашивают своих бабушек об играх их детства. Для проведения других фольклорных мероприятий используется готовый песенный

материал, заимствуемый из сборника «Ветлужская сторона». Подготовка к праздникам нередко сопровождается консультациями у методистов районного отдела культуры.

Из поколения в поколение народ передает через фольклор свой нравственный и эстетический завет, свой дух и свою мудрость. Все мы в долгу перед памятью этих поколений, создавших народное искусство. Фольклор не только сокровищница прекрасных произведений, но и своеобразная школа воспитания. Забыв об этом, мы многое утратили за последние десятилетия, вольно или невольно уничтожили. Необходимо попытаться вернуть традиционную культуру в повседневный быт, сделать народную игру, песню, обряд спутниками наших детей, развить у учащихся способности не изображать, а проживать. Такой опыт дети приобретают на фольклорных мероприятиях, они сосредоточенны и серьезны, им не надо напоминать о дисциплине, они как бы «окунулись» в мир незнакомый, но близкий и понятный. Ребята замечают, что фольклор сопутствует всему кругу людского бытия – «от колыбели до могилы», в первой услышанной в детстве песне, сказке, в узнанной первой игре. Далее народное искусство сопровождает человека и во взрослой жизни, каждый знает хотя бы несколько пословиц и помнит мелодию и слова какой-то народной песни.

В старину красота традиционного искусства открывалась ребенку в самом раннем возрасте – в колыбельных песнях, наполненных материнской любовью. Потом наступал черед «тешить» ребенка потешками или частушками. Это короткие стишки, приговоры, которыми сопровождают движения малыша в первые месяцы жизни. Затем, в первые годы жизни матери пели ребятишкам усложненные песенки – прибаутки «Со стуком, бряком едет Фома на курице, а Тимошка – на кошке по кривой дорожке».

Но фольклорные традиции были не только развлечением. Ребенок рано начинал делить заботы со взрослыми. На улице он учился закличкам – это обращениям к солнцу, дождю и т. д. с просьбами помощи в выращивании и сборе урожая. Например, «Солнышко, выгляни в окошко, дам тебе горошка!» Знакомились дети и с игровыми приговорками, помогая решить различным фольклорным персонажам их проблемы: «Гуси-гуси! – Га-га-га. – Есть хотите? – Да-да-да».

Частью игры были и считалки, это счет – основа математических знаний. Счетом решали, кому водить, их отличает четкий ритм.

Игра словом в скороговорках становится не только источником веселья – фраза имеет трудные для проговаривания звуки.

Детский фольклор – это еще загадки и сказки. Загадки открывают во всем, что нас окружает, много чудного и поэтического. Мир знакомый, обыденный, приобретает новые краски под зорким взглядом народных

поэтов. Беспредельная воля дана воображению в сказках, они полны чудес (особенно волшебные сказки).

Необычайно прекрасен мир бытовых народных песен. Среди них можно выделить обрядовые, календарные песни (их пели в определенные дни года); величальные, в том числе свадебные; песни – колядки (они исполнялись за угощение); подблюдные песни (их пели вовремя святочных гаданий); весенние песни – заклички (их пели, когда ожидали прихода весны и тепла). Кроме календарных песен, русский фольклор богат различными жанрами необрядовых хороводных, игровых, плясовых и других песен. Настоящие хороводы исполняются как игровые песни и вне игры лишаются смысла. Они посвящены полевым работам, промыслу, семейному укладу. В плясовых песнях отчетливо выделяется ритмическая основа («Ах вы, сени, мои сени…»). Лирические, в том числе любовные песни – медленные, протяжные, песни-раздумья, раскрывающие чувства и мысли народа. Свадебные песни – это пленительная поэзия, которая украшала свадьбу, делала её памятным событием в жизни человека. Частушки – короткие, бойкие, ироничные песенки появились в народе во второй половине XIX века.

Необозрима область жизни, охваченная пословицами и поговорками – это одновременно и явление языка, и явление искусства. В народе принято не прямо называть вещи своими именами, а прибегать к окольной речи, намекам. Пословица содержит оценку – насмешку, сожаление, восторг – выражает человеческие чувства. Песни, сказки, пословицы, загадки, былины – коллективное художественное творчество народа.

В процессе подготовки фольклорных праздников учащиеся имеют широкие возможности для знакомства с разнообразными видами народного творчества: устным поэтическим народным творчеством, историческими преданиями, сказками, загадками, пословицами, поговорками, обрядовым фольклором, а также с русским народным костюмом, предметами старины. Организация фольклорных праздников в школе – один из удачнейших способов приобщения школьников к национальным культурным традициям и путь к гуманизации образования.

назад

ПРИКОСНУТЬСЯ К МИРУ ПРЕКРАСНОГО (МУЗЫКА СЛОВА И СЛОВО В МУЗЫКЕ)

Т.В. Якунина

МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 49» города Курска

Есть в школьном курсе предметы, которые не только вооружают учащихся знаниями, необходимыми для продолжения образования, но самое главное – дают возможность прикоснуться к необычайно богатым традициям своего народа и мировой культуре. Таким предметом, несомненно,

является литература. Планируя уроки и внеклассную работу по своему предмету, учитель может использовать широкие возможности других видов искусств, в ряду которых особое место занимает музыка.

Традиционным в методике преподавания литературы стало использование музыкальных записей при изучении литературных произведений разных жанров. Музыка сама является «героем» литературных сочинений И. С. Тургенева, А. Н. Островского и других авторов. Отношение к этому виду искусства действующих лиц произведения во многом является средством авторской характеристики. Взаимосвязь литературы и музыки раскрывается при анализе произведений. При изучении «Слова о полку Игореве» мы обращаемся к опере «Князь Игорь»; фрагменты из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» позволяют ученикам более глубоко воспринять содержание и настроиться на внимательное и вдумчивое изучение авторского замысла. Музыкальные иллюстрации являются средством создания завершенного образа героя литературного произведения, раскрывают черты его характера, чувства и переживания.

Важным элементом в воспитании человека образованного, бережно относящегося к родной культуре, способного ценить красоту, является создание ситуации причастности к миру прекрасного. Ребенок должен сам понять и почувствовать, что сердце способно трепетать от завораживающих звуков музыки, что хорошие, добрые книги побуждают думать и сопереживать.

Формы проведения уроков, внеклассных мероприятий весьма разнообразны. Одной из них является литературно-музыкальная гостиная. Вот пример одного из таких мероприятий, проведенных в 9 классе. Тема: «Все начинается с любви…».

Пятнадцать лет – это именно тот возраст, в котором возникают первые симпатии к сверстникам противоположного пола, а к кому-то приходит первая любовь. Если мы не можем выразить свои чувства, то берем с полки томик стихов, и оказывается, что кто-то чувствовал так, как мы, так же радовался и страдал, был счастлив. А кого-то любовь заставляет петь.

Именно со стихов, которые можно читать и петь, нам захотелось начать новую весну в литературно-музыкальной гостиной. Особое состояние возникло задолго до этого дня. В ходе подготовки ученики сами выбирали стихотворения, которые будут читать, те, которые соответствуют их внутреннему состоянию, душевному настрою. Современные дети, увлеченные компьютерными играми, поп- и рок-музыкой, отдают предпочтение классике. Их самостоятельный выбор показывает, что вечные ценности остаются актуальными и для сегодняшнего поколения. Близкими оказались им чувства, выраженные в

произведениях В.В. Капниста, М.Ю. Лермонтова, И.А. Бунина, Джека Алтаузена, С.А. Есенина, М.С. Петровых, А.А. Ахматовой.

Словно по волшебству школьный кабинет превратился в очень уютный зал. Атмосферу таинственности и камерности придавали плотно задернутые шторы и зажженные свечи, старинная лампа под абажуром портреты поэтов и композиторов, их возлюбленных…

Дух необычайно светлого чувства пролетел над всеми присутствующими, задел огонек свечи, который вдруг дрогнул и запылал еще ярче при звуках романса А.А. Фета «Сияла ночь». Вот как описала эти чувства ученица 9 В класса Наталья Домащенко: «Внутри меня загорелся маленький огонек, который не только согревал мою душу, но и наполнял меня любовью, романтичностью, спокойствием».

Особенным подарком ребятам было исполнение романсов нашим гостем, композитором и руководителем клуба авторской песни Владимиром Николаевичем Шевцовым. Прозвучали романсы на стихи М.И. Цветаевой («Наши души», «Вот опять окно»), А.А. Фета («Вчера увенчана душистыми цветами»), Б.Л. Пастернака («Зимняя ночь»), С.А. Есенина («Видно так заведено навеки»). Звуки гитары и прекрасного голоса завораживали, заставляли сильнее биться сердце.

Вот какими мыслями поделилась позднее ученица 9 Б класса Полина Воробьева: «Романсы, которые исполнял наш гость, были продолжением стихов, которые читали мы. В душе царила гармония. Когда гость начинал петь, я стала переводить его слова в воображаемый фильм, как будто музыка была дополнением к моему фильму. Голос певца и звуки гитары лились необычайно красиво, поэтому невозможно было не задуматься «.

Прочитаны были все подготовленные стихотворения, затих голос гитары, выключена одним щелчком лампа и погашена свеча, а на глазах современных, воспитанных телевизором детей – слезы. «Я сохраню то ощущение, когда хотя бы на один час ты становишься почему-то счастливым и знаешь, что тебе никто не помешает. Ведь все присутствующие находятся в таком же состоянии. В обычном времени прошел час, а для нас – его не существовало» (Полина Воробьева).

Теплые чувства вызвали первые строки знакомых песен Юрия Визбора «Солнышко лесное», Олега Митяева «С добрым утром, любимая», а ученики делились своими впечатлениями. Вот что сказал ученик 9 Б класса Александр Миненков: «После моего участия в гостиной у меня появилось много эмоций, но лишь малую часть я могу объяснить словами. Я как будто изменил свое мнение о жизни, я почувствовал себя более открытым, чем раньше».

Музыка может поспорить с литературой в силе эмоционального воздействия на слушателей, но гармоничное сочетание слова и музыки способно усилить это воздействие во множество раз. Встреча с автором-исполнителем оставила эмоциональный след в сердцах: «Чувство

таинственности не покидало меня, и казалось, что вот-вот произойдет что-то необыкновенное. И вот… ранняя весна неожиданно ворвалась в наши сердца, в нашу жизнь и растопила лед и снег на улице. Мне было легко, светло и радостно, душа пела…» (Рябова Татьяна 9 В класс).

Такое замечательное начало этой весны случилось у нас 1 марта 2007 года.

В каждом завершенном литературном и музыкальном произведении есть тайна, которая ждет прикосновения, открытия, и это открытие начинается с труда души человека. Обращаясь не к поверхности искусства, а к самой его сути, глубине, мы получаем ключ к этой тайне, можем отличить поддельное от подлинного.

Музыка, воплощенная в слове или соединившаяся со словом и образовавшая с ним единое целое, – необычайный инструмент воздействия на отзывчивую и чуткую детскую душу. Возможность встречи с лучшими образцами музыки и литературы дает детям эмоциональный заряд, пробуждающий потребность общения с прекрасным вне зависимости от того, какой жизненный путь они выберут.

назад

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ БЕЛГОРОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ)

И.Н. Карачаров

Белгородского государственного института культуры и искусств

Процесс обучения в музыкальных учебных заведениях ориентирован, прежде всего, на воспитание исполнителя, в то время, как обществу (и особенно школе) требуется музыкант-универсал, обладающий не только исполнительскими навыками, но и другими (чтение с листа, подбор мелодии на слух, аранжировка), а также педагогическими знаниями. Автор статьи определяет особенности процесса обучения будущих учителей музыки с учетом региональных особенностей Белгородской области и реальных требований общества на современном этапе его культурного развития.

Стремительные перемены в жизни нашего общества во многом изменили социокультурную ситуацию в нашем регионе. В образовательной сфере это отразилось и в деле подготовки преподавателей музыки. Так, со сменой государственных образовательных стандартов дирижерско-хоровые отделения музыкальных училищ (которые являлись основными поставщиками кадров в средние школы) потеряли право присвоения своим выпускникам дополнительной квалификации учителя музыки.

Не секрет, что процесс обучения в музыкальных учебных заведениях ориентирован, прежде всего, на воспитание исполнителя. Не являются исключением и высшие музыкальные заведения – консерватории и

институты искусств, где приоритетным направлением в деятельности педагога является концертно-исполнительская подготовка музыкантов.

Узкопрофессиональная направленность обучения музыкантов нередко делает затруднительным их дальнейшее трудоустройство. Сегодня обществу (и особенно школе) требуется музыкант-универсал, не только уверенно владеющий инструментом, но и свободно читающий с листа, подбирающий на слух, умеющий аранжировать, обладающий педагогическими знаниями на уровне выпускника высшего педагогического учебного заведения.

Подготовка таких специалистов начата в 2007 году на кафедре музыкального образования Белгородского государственного института культуры и искусств. Все наши студенты имеют оконченное среднеспециальное образование, а высокий уровень их обучения обеспечивается высокопрофессиональными преподавательскими кадрами. В соответствии с Госстандартом ведущее положение в учебном плане занимают дисциплины вокально-хоровой, музыкально-теоретической и инструментальной подготовки. При этом мы постарались максимально использовать предоставленное вузу право во многом самостоятельно определять содержание и направленность отдельных предметов «регионального компонента», а также дисциплин «по выбору».

Инструментальная подготовка наших студентов сосредоточена не только на дальнейшем совершенствовании навыков игры на традиционных инструментах, изучаемых еще в стенах училищ, но и на таких, как цифровое пианино и синтезатор. Электронные музыкальные инструменты получают сейчас все более широкое распространение и в профессиональной, и в любительской среде, потому необходимость внедрения в учебный процесс дисциплин по их изучению не вызывает сомнений. Ведь их технические возможности (тембральные, акустические, ритмостилевые), функции автотранспонирования, наконец – поддержание чистоты настройки, компактность и легкость корпуса не только во многом облегчат труд будущих педагогов, но и создадут положительную мотивацию к занятиям музыкой у их учеников.

Учебным планом также предусмотрено, наряду с академическим вокалом, знакомство студентов с основами эстрадного пения, особенно популярного в молодежной среде.

Большой, часто неразрешимой проблемой для преподавателей музыки становится музыкальное оформление различных школьных праздников, где есть необходимость использования современного песенного репертуара. Большинство таких произведений требуют соответственного аккомпанемента, который не всегда можно сыграть «вживую», нужна «минусовая» фонограмма. Решению этой и многих других творческих задач посвящены предметы нашего специального цикла «Аранжировка музыки на персональном компьютере, синтезаторе».

Белгородская область славится своей народной культурой, богатыми многовековыми традициями пения, инструментального исполнительства, народной хореографии. И не использовать это богатство было бы, по меньшей мере, неразумно. По нашему мнению, учитель музыки обязательно должен обладать знаниями в области традиционной народной культуры, ведь в ней заложен огромный воспитательный потенциал, есть механизмы, дающие возможность каждому ребенку выразить себя в песне, танце в соответствии с его уровнем способностей. Как показывает опыт, фольклор является своеобразной «вакциной», защищающей детей от влияния низкопробных произведений массовой культуры, которыми заполнены современное телевидение и радио. Знания о народной музыке, традиционной культуре Белгородской области наши студенты обязательно получат на предметах «народное творчество», «фольклорный ансамбль», «народная хореография», «игра на народных инструментах».

Хочется надеться, что мастерство и опыт нашего коллектива поможет воплотить задуманное в реальность, подготовить грамотного, многосторонне развитого музыканта, востребованного в современном обществе, а умения и навыки, полученные нашими студентами за годы учебы в институте, станут для них крепкой опорой в профессии, помогут с честью нести звание Учителя музыки.

назад

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И СОЛЬФЕДЖИО

Е.Л. Хорошилова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В статье рассматриваются некоторые вопросы несоответствия классических методов преподавания теоретических дисциплин современным взглядам на мелодические, гармонические и ладовые особенности древнерусской музыки. Совершенно очевидно, что ладовое и гармоническое богатство русской музыки невозможно заключить в рамки мажоро-минора, а ритмическую зависимость от текста – в западные танцевальные ритмы. Статья поднимает вопрос о необходимости создания специальных программ по теоретическим дисциплинам, которые бы соответствовали возрастающему интересу и востребованности древнерусского искусства.

Большинству специальных учебных дисциплин в музыкальных вузах свойственно со временем обособляться и переходить в «автономный» режим функционирования; в этом есть, очевидно, внутренняя логика, помогающая дисциплине утвердиться в качестве именно самостоятельной. Педагоги совершенствуют методику, накапливают многочисленные, порой весьма изощренные формы работы, оттачивают содержание программ. В результате в какой-то период дисциплина становится полностью разработанной, но иногда не отвечающей всем требованиям, предъявляемым к процессу воспитания профессионального музыканта.

Так случилось с традиционным сольфеджио, так обстоит дело и с гармонией. Подобное состояние специальных курсов имеет под собой историческую почву, так как методологические основы упомянутых дисциплин в отечественной музыкальной педагогике слагались во второй половине XIX века под воздействием немецких и французских систем, основанных в свою очередь на классицистских и раннеромантических стилях.

Ориентация современных курсов элементарной теории музыки, гармонии и сольфеджио только на классический мажоро-минор XVIII – первой половины XIX века не может соответствовать профессиональным взглядам на фольклорную песню, хоровую музыку, русскую духовную музыку до ее перехода на партесное пение.

К сожалению, уже нельзя изменить сложившейся системы нотной записи, которая сложилась под влиянием западной музыки; а ведь любому хоровику известно, что эта система в корне противоречит основам интонации русской песни. Еще А.Н. Серов писал, что русская народная песня не знает ни мажора, ни минора, а С.И. Танеев подметил, что в старинной музыке за каждым аккордом вправе следовать любой другой.

Современные исследователи фольклорной песни знают, что расстояние полутона не является наименьшим в старинных русских песнях, тогда как до недавнего времени в среде музыкантов было распространено мнение, что при работе с расшифровками фольклорных образцов необходимо нивелировать интонации меньше полутона, так как это связано с тем, что исполнители фольклора «недотягивают», поют фальшиво. Студенты народных отделений сталкиваются с тем, что на хоровом классе им приходится забывать требования педагога по сольфеджио и переключаться совершенно на другую систему интонирования.

Студенты академического хорового отделения, воспитанные на акустических законах мажора-минора, испытывают трудности с исполнением старинной русской духовной музыки, ибо ни один из стилей, будь то знаменный распев или строчное пение, не может быть исполнен должным образом на основе западной музыкально-теоретической системы. И никакие теоретические знания стиля не могут в полной мере отобразить многообразие русской музыки – необходима практика интонирования. В занятиях со студентами хоровых отделений приобретает большое значение расширенное изучение ладов народной музыки с переосмыслением некоторых определений (к примеру, фригийский лад – минор с пониженной второй ступенью).

Совершенно очевидно, что назрела необходимость изданий специальных сборников, основанных на образцах фольклорной музыки в различных ладах, а также на образцах старинной русской музыки.

Практически все педагоги-теоретики знакомы с вышеупомянутыми проблемами и все-таки продолжают работать по давно и хорошо знакомым программам и планам.

Разработка новых программ по теоретическим дисциплинам позволит в значительной мере обновить и улучшить процесс подготовки профессиональных хормейстеров в соответствии с современными требованиями.

назад

К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ (методический аспект)

Т.И. Карачарова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В статье анализируется учебно-методическое пособие, в котором авторами предложен комплексный подход к изучению навыков камерно-ансамблевого музицирования. В основу пособия легли лучшие образцы вокальной лирики Г. Я. Ломакина, известного композитора и мастера вокального письма XIX столетия.

Наряду с изучением исторической, теоретической значимости творческого наследия того или иного композитора одной из важнейших задач учебно-образовательного процесса является сохранение лучших ее образцов в практике. «Вдохнуть жизнь» в малоизвестные, но прекрасные музыкальные страницы, познакомить молодое поколение с ее лучшими образцами – конечная и благородная цель музыкантов, взявшихся за подобный труд.

Этой цели и посвящено учебно-методическое пособие «Развитие навыков камерно-ансамблевого музицирования (на примере избранных вокальных произведений Г.Я. Ломакина)». Оно подготовлено преподавателями Белгородского государственного института культуры и искусств: заслуженным работником культуры РФ В.Д. Андриевской и автором этих строк.

Гавриил Якимович Ломакин (1812–1885) был широко известен в середине XIX века как хоровой дирижер, вокальный педагог, композитор, виднейший музыкальный просветитель своего времени. Многие сочинения, достаточно популярные и выдержавшие несколько изданий при жизни композитора, после его смерти были почти полностью преданы забвению. В основу пособия взяты тексты партитур из сборника[1],

[1] *Ломакин Г.Я.* Песни. Романсы. Хоры / Под ред. *Ю.С. Горяйнова*. – Белгород.: БИЦ БРУНБ, 2001. – 130 с. В основу этого сборника легли нотные издания середины XIX столетия, обнаруженные в фондах Российской Национальной библиотеки Санкт-Петербурга белгородским музыковедом Ю.С. Горяйновым.

выпущенного в свет одним из Белгородских издательств в 2001 году, по прошествии более ста лет. В стремлении воссоздать наиболее полную картину композиторского наследия в нем были объединены произведения различных жанров камерно-вокальной и хоровой музыки, представляющие несомненную историческую и музыковедческую ценность.

Но особый интерес и у профессионалов, и у любителей вызывают романсы. Внимание привлекает непосредственный, искренний тон выражения музыкальной мысли, умение лаконичными средствами вокальной миниатюры создать емкий, выразительный художественный образ. Нельзя не заметить заложенную Г. Я. Ломакиным в этих произведениях удивительную гармоничность сочетания вокальной партии с фортепианной, продуманность композитором мельчайших деталей партитуры при естественной и логичной целостности художественного образа.

Особенность нашего пособия – в параллельном освещении исполнительских задач, встающих и перед вокалистом, и перед концертмейстером. Всеми признанный музыкант, автор известных работ по концертмейстерскому мастерству Евгений Шендерович писал: «Умение слиться с намерениями своего партнера и естественно, органично войти в концепцию произведения – основное условие совместного музицирования»[1]. Вот поэтому, исходя из общности задач двух музыкантов, необходимо и обучить концертмейстера специфическим знаниям об «инструменте» вокалиста (правилам дыхания, звукоизвлечения, особенностям вокальной техники и т.д.), и познакомить солиста с основными приемами работы с фортепианной партией и партитурой в целом.

Не вызывает сомнений, что владение этим умением актуализируется в самостоятельной практической деятельности инструменталистов, а наличие развитых способностей ансамблевого музицирования нередко определяет успешность творческой биографии музыканта, будь то пианист, баянист и т.д. При всей специфике их формирования и развития, связанных с особенностями устройства инструмента, существуют общие универсальные для всех музыкантов законы этого вида исполнительской деятельности.

Наше пособие не пытается охватить все проблемы камерно-ансамблевого исполнительства, ограничиваясь наиболее актуальными на начальном этапе развития этого умения. Учебно-методическая направленность пособия реализуется посредством трех направлений: она определила группировку музыкальных произведений сборника, характер редактирования нотного материала и содержание методических рекомендаций (как общих, так и к каждому конкретному сочинению).

[1] *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М., 1996. – С. 6.

Подробные методические комментарии адресованы прежде всего студентам музыкальных факультетов педагогических вузов и вузов искусств, программные требования которых включают обязательное изучение основ вокального искусства и аккомпанемента. Комплексный подход к рассмотрению учебных исполнительских задач вокальной и фортепианной партий, при котором методические рекомендации даны одновременно для обоих участников ансамбля, предоставляют им возможность лучше ориентироваться в партитуре, учитывать трудности обеих партий.

Обязательными компонентами рекомендаций являются:

– краткая музыкально-теоретическая характеристика произведения;

– указания на целесообразность изучения данного произведения в зависимости от уровня развития умения;

– анализ исполнительских задач как общего характера, так и свойственных вокальной и фортепианной партиям.

С целью оказать практическую помощь преподавателям и студентам в выборе исполнительской трактовки того или иного произведения, оптимизировать процесс работы, а также создать методическую основу для самостоятельного изучения сочинений авторами пособия была проделана редакторская работа, внесен ряд динамических, штриховых и темпово-агогических ремарок[1]. В стремлении избежать излишней визуальной перегруженности восприятия нотных тестов, в фортепианной партии романсов не указана педализация и аппликатура. Необходимые замечания, касающиеся этих вопросов, можно найти в методических комментариях к каждому конкретному романсу.

Не случайна предложенная авторами последовательность вокальных сочинений, сборник выстроен с позиций постепенного усложнения ансамблевых и технических трудностей в партиях, при этом все произведения условно подразделяются на несколько групп. К первой можно отнести произведения, схожие с русской песней, близкие жанру бытового романса. Запоминающиеся выразительные мелодии, удобная тесситура вокальной партии, несложный аккомпанемент, ясность фактуры – данные черты объединяют сочинения «Вечерняя заря», «Сяду я за стол», «Воспоминание», наиболее доступные в музыкально-художественном и техническом отношениях. Романсы «Пташка», «Русская песня», «Ах, отвечайте мне» отличаются более разнообразной метроритмикой, большим объемом тесситуры вокальной партии и ярко выраженной эмоциональной окраской произведений. Три романса, посвященные А. Ф. Мишагиной – удивительные вокальные миниатюры, неопытным пианистам могут показаться на первый взгляд достаточно «элементарными» в техническом плане. Однако их сложность проявится в

[1] Отметим, что авторские указания Г.Я. Ломакина сохранены в полном объеме.

умении слушать солиста, вокальные партии которого изобилуют множеством виртуозных распевов, что потребует от аккомпаниатора владения метроритмической свободой исполнения. Последняя группа романсов – «Сосна», «Молитва», «Тучки небесные» на стихи М. Ю. Лермонтова. В них продемонстрирована зрелость композиторского мастерства в жанре вокальной музыки; развитость не только вокальной, но и фортепианной партии; использование разнообразных выразительных средств. Эти сочинения уже далеки от определения «бытовой романс», их можно сравнить с лучшими образцами вокальной лирики композиторов середины века – А.А. Алябьева, А. Е. Варламова, А.Л. Гурилева.

В целом музыкальные тексты романсов удобны в техническом отношении и пианистам, и вокалистам. Поэтому основное внимание исполнителей может и должно сосредоточиться на решении ансамблевых задач, создании единого целостного художественного образа.

Но даже при технической легкости некоторых вокальных миниатюр достичь естественного гармоничного ансамбля, совершенной агогической слитности сольной партии и аккомпанемента непросто. Помехой могут стать недослушанные пианистом в вокальной партии мелкие ноты пассажей, мелодические скачки, ферматы, украшения, во множестве присутствующие в этих романсах. Студенту, обучающемуся искусству аккомпанемента, необходимо знать, что звучание фортепиано и звучание голоса должны совпадать во время пропевания вокалистом гласного звука, особенно на протяженных нотах. Предшествующие ему согласные как бы отодвигают наступление звучащей ноты, «оттягивают» ее звучание, что отражается на чуть запаздывающей атаке звука инструмента. Осознание и овладение этой особенностью аккомпанирования вокалистам может стать одной из важнейших задач в процессе работы над романсами[1]. В работе над эмоционально-художественным образом романсов именно это направление – ансамблевое содружество вокалиста и концертмейстера – должно стать ведущим.

Включенные в пособие сочинения Г.Я. Ломакина расширят представления о музыкальном наследии XIX столетия у современного студента музыкальных учебных заведений, обогатят его исполнительский репертуар и послужат прекрасными образцами русского вокального творчества, воспитывающими истинный музыкальный вкус и культуру. Работа над ними, безусловно, окажет заметное влияние на развитие навыков камерно-ансамблевого музицирования.

назад

[1] См. по этому вопросу: *Шендерович Е.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М., 1996.

МОТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ГРУППОВЫХ ЗАНЯТИЙ В ФОРТЕПИАННОМ ОБУЧЕНИИ (исторический аспект)

О.Н. Хмельницкая

Белгородского государственного института культуры и искусств

Групповая форма обучения игре на фортепиано применялась педагогами на протяжении многих десятилетий. Удачно сочетаясь и комбинируясь с основной, индивидуальной формой, она давала значительный рост эффективности обучения. Статья рассматривает основные мотивы применения в историческом аспекте.

В течение многих десятилетий преподаватели фортепиано обращались в своей практике к групповой форме ведения занятий. Основываясь на анализе литературы, прямо или косвенно описывающей групповые фортепианные занятия, мы можем выявить несколько мотивов использования педагогами групповых форм.

- **Практическая целесообразность применения групповой формы обучения.** Этот мотив использования групповой формы был актуален на занятиях крупнейших мастеров исполнительского искусства – Ф. Листа, Л. Годовского, Ф. Бузони, профессуры Санкт-Петербургской и Московской консерваторий: А. и Н. Рубинштейнов, Л. Николаева, А.Н. Есиповой, С.И. Савшинского, Г.Г. Нейгауза и многих-многих других. На современном этапе в групповой форме проводятся занятия на различных семинарах, курсах, мастер-классах.

На уроках выдающихся мастеров применение групповой формы сложилось достаточно стихийно. Нет доказательств или прямых высказываний, почему они давали уроки *именно* в присутствии публики. Мы можем объяснить этот феномен огромной популярностью и большим наплывом желающих. Так, об уроках Листа сказано, что «…со всех сторон стекались к нему юные музыканты. И он почти никому не отказывал, причем занимался со всеми бесплатно»[1].

Практически все воспоминания о работе Петербургской и Московской консерваторий 19 века также наполнены информацией о групповых занятиях в классах специального фортепиано: «Как и в классе Н.Г. Рубинштейна, занятия Сафонова всегда проходили в присутствии всех учеников»[2]. Такие примеры можно продолжить.

Доказательством того, что ведущие педагоги консерваторий считали групповой способ ведения занятий эффективным, служат многочисленные упоминания о настойчивых *требованиях* педагогов к ученикам своего класса присутствовать на всех уроках. Так, Л. Николаев «*требовал, чтобы*

[1] *Мильштейн Я.Ф.* Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т.1. – М.: Музыка, 1970. – С.330.

[2] *Любомудрова Н.* Фортепианные классы Московской консерватории в 80 – 90-х годах прошлого столетия // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып.4. – М.: Музыка, 1967. – С.354.

все его студенты присутствовали в классе, независимо от того, с кем он непосредственно занимался»[1].

В чем же видели особую эффективность групповых занятий педагоги консерваторий? Известный советский педагог и пианист П. Серебряков так описывал уроки своего учителя Л. Николаева: «…мы узнавали обширную фортепианную литературу, причем уже с *комментариями, замечаниями, методическими советами* такого крупного музыканта, как наш учитель… Надо ли говорить о том, какую громадную пользу получали студенты!»[2].

Таким образом, целью приведенных занятий становилась передача учебной, *обобщенной* информации большому количеству учеников или слушателей одновременно. Сказанное одному усваивалось сразу многими. Эмпирически, интуитивно, на уровне здравого смысла и просто удобства педагоги пришли к групповой форме. Эффективность ее осознавалась, но причины еще не исследовались.

- **Поиски новых форм и методов обучения, связанные с изменениями, произошедшими в политической жизни страны после 1917 года.** В связи с построением нового общества, ломкой, не всегда оправданной и необходимой, традиционных методов обучения, идут активные поиски новых форм в общей и в музыкальной педагогике. Происходит увлечение модными теориями коллективизма, что соответствует политическому курсу и устремлениям молодого государства. Парадокс заключается в том, что, следуя этим тенденциям в образовании, учителя фортепиано находят массу положительных качеств в групповой форме обучения. К экспериментам подобного рода можно отнести работы М. Фейгина и Е. Эфрусси (уроки фортепиано в массовой школе), А. Войтоловской (попытка решения всех задач фортепианного обучения только с помощью «коллективно-лабораторного метода»), М.Н. Бариновой («совместное музицирование в музыкальном кружке»). Вот что пишет А. Войтоловская в начале своей работы: «Педагогика давно учла это обстоятельство (эффективность занятий в группах. – О.Х.) и положила его в основу лабораторного метода и Дальтон-плана. В области музыкальной педагогики приложение подобных методов представляет пока значительные трудности. Тем не менее опыты коллективно-лабораторного обучения имеют место и дают очень плодотворные результаты»[3].

- **Попытка увеличения учебного времени на одного ученика при его ограниченном количестве в учебных планах.** Этот мотив стимулировал работу в групповой форме в педагогических училищах, где на одного учащегося приходилось всего несколько минут учебного

[1] Ленинградская консерватория в воспоминаниях. – Л.: Гос. музыкальное изд., 1962. – С.280.
[2] Там же.
[3] *Войтоловская А.* Опыт проведения коллективных занятий по фортепиано // Музыка и революция. – 1927. – № 1. – С.15.

времени. Пытаясь эффективно использовать его, Т. Беркман и Г. Яковлева разработали метод мысленных музыкально-слуховых действий в коллективно-индивидуальной форме, основанный на постоянной слуховой работе всех учеников[1].

- **Целенаправленное построение эффективной системы обучения.** Обдуманное, осознанное внедрение групповых уроков, попытка их исследования относится к работам преподавателей, стремящихся оптимизировать *начальный* этап обучения. Это Д. Левидова, Ж. Чистосердова, В.Михелис. В своих теоретических работах они сделали попытку описания положительных свойств мелкогрупповых занятий, основанную прежде всего на собственном практическом опыте. Наметили виды работ (игра в ансамбле, чтение с листа, слушание и анализ услышанного и т.д.) для активизации отдельных сторон обучения, определили наиболее мобильное количество учеников.
- **Материально-практические причины применения групповой формы обучения.** Эта, казалось бы, прозаическая причина оказывала немалую роль в объединении учеников в группы. Групповая форма ведения уроков становилась действенным источником экономии времени и сил педагогов и одновременно давала возможность зарабатывать «необходимые для жизни» средства. Практиковались такие занятия в консерваториях. Для того чтобы охватить всех, собирали учеников группами. Подтверждение находим в словах С.И. Савшинского: «Возникает вопрос: чего ради педагоги набирали такое множество учеников, к тому же не обещающих творческой радости? Ответ прост: работа педагога оплачивалась «сдельно», «поштучно»; он получал по 100 рублей в год с ученика. Вот и приходилось, чтобы выработать необходимые для жизни 300–400 рублей в месяц, иметь гигантский класс в 40 учащихся».[2]

Таким образом, мы видим, что мотивы применения групповых занятий были различными – от практической целесообразности, соображений удобства до осознаннного применения в конкретных задачах педагогической работы; от популярных течений, связанных с поиском новых форм обучения, до материальных условий, зависимость от которых сказывалась на формах занятий. Но теоретического анализа и рекомендаций, основанных на глубоком изучении групповой формы, не было.

назад

[1] *Яковлева Г.В.* Музыкальное развитие учащихся в процессе коллективно-индивидуального обучения игре на фортепиано: Автореф. дис. … к.п.н. – М., 1973.

[2] Ленинградская консерватория в воспоминаниях. – Л.: Гос. музыкальное изд., 1962. – С.261.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В.П. Коваленко

Курский государственный университет

Статья посвящена выработке адаптивного подхода к изучению истории музыкального исполнительского искусства в высшем учебном заведении. Анализируются подходы к слушанию музыки, пониманию исполнительского стиля, где на первый план выходит метод сравнительных характеристик, обеспечивающий активизацию музыкального мышления.

Курс по истории музыкально-исполнительского искусства освещает главные пути развития музыкально-инструментальной культуры и крупнейших ее представителей. В изучении данной дисциплины основное внимание сосредоточено на деятельности передовых музыкантов, игравших ключевую роль в истории музыкальной культуры и способствовавших непрерывному расширению и углублению сферы исполнительского искусства.

Цель курса – формирование эрудированности будущих учителей музыки в области истории музыкально-исполнительского искусства.

До настоящего времени в практике преподавания дисциплины основное внимание уделялось вопросам развития и истории фортепианно-исполнительского искусства. Это было вполне оправданно и закономерно: контингент студентов, изучающих историю исполнительства, состоял в подавляющем большинстве из выпускников музыкального колледжа им. Г.В. Свиридова, педагогического колледжа, для которых фортепианное исполнительство являлось основным профилирующим предметом.

Однако новый контингент студентов, изучающих предмет, состоит из представителей разных видов инструментального искусства. Из-за немногочисленного состава группы деление на подгруппы не представляется возможным. В этих условиях встает необходимость пересмотра существующей рабочей программы. Актуальная задача состоит в выработке адаптированного подхода к изучению дисциплины с учетом нового контингента обучающихся, создание программы, в которой концентрированно будут отражены аспекты истории разных видов исполнительского искусства.

Исходя из этого, чрезвычайно важно четко обозначить приоритеты курса.

Основополагающая проблема – выделить в сравнительно кратком курсе из огромного объема исторического материала главные моменты, которые оказали влияние на формирование мировой инструментальной культуры.

История исполнительства – одна из дисциплин специализации, предполагающая непосредственное общение с музыкой, ее прослушивание

в интерпретациях самых выдающихся исполнителей. В этой связи предмет представляет собой существенную базу для качественной эволюции музыкально-слуховых представлений.

Наконец, важно отметить, что курс истории исполнительства, наряду с обучением игре на инструменте, должен активизировать мышление, воспитывать у студентов способность справляться с бесчисленными музыкальными проблемами, возникающими перед ними в их будущей практической деятельности.

На основании вышеизложенного вырисовываются конкретные пути решения поставленных задач. Реализация обозначенных установок предполагает обеспечение обучающихся информацией, которая будет интересной, расширяющей кругозор, познавательной для музыкантов разных специальностей.

Некоторые идеи, темы, которым, как выясняется по ситуации, необходимо отдавать предпочтение и, следовательно, больше времени, высвечиваются в процессе занятий. Это дает основания для внесения некоторых коррективов в уже существующий вариант рабочей программы. Предполагается, что ее окончательный вариант будет сделан в конце семестра, когда станет ясно, насколько ее структура соответствует всем требованиям курса.

Однако и сейчас можно делать некоторые выводы, выявлять, что однозначно вызывает живой эмоциональный отклик, разнообразные ассоциации, активное обсуждение. К примеру, неподдельный интерес студентов привлекла многовековая история органного исполнительства, органостроения. Немеркнущие шедевры баховской органной музыки, такие как Токката и фуга ре-мин, Фантазия и фуга соль-минор в исполнении известного немецкого органиста Гельмута Вальха готовы были слушать еще и еще раз и по окончании урока.

Также прослушивание одного и того же произведения в различных исполнительских интерпретациях обуславливает оживленные дискуссии и наибольший интерес. Прослушав ряд прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» в исполнении замечательного интерпретатора музыки И.С. Баха Глена Гульда, а также крупнейшего пианиста XX столетия Святослава Рихтера и клавесинистки Ванды Ландовской мнения студентов по некоторым вопросам разошлись: кому-то больше импонировало звучание баховской музыки на клавесине, кого-то привлекли смелость и свежесть трактовок Г. Гульда, третьи восхищались музыкальной интуицией С. Рихтера. Но при этом все студенты признали за каждым исполнителем верность стилю, каждый интерпретатор был по-своему убедителен!

Тема дискуссии возникла естественно и органично: как при совершенно разных интерпретаторских решениях в каждом случае достигается стилевая адекватность? Путем сравнения, исполнительского

анализа пришли к единому выводу: стильных интерпретаций может быть много, различные исполнительские трактовки могут быть одинаково убедительны, выразительны, великолепны, если они осуществляются с глубоким художественным убеждением, отвечающем яркой личности интерпретатора. Обсуждение активизировало занятие, а усвоение знаний было более эффективным.

Такая форма занятий весьма перспективна и полезна. В процессе обсуждений формируется умение анализировать и трактовать музыкальную информацию, образующие структуры музыкальной стилистики (средства музыкальной выразительности, воплощающие художественно-образное содержание музыкальных произведений, гармонический язык, жанровую специфику). Немаловажно, что анализируя, сравнивая, обобщая, студенты – будущие учителя музыки учатся при этом грамотно излагать свои мысли.

Вопрос стилевого подхода в музыке возникает на занятиях постоянно и в одну из задач дисциплины входит привитие понятие о стиле не как неизменной форме, а как технике выражения мира чувств и идей композитора, его смыслового мира. Известный русский композитор и музыкальный критик А.Н. Серов писал: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир из своей собственной души, оставаясь между тем в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении … данной музыки»[1].

Точных правил, обязательных для стильной интерпретации не существует, но есть музыкальные закономерности, которые могут быть раскрыты при развитом интонационном слухе исполнителя, его способности эмоционально передать музыкальную экспрессию. Вот что писала по этому поводу выдающаяся клавесинистка Ванда Ландовска: «То, что я делаю в области красочности, регистровки и т.д., очень далеко от исторической правды … Я никогда не старалась буквально воспроизвести то, что делали старые мастера. Я изучаю, я скрупулезно исследую, я люблю, я воссоздаю. Средства не имеют значения. Вслед за иезуитами я повторяю: «Результат оправдывает средства». Когда я вырабатываю, например, регистровку, то ищу ту, что кажется мне логичной, красивой и наиболее полно выявляющей баховскую просодию путем смены регистров в должных местах. Я сознаю, что расположение регистров на клавесинах баховского времени некоторым образом отличалось от их диспозиции на моем «Плейеле». Но меня мало беспокоит, если для того, чтобы добиться желаемого эффекта, я использую не точно те же средства, которые были в распоряжении Баха»[2].

---

[1] *Серов А.Н.* Воспоминания о Глинке // Избр. статьи. Т.1. – М.; Л., 1950. С. 132

[2] *Ландовска В.* 100 великих музыкантов. – М., 2002. С. 246

Понимание стиля не может прийти в одночасье и только на уроках по истории исполнительства. Сформировать у учеников чувство и понимание стиля как особого мира идей и образов – задача всех педагогов-музыкантов, теоретиков и практиков.

Несомненный интерес и эмоциональные впечатления произвела на студентов видео-запись мастер-класса Мстислава Ростроповича, где он рассказывает, а затем сам исполняет шесть виолончельных сюит И.С. Баха. Высокая педагогическая репутация великого маэстро сделала это занятие практическим руководством по сложным проблемам исполнительского мастерства, интерпретации и средствам ее осуществления, интересное для профессионального музыканта любой специализации.

Резюмируя и подводя итог вышесказанному, можно очертить процессы, которые будут способствовать эффективности обучения дисциплине «История исполнительства» и обеспечить их внедрение в практику в кратчайший период:

- применять на занятиях метод сравнительной характеристики основных творческих направлений в музыкально-исполнительском искусстве, стилей композиторов как метод, обеспечивающий активизацию музыкального мышления;
- как можно шире использовать на занятиях иллюстративный материал и весь арсенал современных технических средств, имеющихся в наличии: CD, DVD, МП3, видео, аудио-записи;
- для обеспечения эффективности занятий постоянно пополнять фонотеку и видеотеку новинками фоно и видеоиндустрии;
- расширять коллекцию видео-записей мастер-классов крупнейших педагогов-инструменталистов;
- создать учебно-методические пособия по отдельным видам исполнительского искусства для более углубленной самостоятельной работы.

назад

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ДВИГАТЕЛЬНОЙ РЕЧИ В РЕПЕТИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Л.А. Копылова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

В статье рассматриваются вопросы взаимодействия элементов выразительности двигательной речи участников хора на качественное освоение вокально-хоровой и художественно-исполнительской трактовки произведения.

Вокальное воспитание любительского хорового коллектива – один из наиболее важных и сложных процессов в его практической и исполнительской деятельности.

Целью вокальной работы в хоре является систематическая работа над овладением участниками хора целым комплексом вокальных приемов и певческих навыков, обеспечивающих вокально-исполнительскую культуру хорового коллектива и способствующих единству художественно-технического исполнения произведения.

В основе вокального воспитания хора лежит задача постановки голоса певцов, т.е. работа над правильным певческим дыханием, вокальным звукообразованием, ощущением высокой позиции звука, развитием диапазона голосов и умением пользоваться резонаторами, овладением кантиленой и другими вокальными штрихами, развитием подвижности голосов, навыками мелодического и гармонического строя, четкой и выразительной дикцией и другими приемами вокально-исполнительской техники. Распевание в хоре, выполняющее функцию приведения хора в рабочее состояние, является эффективной формой вокального воспитания хорового коллектива. Именно при распевании на многократном повторении одних и тех же простых и легко запоминающихся вокальных попевок создаются наиболее благоприятные условия для практического овладения певцами хора основами постановки голоса. При этом процесс выработки и закрепления того или иного вокального навыка требует особой методики, сочетающей развитие всех выразительных возможностей голоса каждого певца хора с приобретением навыков ансамблевого исполнения, единства вокального звучания каждой партии и общехоровой звучности. Все вокальные приемы и навыки, усвоенные при распевании хора, в дальнейшем должны закрепляться и постоянно совершенствоваться в процессе репетиционной работы над художественным репертуаром хора. Поэтому правильный подбор произведений имеет важное значение для вокального воспитания хорового коллектива, то есть он должен быть тем учебным материалом, на котором возможно добиваться эффективного творческого роста хора, совершенствования его вокально-художественной и исполнительской культуры.

На репетициях руководитель хора не только объясняет участникам как надо исполнять партию, но и показывает им голосом, сопровождая дирижерским жестом различного характера.

Какова же роль мануальной техники дирижера на вокально-хоровую и художественную звучность исполняемого произведения? Известно, что мышечная работа дирижерского жеста качественно влияет на деятельность певческого аппарата, художественно-исполнительскую трактовку произведения. Для ускорения взаимопонимания «дирижер – хор» на репетициях руководитель может использовать выражение музыки через жестикуляцию рук, физическую изменяемость их, выявляющуюся в периодичности напряжения и расслабления, насыщенности и освобождения, активности и пассивности их. Такая практика способствует

осознанному пониманию певцами деятельности певческого аппарата, качественному освоению вокально-технических и художественных средств выразительности произведения, создавая полную зависимость хора от творческого контакта с дирижером: «Возникает особая настроенность слуха всех и каждого исполнителя, когда все они превращаются в одного – одинаково чувствующего и равноправно творящего с дирижером музыку. Возникает идеальный синтез – сплав жеста и звука, полное их соответствие, рождающее совершенство зрительного и слухового восприятия, необычайно усиливая впечатления от исполнения»[1].

назад

СИНТЕЗ ВРЕМЕННЫХ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Д.Л. Зрелых

Курский государственный университет

Статья посвящена актуальной проблеме развития образования и художественной культуры и искусства в России на рубеже первого десятилетия XXI века, где ее принципиальным фактором является изменение содержательно-целевых аспектов с позиций модернизации всего образования и, в частности, в области художественного образования. Статья рассматривает художественное образование как непрерывный процесс изучения, познания и присвоения человеком художественной культуры своего народа, как один из доминирующих способов формирования и развития гармонически развитой личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства. Значительную роль в этом процессе играет синтез временных и пластических искусств в художественном образовании учащихся всех звеньев образовательной системы.

В первом десятилетии XXI века как в культуре России, так и всего «цивилизованного мира» продолжается усиливаться процесс нравственно противоположного направления, то есть искусство стало не просто ареной борьбы добра со злом. Оно стало ареной как будто подавляющей победы искусства зла – примитивного искусства человеческих чувств до первобытности, искусства, ставшего силой не очеловечения, а как бы расчеловечевания.

Интересно было бы узнать, откуда взялась эта несущая проблема? В магазинах полно продуктов, большинство гражданского населения живет в достатке, молодые люди одеты по моде, почти у всех есть сотовая связь. Можно радоваться! Ура! Живем! Припеваючи в свое удовольствие.

Но если в нашей повседневной жизни обратить внимание и посмотреть на ведущее ныне в обществе искусство – телевидение, почитать, газеты, то на наше население, и особенно на молодое поколение, обрушивается весь поток негативной грязи разлагающий нравственно-этическую сферу. Средства массовой информации систематически и сознательно как «сборочный конвейер процветающего производства»

[1] *Сивизьянов А.* Проблема мышечной свободы дирижера хора. – М.: Музыка, 1983.

растлевают и детей и взрослых, естественно под модным ныне в обществе лозунгом свободы демократии, личности, свободы информации и т.д.

Да! К сожалению, сегодня в нашем обществе можно признать и констатировать, что данная проблема стала еще актуальнее, глубже и тревожнее, чем наивно звучащий лозунг «обучение счастью». Выживание!!! Не просто встала во весь рост социально значимая проблема борьбы двух противоположных представлений о счастье, доброте, уважении и почитании старшего поколения, стерлась или почти стерлась граница между добром и злом. Искусства, упавшие в пропасть водоворота дикого рынка – каким идеалам они сегодня служат, чьи интересы они представляют?

Известный писатель Южной Америки М.В. Льоса из Перу с большим сожалением пишет о тревожном последствии распространения так называемого в искусстве художественного направления – постмодернизма. Непрерывно идет разрушение всех традиционных ценностей в мире культуры под гнетом священной тирании легковесной развлекательности, ставшей в начале третьего тысячелетия высшей и, возможно, никем не оспариваемой ценностью. Перуанский писатель подчеркивает, что модными и востребованными стали такие художественные произведения, которые дают возможность не задумываться о проблемах жизни, о счастье понимать способности другого человека, т.е. счастья дружбы и любви, счастья семейных уз, а отвлечься, дистанцироваться от всякой ответственности за происходящее в обществе.

Искусство мыслящее – незаменимый инструмент развития и процветания способности быть счастливым, радоваться счастью творческого труда в любой человеческой социально значимой деятельности, где постоянно присутствует радость достижения результатов труда, динамика этого процесса и его итоги. «**Мыслящее искусство в наши дни все более вытесняется за пределы общественной жизни и заменяется тем, что можно определить как усыпляющее искусство.** Это самое страшное направление для человеческой цивилизации: подлинное, правдивое социально-значимое – за пределы общественной жизни, а поверхностное, пошлое – на авансцену»[1].

В общественно-социальных и нравственных условиях, где постоянно происходит целенаправленное отчуждение и разрушение человеческих взаимоотношений, этот процесс становится повседневной нормой жизни общества, где сознательно формируются человеческие души безнравственные, безответственные, способные лишь развлекаться, играть и искать наслаждений, но только не сопереживать, а чтобы вместо всех эстетических, нравственно-этических, профессиональных ценностей осталась одна – деньги, нажива и обогащение. И только конструктивно

[1] *Неменский Б.М.* Педагогика искусства. – М.: Просвещение, 2007. – С. 7.

решая, в чем суть такого уникального феномена, как художественная культура и мышление, которое породило богатство различных видов и жанров человеческого искусства, четко определить для себя, зачем же они все нужны в жизни народа и общества. Только продуктивно ведя разговор о подлинных задачах художественного образования в Российской Федерации можно и необходимо разобраться с этой назревшей проблемой в наш сложный век.

Характерным моментом в области современного развития образования в России, ее принципиальным фактором является изменение содержательно-целевых аспектов с позиций гуманизации и модернизации всего образования и, в частности, в области художественного образования.

Одним из приоритетных направлений политики нашего государства является модернизация российского образования. Доминирующая цель модернизации образования в России – создание устойчивого механизма развития всей системы образования. Ведущая задача всей образовательной политики в России – обеспечение качественного образования на всех уровнях дошкольного, начального, общего среднего и профессионального образования.

Художественное образование – это непрерывный процесс изучения, познания и присвоения человеком художественной культуры своего народа, а также и всего человечества, один из доминирующих способов формирования и развития гармонически развитой личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства.

Художественное образование – важнейший элемент в формировании и развитии гармонически развитой творческой личности. Следовательно, важнейшую роль в учебно-воспитательном процессе учащихся младшего, среднего, старшего школьного возраста и студентов колледжей и вузов, а также специалистов послевузовского профессионального образования играет *непрерывность художественного образования.*

«Система художественного образования в свое содержание включает эстетическое воспитание, общее художественное образование и профессиональное художественное образование. Реализация ведущих программ художественного образования осуществляется во всех типах и видах образовательных учреждений: детских садах, общеобразовательных школах, учреждениях среднего профессионального, высшего и послевузовского профессионального образования, всех учреждениях дополнительного образования, в том числе и детских школах искусств»[1].

Для каждого этапа художественного образования некоторые стороны этого процесса выступают как доминирующие, ведущие, другие же – как

[1] Концепция художественного образования в Российской Федерации // Искусство в школе. – 2002. – №2. – С. 84.

дополнительные и сопутствующие, причем важную роль играют возрастные особенности.

Приоритетной целью художественного образования в школе является духовно-нравственное развитие ребенка, т. е. формирование у него качеств, отвечающих представлениям об истинной человечности, о доброте и культурной полноценности в восприятии мира. Культурно-созидающая роль программы состоит также в воспитании гражданственности и патриотизма. Эта задача ни в коей мере не ограничивает связи с мировыми процессами. Напротив, в основу программы положен принцип «от родного порога в мир общечеловеческой культуры». Россия – часть многообразного и целостного мира. Ребенок шаг за шагом открывает многообразие культур разных народов и ценностные связи, объединяющие всех людей планеты.

Искусство оказывает огромное влияние на формирование и развитие целостной личности ребенка, помогает видеть и слышать окружающий нас мир, оценивать и понимать художественную ценность произведений искусств. Синтез разных видов искусства через мир красок, мир звуков, мир слов, т.е. изображения, музыки, художественного слова, оказывает доминирующее значение на развитие у учащихся эмоциональной отзывчивости на категории эстетики прекрасное и безобразное. Кроме того, искусство тем и отличается от науки, что оно не дает готовых рецептов и ответов, а постоянно требует прочувствованных, самостоятельных творческих решений в практическом освоении различных техник пластических видов искусства, восприятии произведений искусства, умении творчески воплощать свои замыслы в художественных образах.

Изобразительное искусство, имеющее гуманитарный характер и эстетическую природу, становится ведущим средством воспитания для всех людей, суть которого в обращении к человеку – носителю творческой созидательной природы, в развитии этой творческой природы, (ученика и учителя), в наполнении учебных дисциплин живыми чувствами, яркими образами.

«Музыка – это язык души, это область чувств и настроений, это в звуках выражение жизни души» – неоднократно высказывался великий русский художник-живописец В.А. Серов.

«Музыка на уроках изобразительного искусства в начальной школе – явление вполне закономерное, особенно если уроки проводятся по развивающей альтернативной программе «Изобразительное искусство и художественный труд». Необходимо, чтобы воздействие учебных дисциплин художественно-эстетического цикла на школьников было целостно, системно, и чтобы предметы эстетического цикла формировали

у них высокий уровень эстетического, художественного восприятия и продуктивной творческой деятельности»[1].

Между изобразительным искусством и музыкой многие лета существуют крепкие и устойчивые многосторонние взаимно дополняющие связи. Прежде всего, можно с уверенностью констатировать, что они в одинаковой мере развивают творческое воображение, фантазию, повышают эмоциональную активность, рождают чувства сопереживания, одним словом, способствуют обогащению внутреннего мира молодого поколения. Основными выразительными художественными средствами в музыке являются: мелодия, интонация, лад, ритм, гармония. Цветовая гармония, ритм пятен, линий, объемов – это основные выразительные средства в изобразительном искусстве. Эти доминирующие художественные средства двух видов искусства, такие как музыка и изобразительное искусство наиболее правдиво и реально отражают окружающую нас действительность – мир природы, мир человеческих чувств и отношений.

Каждому виду искусства соответствует некий круг явлений внешнего мира или объективной реальности, через который человек наиболее адекватно способен познать красоту фауны и флоры, глубоко их прочувствовать и, пропустив через свой внутренний мир эти эмоциональные переживания, трепетно изобразить в художественном произведении.

Изобразительное искусство, отражает реальную действительность через пространственно выразительные и изобразительные средства как бы показывая, людям внешнюю сторону явлений и процессов, происходящих в окружающем нас внешнем мире.

Музыка обладает специфическим выразительным средством – звуком. Где ее материя – это сама жизнь, правдиво раскрывающая человеческие чувства, эмоции, душевное состояние человека. Как любил говорить великий русский гений поэзии А.С. Пушкин: «Из всех наслаждений человеческой жизни одной любви уступает музыка, но любовь – мелодия».

Драматургия современного урока изобразительного искусства в массовой школе включает музыкальный и литературный материал. При этом включение в урок произведений разных видов искусств должно быть полностью подчинено решению учебных задач урока изобразительного искусства. Учитель выступает в роли режиссера в классе, выстраивая драматургию урока таким образом, чтобы органично сплести все линии воздействия, включающие в себя зрительные, музыкальные и поэтические образы.

---

[1] Методическое пособие к учебникам по изобразительному искусству под редакцией *Б.М. Неменского*: 1–4 кл. – М.: Просвещение, 2005. – С. 170.

Для успешной реализации учебно-воспитательного процесса на уроках изобразительного искусства в начальной школе эффективно используется классическая музыка – бессмертные произведения великих классиков отечественного и мирового искусства: Чайковского, Бетховена, Шопена, Прокофьева, Дунаевского, Хачатуряна, Щедрина, Кабалевского, Шостаковича. При этом в используемых фрагментах музыкальных произведений для восприятия младшим школьникам предлагается наиболее ярко выраженный доминирующий образ или эмоциональное настроение. Методически оправдано оптимальное время звучания музыкального фрагмента – 20-40 секунд в теме урока в зависимости от каждой конкретной ситуации и учебно-воспитательных задач.

В учебно-воспитательном процессе освоения школьниками содержания в области художественного образования, а также в формировании гармонически развитой личности неизмерима роль учителя, художника-педагога. Учителю необходимо иметь в виду, что звучание музыки способно придать особую «выпуклость» и выразительность зрительным образам. Несомненно, что такое насыщенное восприятие окажет стимулирующее воздействие на творческую деятельность учащихся.

При выборе того или иного музыкального фрагмента не следует останавливаться на тех из них, которые требуют сосредоточенного внимания, обычно необходимого при слушании музыки как самостоятельного вида искусства. Делая установку на восприятие, нужно выделить ту грань используемого музыкального фрагмента, которая наиболее соответствует учебной задаче и цели сценария данного проводимого урока.

Учителю, работающему в области художественного образования, необходимо овладеть основой методики анализа музыкальной ткани. При этом ему не понадобятся глубокие музыковедческие знания. Отмечая средства выразительности образного языка музыкального и изобразительного искусства, которые часто созвучны друг другу, можно смело пользоваться внемузыкальными понятиями, ассоциативными аналогиями. Например, «звуки-краски», «мелодия плетет своим звучанием нежные кружева», «рыбки-звуки резвятся стайками», «звучание то приглушенно-грустное, то светло-нежное» и т.д. Можно анализировать особенности мелодического рисунка так: мелодия плавная или угловато-острая, мелодия с большими скачками или вихреобразная. Главное, чтобы ее «рельеф» был «созвучен» зрительным образам.

Концепция художественного образования и эстетического воспитания Б.М. Неменского представляет все многообразие изобразительного искусства через три сферы художественной деятельности учащихся – изображение, украшение и постройка. Все многообразие музыкального искусства в конечном итоге определяют три

фундаментальных жанра – песня, танец и марш, которые рационально представлены и эффективно реализованы в образно-игровой форме в концепции музыкального образования Д.Б. Кабалевского, как три кита, на которых успешно держится музыкальный мир. Учителю изобразительного искусства необходимо наиболее рациональнее использовать в учебно-воспитательном процессе эти аналогии для того, чтобы процесс развития художественного мышления учащихся опирался на универсальную модель разных видов искусств.

Используя музыкальные фрагменты или сами произведения музыки, учитель может обратить акцентированное внимание учащихся на особенности ритма и темпа, динамических оттенков и тембровой характеристики звучания, которые относятся к важнейшим средствам выразительности музыки, имеющие образные параллельные взаимосвязи в зрительных искусствах:

а) например, ритм как способ организации музыкальных звуков и ритм линий и пятен в изобразительном искусстве;

б) темп как скорость движения звуков (быстро или медленно) и характер, форма линий в изобразительном искусстве; динамические оттенки как сила звучания (тихо – громко) и сила тона в изобразительном искусстве;

в) тембр как окраска звучания и колорит, фактура в изобразительном искусстве и т. д.

В каждом классе учебно-воспитательного процесса начальной школы имеются свои характерные особенности использования музыки на уроке. Они связаны с содержанием занятий, расширением возможностей восприятия, динамикой художественного развития школьников и т.д. Главное в этом процессе, стремиться к тому, чтобы музыка стала полноправной участницей драматургии сценария урока изобразительного искусства.

Синтез музыкальных произведений в союзе с поэтическим словом на уроках изобразительного искусства в массовой школе способствует значительному обогащению и усвоению школьниками всего спектра учебно-воспитательного процесса в познании объективной реальности. Энтузиасты альтернативного подхода в области методики преподавания изоискусства эмпирическим путем доказали, что включение в сценарий урока музыкальных и литературных художественных произведений стало системным явлением в учебно-воспитательном процессе изобразительного искусства, который вызывает живой эмоциональный отклик у учащихся.

В первом классе музыкальные произведения на уроках изобразительного искусства певуче звучат в неразрывном единстве эстетического восприятия школьниками зрительных образов. Особую роль в этом учебно-воспитательном моменте играет словесный текст-установка, который обязан быть образным и связывать в эмоционально-смысловое

единство зрительный образ и звучащую музыку. В теме посвященной красоте осенней природы, учитель акцентирует учащихся на восприятие прекрасного ковра из листьев золотой осени, он может дать прослушать «Грустную песенку» великого русского композитора П. Чайковского. Это музыкальное произведение помогает рассмотреть красоту осеннего ковра и отметить красоту каждого отдельного листочка, как простой, так и сложной формы.

Во втором классе, годовая тема которого «Ты и искусство» посвящена развитию у детей младшего школьного возраста ассоциативных связей между музыкой и изобразительным искусством, которые еще более усиливаются. Музыкальные произведения способствуют более глубокому проникновению в сферу чувственного восприятия своеобразия и красоты всего спектра природных явлений, эффективно помогает постичь их эмоционально-эстетическую и образную суть.

В третьем классе, годовая тема которого «Искусство вокруг тебя» предназначена для того, чтобы помочь школьникам открыть красоту, казалось бы, в обыденных вещах окружающих людей, – посуде, игрушках, одежде, книгах. Яркая инструментальная народная музыка создает на уроках изоискусства удивительную эмоциональную атмосферу для эстетического восприятия предметов и изделий, выполненных народными мастерами. Методически оправдано использование на уроках, посвященных изучению народного художественного промысла Гжели, «Мелодия» русского композитора П. Чайковского, которая усиливает благородные мажорные черты растительных узоров гжельской росписи.

В четвертом классе у школьников формируются представления о необъятности искусства разных народов многонациональной России и народов, живущих на нашей голубой планете, который закладывает крепкий фундамент патриотических и интернациональных чувств, этико-нравственных начал. Раскрывая тему красоты родной русской земли, очень поэтично и взволнованно воспетой в творчестве великих отечественных художников И. Левитаном, И. Шишкиным, А. Пластовым, А. Саврасовым и другими живописцами, эстетическое и художественное восприятие школьников будет значительно усилено взволнованным звучанием музыкальных произведений великих русских композиторов П. Чайковского, А. Даргомыжского. Демонстрация слайдов и видео фрагментов с произведениями пейзажной живописи в трех сферах художественной деятельности учащихся на уроках изоискусства оказывает огромное значение на формирование и развитие личности школьника, помогает эстетически воспринимать окружающую нас действительность, оценивать, понимать и любить художественные произведения. Такая технология учебно-воспитательного процесса позволяет создать развернутую панораму прекрасной и удивительной природы России с ее

бескрайними просторами, могучими полноводными реками, лесными массивами, трогательной красотой и самобытностью сельских окраин.

«Педагог – носитель, передатчик новым поколениям именно целостного фундамента художественной культуры» – эти замечательные слова принадлежат педагогу, ученому и художнику Б. Неменскому. «Я еще раз хочу подчеркнуть, что учитель изоискусства не имеет моральных прав быть узким ремесленником в каком-либо одном виде искусства. Он должен быть развит во всех видах пластических искусств, и не только. Литература, музыка, театр, кино – круг его интересов».[1]

Учитель изобразительного искусства обязан больше слушать музыкальных произведений самых разных стилей, систематически анализировать средства музыкальной выразительности, их жанровые особенности, форму, выявлять ассоциативные связи и т. д. Это в значительной мере позволит ему обогатить свой методический арсенал профессиональных возможностей художника-педагога.

Звучащая музыка, образное слово, выразительный жест, мимика, пластическое движение – весь этот арсенал средств должен эффективно войти в педагогический актив учителя изобразительного искусства. От урока к уроку в учебно-воспитательном процессе качество восприятия учащимися художественно-познавательной информации и уровень выполнения творческих практических работ будут значительно повышаться.

В учебно-практической деятельности педагогу изобразительного искусства не помешают знания основ элементарной теории музыки:

– во-первых, о структуре мелодии, особенностях мелодического рельефа;

– во-вторых, о характеристике гармонических созвучий;

– в-третьих, о фактуре в музыкальной ткани, композиционных построениях и т. д. Между этими ключевыми понятиями в музыке и языком изобразительного искусства при рациональном подходе могут устанавливаться устойчивые органичные взаимосвязи. Нахождение этих связей значительно повысит уровень художественного восприятия учебного материала и поможет сформировать целостное эстетическое восприятие искусства.

Очень полезным будет для учащихся перевод прозвучавших музыкальных фрагментов на уроке в ассоциативные зрительные образы при раскрытии тем, заданий, включая три сферы художественной деятельности изображение, украшение и постройка. Выбор, какие художественные материалы можно использовать при выполнении того или иного задания остается за школьниками: обратятся они к графическим материалам (карандаш, фломастер и т. д.) или будут работать

[1] *Неменский Б.М.* Педагогика искусства. – М.: Просвещение, 2007. – С. 233.

живописными материалами, используя различные техники работы. Такой эффективный методический прием всегда вызывает живой эмоциональный отклик у детей младшего школьного возраста, а педагог получает возможность целенаправленно наблюдать и контролировать процессы формирования у них целостного художественного и эстетического восприятия различных видов и жанров искусства.

На уроках изобразительного искусства учитель может проводить интересную форму работы с учащимися – диагностику, которая даст ему необходимые представления об уровне формирования у школьников умений находить органическое созвучие между музыкальными и зрительными образами. Для этого учитель может предложить ученикам озвучить рассматриваемое художественное произведение живописи в жанре портрета или натюрморта.

В ходе учебно-воспитательного процесса художнику-педагогу необходимо систематически проявлять постоянный интерес к музыкальному искусству, находить интересные по звучанию небольшие фрагменты музыкальных произведений, учиться их правильно анализировать. Учителю при этом важно уметь грамотно осуществлять анализ по двум основным направлениям.

Первое – восприятие и анализ эмоционально-образной сферы музыкального произведения. Необходимо выявлять разнообразные ассоциативные связи, особенно такие, которые могут выводить на зрительные образы.

Второе – анализ средств музыкальной выразительности, т.е. языка музыки.

Организация учебно-воспитательного процесса на основе взаимодействия разных видов зрительных и временных искусств через союз гармонии мира красок и мира звуков с поэтическим словом наиболее полно отвечает характеру развития начального звена художественного образования, и роль учителя изобразительного искусства в этом процессе трудно переоценить.

Начальная школа – это весь спектр эмоционального богатства проживания младшими школьниками огромных связей искусства с жизнью, который закладывает у них азы познания процессов происходящих в объективной реальности. Основная массовая школа – это прежде всего качественный уровень проживания, в котором эмоционально-эстетическая и логическая взаимосвязь осуществляется в органическом единстве. По глубокому убеждению художника-педагога Б.М. Неменского старшее звено общеобразовательной школы обязано дать каждому выпускнику не только основы художественной грамоты, но и основы художественной культуры мира. «Однако главное в том, чтобы во главу угла ставить именно российскую художественную культуру,

осознавая ее особое место в культуре всего мира».[1] Только при таком условии будет успешно реализована не только прочность познания процессов объективной реальности, но и знание художественной культуры способной создать единый образ культуры нашей Родины – России, ее духовного наследия, но также и понимания единства мира духовной, художественной культуры всех народов. По глубокому убеждению автора альтернативного подхода в области изобразительного искусства народного художника России, академика, члена РАО и РАХ Б.М. Неменского, только массовая школа может дать позитивные результаты не только в области художественного образования, но и в сохранении национальных традиций духовности, человечности, способности сопереживания, через которую проходит 100% подрастающего поколения. «Фундаментом любой целостной системы образования может быть только общеобразовательная школа»[2].

История художественного образования насчитывает тысячелетия, когда начали формироваться и развиваться начальные формы художественной деятельности, начали складываться и пути передачи этого богатого опыта. Сегодня это поле нашего творчества, потому что искусству оказались нужны не только художники всех видов и жанров, но и люди, воспринимающие, потребляющие искусство. Это не просто реципиенты, т.е. зрители, слушатели, читатели, которые являются важнейшими участниками непрерывного художественного творческого процесса. Поэтому для человека необходима непрерывность художественного развития и воспитания на всех этапах многих учебных заведений, где непрерывность развития личных связей его со всеми видами искусства особенно взаимосвязана, и это коренным образом касается временных и пластических искусств. Только осознание значительной роли каждого вида пластических и временных искусств, как в личной жизни людей, так и в конечном итоге общего образования, предельно значимо во всех сферах жизнедеятельности общества.

назад

[1] *Неменский Б.М.* Педагогика искусства. – М.: Просвещение, 2007. – С. 190.
[2] Там же. С. 82.

ГЛАВА IV. МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

НАСУЩНЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ РОССИЙСКОГО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧЕНЫХ КУРСКОГО КРАЯ)[1]

М.Л. Космовская

Курский государственный университет

Обобщение тематики и проблематики музыковедческих работ Курской области приводит к ряду выводов, весьма существенных для последующего развития музыкознания не только в этом регионе, но и во всей России. Сохранение музыкального наследия прошлого и настоящего – вот два ракурса рассматриваемой проблемы.

Музыкознание в общей системе наук занимает особое место в ряду гуманитарных наук, охватывающих все стороны человеческого бытия. Эта научная отрасль изучает искусство звуков – явление сколь всем понятное и известное, столь и неоднозначное, непросчитываемое с материальной точки зрения. Философия искусства, философия музыки – сфера, в которой многое становится если не ясно, то хотя бы объяснимо с возвращением в нашу жизнь религии и веры в сверхъестественные силы. Осознание значения интонации как основы структурирования человеческой сущности проходит еще только стадию становления. Что же говорить о целых музыкальных пластах…

Имея дело со столь сложной субстанцией как звук, превращающийся в музыку, особенно существенно выполнение главного методологического принципа работы любого историка: опора на факты, на первоисточники. В современных условиях, когда мировоззренческие позиции всего общества кардинально меняются на протяжении всего одного-двух десятилетий и ценностные ориентиры бытия стремительно переосмысливаются, актуализируется сохранение духовного наследия, то есть прежде всего документов и материалов о стремительно уходящих в прошлое событиях.

Наметим основные направления работы, которые ведутся в русле сегодняшних исследований курских музыковедов. Можно выделить два основных ракурса, на которых и остановимся подробнее.

Во-первых, как **сохранить и обнародовать уже собранные в архивохранилищах России материалы и документы**. Казалось бы, в этом плане все в порядке в центральных архивохранилищах. Однако годы, десятилетия, столетия разрушают не только бумагу, носитель, на котором до недавнего времени преимущественно фиксировались факты прошлого,

[1] ***Исследования ведутся при поддержке гранта РГНФ. Проект №06-06-00311а на тему: «Проблемы художественно-педагогической антропологии в условиях модернизации гуманитарного образования».***

но и камень. Рукописи желтеют, чернила выцветают, листы ветшают… Как сберечь?

Самый понятный путь – традиционный: систематизировать их и обнародовать. Дневники, воспоминания, письма расшифровать и издать, ведь для современного искусствознания архивные коллекции русских музыкантов остаются основательным фундаментом и исключительным источником идей для современной деятельности. Возьмем, к примеру, архив Н.Ф. Финдейзена[1]. За последние годы в петербургских издательствах вышло две книги с его рукописями: Воспоминания[2] и Дневники[3]. Уже подготовлен к публикации второй том Дневников[4]. Начата работа над третьим[5]. И это – всего десять рукописей из почти 6000 единиц хранения!

Подробнее о значимости собранной им коллекции уже говорилось на региональной конференции РГНФ еще в 2001 году[6], когда, просмотрев основные ракурсы собственной музыкально-педагогической работы, я поняла, что все это – лишь претворение в жизнь и развитие идей Н.Ф. Финдейзена, будь то публикация рукописей (а он собирал и публиковал рукописи М.И. Глинки, А.Н. Верстовского, А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Серова, В.В. Стасова и многих других выдающихся деятелей музыкальной культуры), публицистическая (как создатель «Русской музыкальной газеты», выходившей в Санкт-Петербурге с 1894 по 1918 годы, он писал очень много и постоянно: только подписанных им статей насчитывается более 600, а в основном они шли или анонимными или под псевдонимами) или педагогическая работа (после революции он работал в единой трудовой школе (1918-1925), в Археологическом институте (1919-1925), в хозяйственной академии рабоче-крестьянской Красной Армии (1922), на факультете общественных наук Петроградского университета (1922-1925), на специальных курсах по ликвидации музыкальной безграмотности при Музее Филармонии (1925-1926)), музыкально-общественная деятельность

---

[1] Николай Федорович Финдейзен (1868-1928) - ученый, историк, историограф русской музыки с древнейших времен, музыкальный критик (не только практик, но и теоретик, разработавший научные основы музыкальной критики), создатель и бессменный редактор-издатель «Русской музыкальной газеты» (РМГ: 1894-1918), музыкально-общественный деятель, лектор и педагог.

[2] *Н.Ф. Финдейзен*. Из моих воспоминаний / Рукописные памятники. Вып. 8. Подготовка текста, вступительная статья и примечания *М.Л. Космовской*. – СПб.: Российская национальная библиотека, 2004. – 352 с.

[3] *Н.Ф. Финдейзен*. Дневники 1892– 1901 / Вступительная статья, расшифровка рукописи, исследование, комментарии, подготовка к публикации *М.Л. Космовской*. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 430 с.

[4] ***Дневники Н.Ф. Финдейзена 1902-1909 годов (расшифровка рукописи, исследование, комментирование и подготовка к публикации М.Л. Космовской). Проект №04-04-00040а.***

[5] ***Дневники Н.Ф. Финдейзена 1909-1914 годов (расшифровка рукописи, исследование, комментирование и подготовка к публикации М.Л.Космовской). Проект №07-04-00206а и др.***

[6] *Космовская М.Л.* Архив Н.Ф. Финдейзена как источник идей для гуманитарной науки XXI века // Состояние и проблемы развития гуманитарной науки в центральном регионе России / Труды 3-й региональной научно-практической конференции. г. Калуга, 26 – 27 апреля 2001 г. – Калуга: Издательский дом «Эйдос», 2001. – С. 165–177.

(участие в многочисленных Обществах и организация «Общества друзей музыки», совместно с С.М. Сонки и А.И. Зилоти) или освоение разнообразных ракурсов, связанных с практическим музицированием.

Разработка архива Н.Ф. Финдейзена – очень увлекательная и многонаправленная работа. Все чаще обращаются к его материалам и документам преподаватели и студенты консерватории. Радует то, что собранное в первые десятилетия XX века привлекает и специалистов немузыкальных профессий. Например, раздел финдейзеновского фонда в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки под названием «Музыкальная археология» исследует выпускник Санкт-Петербургского университета Алексей Козлов, тема его выпускной квалификационной работы «Средневековые музыкальные инструменты и звуковые приспособления Северной Руси», выполняется она под руководством к.и.н., доц. В.А. Булкина; д.и.н., проф. Е.Н. Носова на кафедре археологии исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Работу, связанную с Н.Ф. Финдейзеном, Алексей ведет на семинаре по истории археологии у доцента И.Л. Тихонова. Он придумал даже самостоятельный историографический проект «Из истории музыкальной археологии в России», в программе которого изучение находок таких музыкальных деятелей как Одоевский, Фаминцын, Привалов, Финдейзен, Колчин, Поветкин. В последние месяцы А. Козлов работает в качестве научного консультанта над временной выставкой «Археология музыкальная» в Шереметевском дворце. Все это – продолжение учебного курса «Музыкальной археологии», который Н.Ф. Финдейзен читал в Археологическом институте в первой половине 1920-х годов. Материалы, собранные для своих лекций, он бережно сохранил и они представляют собой 68 единиц хранения его архива[1].

Работа с рукописями Н.Ф. Финдейзена сначала под эгидой Российской национальной библиотеки (воспоминания), а затем при поддержке Российского гуманитарного научного фонда показала, что выпуск книг – это основательно и серьезно. Однако, как показывает опыт, ареал их распространения ограничивается одним городом: обе финдейзеновские книги увидели только в Петербурге. Даже до центральных книжных магазинов Москвы Дневники не дошли. Это – проблема, которую надо решать.

Можно возразить, что существует обязательная библиотечная рассылка. Да, по правилам РГНФ, издания, получившие грантовую поддержку, распространяются по весьма существенному списку, включающему более 200 адресов: это областные и университетские библиотеки России. Однако перечень адресов не учитывает специфики издания. К примеру, Казанскому государственному университету

[1] ОР РНБ. – Ф. 816. – Ед. хр.899–967.

финдейзеновские работы будут полезны. А вот в Казанской государственной консерватории они необходимы: их бы не просто читали: они бы стали учебными пособиями, активизирующими музыковедческую и музыкально-критическую мысль современности.

Однако книги, выходящие тиражами в 300 (как воспоминания Н.Ф. Финдейзена в Российской национальной библиотеке) и даже в 800 экземпляров (первый том Дневников Н.Ф. Финдейзена) не могут обеспечить информационной доступности этих трудов в любой точке нашей планеты. Сегодня это можно сделать через глобальную мировую паутину Интернет. Но издательства не заинтересованы в электронной публикации материалов, выходящих под их эгидой, разрешая только рекламные акции. И это – также проблема. Быть может, следовало бы установить для бумажной продукции временнỳю квоту, к примеру, в от 2-х до 5 лет, по окончании которой дозволено было бы разместить вышедшие книги на сайте?

Поднимаемая проблема касается не только изданных материалов. Юридическая сторона соответствия традиционных изданий – электронных, которые регистрируются ныне в депозитарии электронных изданий НТЦ «ИНформрегист», – и Интернет-публикаций сегодня совершенно не прописана и не освещается. Возьмем, к примеру, переведение в электронный вариант дореволюционных изданий. Кто имеет на это право? Как должны распределяться обязанности хранителей их подшивок и исполнителей? Что можно сделать для более качественной реализации проектов? И это – только правовые и хозяйственные вопросы. А ведь немало возникает еще и чисто этических проблем. Владельцами большинства изданий являются десятки хранилищ периодики. Причем не только России, но и Ближнего Зарубежья. Так кто же будет считаться автором и совладельцем электронного варианта?

Полноценное знакомство с периодикой дореволюционного времени – потребность дня: стиль мышления, язык, не примитизированный последующими «реформами», насыщенность мыслями и идеями – даже этого достаточно для того, чтобы вывести их на общедоступный уровень. Работая над Дневниками Н.Ф. Финдейзена, не переставала удивляться глубине, многогранности и разноаспектности его «Русской музыкальной газеты», аналогов которой не было ни до, ни после… Так не пора ли осуществить идею, высказанную харьковским музыковедом Г.И. Ганзбургом, который уже несколько лет тому назад писал: «Могут ли все начинающие музыканты, да и просто любознательные интеллигенты подержать в руках дореволюционные, довоенные, послевоенные журналы? Конечно, нет. Полных комплектов почти нигде не сохранилось, кроме центральных научных библиотек, куда мало кто вхож (и уж во всяком случае, не подростки). С той поры, когда в студенческие годы мне удалось просмотреть дореволюционную “Русскую музыкальную газету” по

комплекту из консерваторской библиотеки, я понимаю, что такой комплект профессионалу необходимо иметь под рукой. Но приобрести его невозможно: где же теперь возьмешь журнал столетней давности! Между тем РМГ – шедевр музыкальной журналистики, выдающееся произведение, созданное Н.Ф. Финдейзеном и его корреспондентами, пока еще не оцененное по достоинству и мало кому из современной читающей публики известное (разве только по названию). Вот поэтому я и возлагаю надежды на будущее, когда какая-нибудь издательская или компьютерная фирма сообразит-таки выпустить компакт-диск с "Русской музыкальной газетой" Н.Ф. Финдейзена за 1894–1918 гг.»[1]

Работа с отдельными номерами РГМ показала, что идея – вполне осуществима, только требует весьма весомых материальных и временных затрат. В связи с начатой работой родилось очень много вопросов и чисто технических сложностей. Однако уже первые шаги показали реальность идеи Г.И. Ганзбурга. И видится воплощение этой новой идеи, прежде всего, в виде электронного издания, а уж затем – его выход в Интернет.

Порой рождается вопрос: может быть, отказаться от издания книг и размещать материалы сразу в открытом информационном пространстве? Но все мы знаем, сколь недолговечны бывают даже самые, казалось бы, устойчивые и разработанные сайты. «Not found» на месте излюбленной странички – не такое уж редкое явление… Именно поэтому хотелось бы, чтобы идеи, воплощаемые в жизнь, привлекли издателей дисков, с чьей помощью они бы и были выпущены в розничную торговую сеть. А Интернет – это лишь способ информирования и отдельных справочных вариантов больших и фундаментальных проектов.

Сберечь наследие – достойное занятие. Однако с каждым днем оно все увеличивается… И все больше утрачивается. И это – **вторая** острейшая **проблема** современности: **как не растратить, а умножить…**

Стремительно уходят из жизни люди искусства, деятели XX века. Парадоксально, но, как говорят в архиве, программы по сохранению частных архивов в Курской области нет. И мы, повторяя ошибки прошлого, вновь и вновь отказываемся от нашего достояния. По недомыслию ли? По незнанию ли? Год назад проводили в последний путь талантливого курского дирижера-хоровика, композитора Федора Васильевича Гольцева. Его личный архив разошелся по знакомым. Материалы Василия Артемовича Щербакова занимают целый книжный шкаф в семье его дочери. Несмотря на неоднократное обращение в ГАКО, ими никто не заинтересовался. Это – композиторы.

А исполнители? Они старательно записывали свои лучшие концерты, сберегали для себя и родных афиши, программы, фотографии…

[1] *Ганзбург Г.* Мечты о музыкальной периодике/ – http://www.ussr.to/Ukraine/grigory/periodik.htm

Кто и когда соберет их и передаст на государственное хранение? Почему не работает механизм сохранения наследия?

Особенно остро эта проблема стала ощутима после трех лет работы со сравнительно небольшим архивом Ирины Федоровны Розенман (1929–2002), певицы (лирическое сопрано), пианистки, педагога, удивительно светлой личности. Сохранилось 22 фрагментарные записи ее голоса 1950-х, 1970-х и 1980-х годов. Более 70 фотографий педагога и исполнительницы, а также ее учеников выбраны из семейного архива для иллюстрации творческого портрета[1]. И это – издание об одном из любимых с юности Учителе. В настоящее время оно проходит процедуру регистрации как электронное. Увидит ли свет традиционный бумажный вариант? Без поддержки РГНФ это сегодня нереально.

Передачу в память о 5-летней кончине Ирины Федоровны на курском радио по каналу Россия душевно и с глубоким личностным отношением провела Ида Юрьевна Татарская (1934-2007). Вторая дата в годах жизни – безвременный и скоропостижный уход (26 апреля) в процессе активнейшей и всех изумлявшей жизнедеятельности: работа в двух вузах (доцентом в Курском областном институте повышения квалификации и переподготовки работников образования и Курском государственном университете), двух школах (№4 – гимназии и №21 – лицее), постоянные выступления в печати и средствах массовой информации (радио и телевидение), ведение лекций-концертов, посещение приютов и интернатов с беседами о музыке… Этот, далеко не полный перечень направлений ее работы в последние месяцы, весьма сложен был бы даже для молодого музыковеда. Однако скидок себе она никогда не давала, с каждым годом все интенсифицируя собственную деятельность.

Ида Юрьевна писала о музыке с середины 1950-х годов. И эта работа не прекращалась ни на один год. Своими статьями в периодической печати она создала летопись музыкальной жизни Курского края. Они разбросаны по страницам газет и журналов. Многое осталось в рукописях. По первоначальным подсчетам, только опубликованных статей – около 1800 (тысячи восьмисот). За полвека. Труд, достойный систематизации и передачи на государственное хранение. Но примет ли его областной архив, ведь с кипами бумаг надо будет провести огромную работу, прежде чем он займет надлежащее место в хранилище.

С 1958 года И.Ю. Татарская возглавляла историко-теоретическое отделение Курского музыкального училища. То есть все те, кто пишет о музыке в Курске, в том числе и автор этой статьи – ее ученики. Отдать долг учителю, сохранив память о нем мы просто обязаны… И это – новая большая и многодневная работа. К ней видится необходимым привлечение студентов на общественных началах, поскольку в рамках получаемой ими

[1] *Космовская М.Л.* Ирина Федоровна Розенман: Музыкальные деятели Курского края: Творческий портрет. – Курск: КГУ, 2007. – 87 с., илл., CD -диск. Электронное издание.

в Курском государственном университете специальности и квалификации (музыкальное образование – учитель музыки) не предусмотрена даже музейно-архивная практика.

Помимо подготовки архива к передаче на государственное хранение своего дня будут ждать такие темы как «История музыкальной жизни Курского края второй половины XX века в публикациях И.Ю. Татарской», «И.Ю. Татарская на радио и телевидении», «Просветительская деятельность И.Ю. Татарской». Обобщением же станет творческий портрет незаурядного музыковеда, всю свою жизнь посвятившего музыкально-просветительской и педагогической деятельности. Хотелось бы, чтобы экспертные советы к подобным темам относились с пониманием, особенно если они заявляются в рамках региональных конкурсов.

Резюмируя вышесказанное, хотелось бы подчеркнуть, что Российский гуманитарный научный фонд очень много делает для современного музыкознания, однако хотелось бы еще раз выделить отдельные идеи-размышления.

Сделать еще более гибкой работу с издательствами, в которых выходят в свет книги, финансируемые фондом (требование расширения географии распространения книг, рассылки по специальным учебным заведениям в зависимости от профиля выходящих книг).

Дополнить региональные конкурсы издательскими проектами.

Включать музыковедческие работы в круг грантов по таким конкурсам как развитие материальной базы научных исследований в области гуманитарных наук (к примеру, оснащение Лаборатории музыкальных технологий Курского государственного университета) и создание информационных систем (электронный вариант «Русской музыкальной газеты» Н.Ф. Финдейзена).

Особое внимание обращать на темы, разработка которых уже в ближайшем будущем станет проблематичной, поскольку архивы, подобные коллекции И.Ю. Татарской или И.Ф. Розенман, крайне недолговечны, если они не передаются на государственное хранение. С уходом их мужей процесс утраты личных собраний станет необратимым.

Обобщение созданного нашими учителями – наш долг. И его надо исполнять. Без этого немыслимо освоение новых горизонтов ни в одной сфере науки. Таков закон жизни. Эволюционировать без фундамента невозможно. На этом и стоит наш мир. Ведь, как поется в Гимне РГНФ: «Гуманитарная наука есть золотой запас страны»[1].

[1] *Костюк Е.* Гимн РГНФ // Гуманитарная наука в изменяющейся России: состояние и перспективы развития: Материалы VIII Региональной научно-практической конференции РГНФ / Общ. ред. *Ю. Ф. Мелихова*. Отв. ред. *М. Л. Космовская и В. А. Лаптева*. – Курск: Изд. Курск. гос. ун.-та, 2006. – Т2. –С.203.

РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА БЕЛГОРОДЧИНЫ

М.С. Жиров

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Содержание статьи представляет ретроспективный, основанный на авторских исследованиях анализ специфики музыкального фольклора Белгородского региона в этнической, историко-стадиальной многослойности его пластов, жанров, видов и форм бытования, представляющих собой гармоничный синтез материальных и духовных ценностей, символов, идей, традиций, норм и образцов жизнедеятельности, знаковых систем и имеющих социокультурный и педагогический смысл лишь в контексте их выявления, освоения и трансляции в современный социум.

Современное состояние духовной жизни российского общества породило немало вопросов концептуального характера, решение которых, на наш взгляд, находится в русле интегрального социокультурологического осмысления ценностно-смыслового и социотехнологического аспектов национальной музыкальной культуры как стержневой основы всего «древа» народной художественной культуры, ее наиболее древней и монолитной части.

Никогда не имевшая отдельного статусного значения народная культура Белгородского края, и прежде всего музыкальная, вопреки всем объективным и субъективным факторам, выжила, сохранив многие уникальные памятники духовной и материальной культуры в таких ее проявлениях, как фольклор (песенный, инструментальный, хореографический, устно-поэтический, празднично-обрядовый), традиционное декоративно-прикладное, художественно-прикладное и изобразительное народное искусство, бытовое художественное любительское творчество, художественная самодеятельность. Более того, многие из этих структурных элементов имеют вполне конкретный мир явлений народной культуры: от архаичных и традиционных форм до включения в себя множества новых, обладающих ярко выраженными свойствами и характеристиками.

Это свидетельствует о плодотворном взаимодействии традиционного слоя народной музыкальной культуры и инновационных образований, благодаря чему во многих локусах (отдельных поселениях) региона она остается живым, современным конкретно-историческим явлением, развивающимся как универсальное национально-этническое образование. В производстве, сохранении, репродуцировании и социальном функционировании его культурных ценностей участвуют все слои и социальные группы общества в соответствии с архетипами народной философии, веры, менталитета, психологии, эстетики, морали. Это дает нам основание воспринимать музыкальный фольклор русской провинции как целостную самодостаточную систему, аккумулирующую в себе элементы культуры языческого, архаического, урбанистического периодов,

ценности православия и профессионального искусства. Эти разновекторные горизонтальные и вертикальные процессы позволяют проследить историческую логику становления и развития народной музыкальной культуры как ценностно-полифункциональную систему в этнической, историко-стадиальной многослойности ее пластов и жанров в ракурсе двух аспектов: «изнутри» (генезис и эволюция, жанровая природа, сущность и функции, исторические формы, морфология и структура, статус ее творцов и потребителей, связь с этническим и социально-психологическим менталитетом этноса); «извне» (исследование как бы со стороны, как социальное, этнокультурное, этнохудожественное явление в современной социокультурной среде).

Такое осмысление помогает рассматривать народную музыкальную культуру края как самостоятельный исторически обусловленный тип культуры, «имеющий свои формы, механизмы, социальную стратификацию»[1], социально-культурный контекст, ареал бытования, определенную «валентность», специфические закономерности развития и функционирования.

Как показывают проведенное нами исследование, народная музыкальная культура Белгородчины в ее целом – явление чрезвычайно сложное и многогранное, обладающее большим внутренним единством, и в то же время она глубоко индивидуальна и специфична в региональном аспекте ее рассмотрения. «Остается только подивиться, как своеобразны бывают вкусы в различных местностях и по этому поводу в сотый раз припомнить русскую пословицу: «Что город – то норов, что деревня – то обычай»[2]. И действительно, места традиционного бытования народной художественной культуры края имеют свое, особое своеобразие народных песен, инструментальной музыки, хореографической пластики, говора, обычаев, праздников, обрядов, одежды, декоративно-прикладного творчества. Еще явственнее обнаруживается это своеобразие в отдаленных друг от друга районах области, что обусловлено «встречей» на одном географическом пространстве культуры славян, русских, украинцев, белорусов, поляков, литовцев, степняков, образовавших неповторимый культурно-национальный комплекс, для которого характерна упорядоченность пространства, особый хозяйственно-бытовой уклад жизни, традиционные представления о мироздании: земле, небе, воде, человеке.

Временная и пространственная динамика волнообразной концентрации разного типа культур в крае охватывает исторический период последних пятисот лет. Общее дело отстаивания и освоения своих земель и славянских принципов жизни на территории бывшей

[1] *Каргин А.С.* Народная художественная культура. – М., 1997. – С. 25.
[2] *Мошков В.* Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. – 1890. – № 4, 5. – С. 68.

Белгородской засечной черты способствовало синтезу «старых» (остатки культуры Киевской Руси, культура степняков и проживающих здесь народностей в X–XI веках) и «новых» культур: русской, украинской, белоруской, польской, литовской, завезенных вместе с переселенцами в XVI–XVII веках. Такое широкое представительство культур на территории края позволяет выявить ее связи со славянской, языческой культурой, доминировавшей вплоть до принятия христианства.

Поэтому наряду с выявлением целостной этнографической зоны края, обозначенной этнографами, лингвистами, фольклористами термином «южнорусская», целесообразно выделить и ее основные территориальные локусы: Белгородско-Курский, Белгородско-Воронежский, Белгородско-Оскольский, обусловленные этнографическими, природно-климатическими особенностями, социально-бытовым и хозяйственным укладом жизни коренного населения. Синтез этих факторов способствовал формированию стилевой общности и единства народной художественной культуры края в целом и особого своеобразия каждого из трех вышеназванных регионов области. Региональный подход в исследовании народной музыкальной культуры ведет нас в богатую область вариативности ее элементов, разветвленности традиций, множественности исторических типов их выражения, а вместе с этим – в сферу этнической истории в ее конкретике, сложности и загадочности. Безусловно, широкий спектр базовых вопросов этой проблематики сложен и многогранен, ввиду синкретичной, многофункциональной, ценностно-смысловой и сущностной природы всех её составляющих. Однако именно это обстоятельство даёт нам возможность междисциплинарного социогуманитарного подхода к этим явлениям в пространственно-временной онтологии их ретроспективного анализа, тем более, что ряд наук (филология, история, этнография, искусствоведение) в разные годы претендовали на всеобъемлющую роль в изучении языка, фольклора, культуры, как правило, вне контекста их продуктивного сопряжения. И тем не менее судьбы языка, фольклора, культуры в трактовке наиболее дискуссивных проблем, их исторической перспективы нашли достойное отражение в плюрализме мнений, суждений, оценок и выводов представителей российской науки.

Материалы музыкально-этнографических экспедиций последних десятилетий свидетельствуют о богатейшем наследии народного музыкального творчества Белгородчины. Как и много лет назад, в деревнях и селах края можно услышать и записать замечательных мастеров-исполнителей, сохранивших чрезвычайно богатый и красочный музыкальный фольклор всех трех родов: эпос, лирику и драму. Наиболее архаичные народные песни отличаются глубиной формы и полнотой поэтического содержания, выдержанностью фольклорного стиля, характерными диалектными особенностями. Более того, отдельные

варианты их по многим компонентам полностью совпадают с материалами XVIII века[1]. Песни есть на все случаи жизни. «По времени, по сезону и по судьбе человека слагались наши песни», – утверждают народные исполнители, что подкрепляется огромным жанровым разнообразием: эпические песни и баллады, исторические, протяжные лирические, карагодные, игровые, величальные, обрядовые, хороводные, вечорошные, шуточные, плясовые, гостевые, частушки, детский музыкальный фольклор, городские и современные народные песни. Характеризуя песенную традицию края в целом, необходимо, прежде всего, выделить наиболее общие и характерные ее черты и свойства. Это бытование сезонных хороводных («карагодных») песен, их приуроченность к определенному времени года, повсеместное распространение «алилешных» песен, то есть песен с наличием характерного припева «лели, лели», «ляли, ляли», «алилей лели, лели».

На Белгородчине – огромное множество разнообразных по форме и характеру свадебных песен, плясок, инструментальных наигрышей, песен календарно-земледельческого круга, плясовых. Последние – подвижны, ритмически четки, исполняются с опорой на хореографию. Для песенного стиля края характерна как простейшая полифоническая форма многоголосия – гетерофония (все голоса являются вариантами одной мелодии), так и контрастное двухголосие (голоса достаточно обособленны и находятся в контрастном соотношении), а также самый развитый тип многоголосия – контрастная полифония с трехголосной основой[2]. Своеобразие местного ладового мышления предельно емко и точно охарактеризовал В.М. Щуров: «В ряде случаев звукоряд всей песни ограничивается четырьмя звуками на расстоянии большой секунды один от другого (крайние звуки такого звукоряда образуют тритон). В мелодии песен также встречаются угловатые тритоновые ходы»[3]. Экспрессивный жесткий тритон – одна из существенных особенностей южнорусского напева.

Певческая исполнительская традиция Белгородчины – яркая, полетная, звонкая, открытая. Несколько резкая и энергичная подача звука обусловлена благоприятными природно-климатическими условиями (ширь полей и лугов, мягкий климат), спецификой открытого пространства, особенностями художественной образности песен, яркими свойствами характера и темперамента местных жителей. Звучание женских голосов в низком грудном регистре, с опорой «на грудь», а мужских – в предельно высокой тесситуре, певучесть местного «акающего» и «якающего» говора создают благоприятные условия для тесного расположения голосов, их

[1] Песенник, 1791.
[2] *Щуров В.М.* Стилевые основы русской народной музыки. – М., 1998.
[3] *Щуров В.М.* Региональные традиции в русском музыкальном фольклоре // Музыкальная фольклористика. – Вып. 3. – М., 1986. – С. 37.

взаимозамены, насыщенности, полноты и плотности многоголосной фактуры.

Прекрасно владеют народные исполнители и манерой вокализации вполголоса, как говорят «тишачка», «для души», когда каждый поющий вкладывает в песню свои, только ему ведомые мысли, в результате чего песня обретает особый, неповторимый тембр их человеческой и творческой самобытности. «Один из характерных вокальных приемов в южнорусском пении – использование женскими высокими голосами особых коротких призвуков флажолетного тембра в высоком регистре, напоминающих якутские «калыгахи». Подобные «иканья», укращающие напев, применяют в процессе вокальной импровизации наиболее искусные местные мастера народного пения»[1].

Таковы в общих чертах основные признаки песенной традиции Белгородчины, имеющей отличительные особенности в каждом из 3-х регионов края. Так, традиционные напевы русских сел, входящих в состав Белгородско-Курского региона (Грайворонский, Борисовский, Ракитянский, Краснояружский, Ивнянский, Яковлевский, Прохоровский, частично Шебекинский районы), ритмически четки, подвижны, их мелодический рисунок прост и скуп. Основу песенного репертуара составляют сезонные хороводные песни и их особые разновидности: танки, карагоды и хороводы с полотенцами («ширинки»). Круговая хороводная пляска «в кружку» составляет суть понятия «карагод». Индивидуальное мастерство участвующих в ней мужчин: «хазунов», «скакунов», «крыловиков» – занимает главенствующее место. И сегодня круговые карагоды с пляской наиболее употребимы в сельской среде.

Таночные песни сопровождались хороводами некругового типа с более сложными хореографическими построениями и множеством фигур. Как правило, танки водили в строго определенное время года, чаще всего весной и летом, и этой приуроченности соответствовали определенные песни и разновидности таночных движений. «В конце зимы и ранней весной, во время великого поста, в этих местах (группа сел Ракитянского района. – *М.Ж.*) исполнялись так называемые «говеенские» (от слова говеть) песни. Они скромны по тематике, мелодии их сдержанны, неторопливы, строги»[2]. Музыкально-этнографическая работа в данном регионе дает основание предполагать, что мы имеем дело с песенной культурой древнего происхождения. Свидетельство тому – бытование в регионе древнего жанра – подблюдных песен с припевом «виноградье красно-зеленое».

В ряде районов: Грайворонском, Борисовском, Краснояружском, Ракитянском, Яковлевском – старожилы хорошо помнят традицию межсельских игр, плясок, вождения танков на «гранях», то есть на

[1] *Щуров В.М.* Стилевые основы русской народной музыки. – М., 1998. – С. 97.
[2] *Щуров В.М.* Южнорусская песенная традиция. – М.: Сов. Композитор, 1987. – С. 51.

пограничной между двумя-тремя селами территории. Это еще одно из свидетельств достоверности гипотезы об освоении региона восточнославянскими племенами – северянами. На это указывают и сведения археологов, и содержание летописей. Так, в летописи XI века упоминается о северянских «игрищах межю селые». «Схожакуся на игрища и ту умакаху жены себе ...» А в песне «Вот воскликнули лебеди», записанной в х. Рыльском Прохоровского района, дается конкретное описание умыкания невесты: бояре, «город завоевавши, деревню разоривши, Татьянушку взявши»[1]. Отголоски этого древнего обычая ясно просматриваются и в бытующих в регионе играх типа «А мы просо сеяли».

Огромным разнообразием представлены святочные песни: христославия, колядки, щедровки, колядки-«припевания», адресные песни, засевания, виноградья. Не менее богат пласт шуточных, игровых, колыбельных и особенно свадебных песен. В их числе – обрядовые «трубушки», «каравайные», «поезжанские», «повивальные», «беседные», «корилки», гостевые, торжественно-поздравительные величанья, плясовые, шуточные, благодарственные.

Характерной особенностью песенного фольклора Белгородско-Курского региона является почти полное отсутствие в нем традиционной протяжной лирической песни. «Местная лирика представлена либо поздней городской песней, либо лирическими песнями украинского происхождения»[2]. Говоря о стилевых основах песенной культуры региона, следует отметить «...наличие здесь большого числа песен с узким диапазоном мелодий, простейшей моторной ритмикой, лаконичными композиционными структурами, гетерофонной фактурой...»[3], что в очередной раз подтверждает гипотезу о древних корнях ее. «Свободное движение голосов по горизонтали порождает множество диссонирующих вертикальных созвучий, что придает песням особую терпкость звучания. Этому способствует также крепкая, напряженная манера пения сельских исполнителей. Наряду с термином «играть песню» здесь широко бытует выражение «кричать» или «скричать» песню». Предельно емко музыкальный фольклор Белгородско-Курского региона характеризуют слова из песни «Выйду я»:

...У меня игра недоиграна,
Песенка недосказана.
Да недовоженный таночек,
Незабавленный дружочек,
Да не дудками,
Да не гудками ...»[4]

---

[1] Народные песни Белгородской области / Сост. *Н.М. Элиаш, Л.Г. Улановская*. – Белгород, 1960. – С. 16.
[2] *Марков Б.В.* Философская антропология. – СПб., 1997. – С. 46.
[3] *Карачаров И.Н.* Русская народная музыкальная культура бассейна р. Псел // Тезисы докладов и выступлений на научно-практической конференции «Особенности народной художественной культуры Белгородчины и ее развитие в современных условиях». – Белгород, 1996. – С. 46.
[4] Село Беленихино Прохоровского района.

Многообразие произведений музыкального фольклора ***Белгородско-Воронежского региона*** (*Алексеевский, Красненский, Красногвардейский, Старооскольский районы, село Боровое Новооскольского района*) представлено наличием 3-х родов: эпоса, лирики, драмы. И хотя в чистом виде эпические жанры здесь не зафиксированы, в репертуаре аутентичных ансамблей сел Нижняя Покровка Красногвардейского района и Подсереднее Алексеевского района есть лирико-эпические песни о борьбе русских с татарами. Уникален факт: баллада о вражьем полоне, записанная в Подсереднем, бытует во многих вариантах. Слушая их, «... мы как бы движемся по историческим эпохам – древние представления о мироздании постепенно переплавляются в тему личной судьбы. Соответственно меняется и жанровый облик напевов – от календарного мелоса, эпического сказания к балладе и колыбельной». Хорошо помнят народные исполнители и духовные стихи.

Процесс формирования традиционной лирики региона совпадает с периодом освоения «дикого поля» и строительством городов-крепостей на южных рубежах Московского государства с конца XVI–XVII веков. Вот почему мужское начало играет чрезвычайно важную роль в местной лирике. «Мужской характер песенной лирики очевиден уже в поэтическом содержании, в сюжетной тематике протяжных песен. Их тексты излагаются от лица представителей сильного пола. В еще большей степени мужское начало проступает в напевах местных лирических песен – волевых, активных, ярко эмоциональных, приподнятых по настроению»[1]. Согласно народной терминологии, протяжные лирические песни именуют «долгими», «тяглыми», «стяжными», что обозначает характер исполнения: вдумчивый, серьезный, сосредоточенный, как мелодическая форма достаточно обширных размеров, длительно и протяженно развертываемая на «большом дыхании» преимущественно в медленном или весьма умеренном темпе.

Одно из главных достоинств протяжных лирических песен данного региона – богатство многоголосного распева. «Голоса поющих отчетливо подразделяются на три обособленные группы. Запевала ведет основную, среднюю вокальную партию. Нижние голоса «басуют», образуя прочное гармоническое основание, надежный фундамент всей песни. Верхние подголоски, согласно местной терминологии, «тянут на пистон». Они противопоставляются главной мелодии, проходящей у запевалы, и в то же время поддерживают ее. Сливаясь в одну вокальную партию, верхние голоса строго координируются с басом, формируют с ним устойчивый квинтовый «каркас».

Следует отметить, что здесь встречается очень мало песен, имеющих календарную обрядовую приуроченность и не связанных при этом с

[1] *Щуров В.М.* Песни Усердской стороны. – М., 1995. – С. 4.

хореографией (единичные образцы семицких, троицких, колядок, щедровок). Зато и сегодня в деревнях и селах региона в огромном количестве бытуют весенние, летние, зимние хороводные песни с пляской, песни-игры. Их напевы отличаются особыми ярко выраженными музыкально-стилевыми признаками. Обратим внимание на наиболее заметные их свойства, такие, как «...подвижность темпа и активную моторность, определяемую последованием родственных по рисунку плясовых фигур. Интересно строение поэтического текста хороводных: в большинстве песен имеются припевные асемантические слова «лели, лели, али лей лели, лели», из-за чего в местной терминологии они получили название «лелюшек». По местным представлениям, термин «петь» употребим здесь лишь в церковном песнопении, а хороводные и свадебные «лелюшки» – «играют». Не случайно народные исполнители подразделяют «алилешные» песни на три вида: «карагодные», «свадебные» и «беседные».

Особыми жанровыми свойствами обладают песни свадебного обряда. Прежде всего следует отметить обилие «лелешных» песен с пляской, сопровождающих практически все основные элементы свадебной игры. Свадебные обрядовые песни строгого характера приурочены к наиболее кульминационным моментам свадебного действа – «повиванию» невесты. Таковы повсеместно многовариантные «Трубушки» и «Трубы трубят все вечерние». Близки к ним по жанровой стилистике ритуальные песни, бытующие в ряде сел на севере Усердской стороны (относительно небольшая территория русских сел Красногвардейского и Алексеевского районов, ограниченная с юга течением Тихой Сосны, начиная от поселка Красногвардейское, на востоке – селами Больше-Быково, Расховец, Камышинка), исполняемые на «девишнике»: «Сборный день суббота», «На девишном вечеру» и «Там летела и порхала перепелочка». Широкие по протяженности варианты напевов этих песен, со свободной музыкально-поэтической декламацией запевалы на фоне причитаний невесты повествуют о быстротечности времени и о жизни – вместилище радости и утрат. Практически повсеместно в регионе бытуют «сиротские» песни, посвященные невесте-сироте. Обращает на себя внимание множество колыбельных песен, пестушек, прибауток-потешек, небылиц, сказок с песенками.

Уникален, на наш взгляд, песенный фольклор ***Белгородско-Оскольского региона*** (*Валуйский, Волоконовский, Новооскольский, Чернянский, Губкинский, Белгородский*, частично *Корочанский* и *Вейделевский районы*). Свои особые сезонные песни имеются здесь для каждого времени года, для каждой знаменательной даты земледельческого календаря: святочные, масленичные, семицкие, покосные, жатвенные, величальные «полевые» песни, исполняемые при прополке, трудовые «корительные», частушки («страдания», «тройками», «Семеновна», «барыня»), скоморошные, плясовые, хороводные, колыбельные.

Чрезвычайно богат местный свадебный песенный репертуар, представленный обрядовыми, величальными, лирическими, гостевыми, застольными, шуточными величаниями, ритуальными с неизменным припевом «душель мой», «ладо, ладо». Узкий звуковой объем последних, внутрислоговые распевы на «е» и «о», огласовки согласных, богатство ритмического рисунка, неразвитость мелодии, преобладание гетерофонного соотношения голосов, унисонные звучания, многообразие поэтических образов свидетельствуют о довольно раннем происхождении жанра.

В селах Белгородско-Оскольского региона можно услышать типичные для русского юга лирические песни, звучащие на «беседах», посиделках, во время уличных гуляний. В целом этим лирическим песням присуща тонкая отточенность поэтического языка, разнообразие эпитетов, метафор, широта мелодического развития, использование размашистых интонационных ходов (в объеме сексты, септимы), богатство мелодической орнаментики, полифонический склад, октавный подголосок, уникальный исполнительский прием «взвизгивание» (села Двулучное, Шелаево, Колосково Валуйского района).

И все же, несмотря на присутствие в местном песенном фольклоре общих характерных признаков (преобладание крестьянской, земледельческой тематики), этот регион представлен уникальным явлением в русской народной исполнительской практике – фощеватовским[1] двуххорным пением каноном свадебных песен. До сих пор нигде в России – ни в прошлом, ни теперь – не было зафиксировано подобного исполнения. Перед тем как начать «игру» такой песни, певцы договариваются между собой: «Мы будем приказывать, а вы лелекать», т.е. один хор ведет песню – рассказывает текст, а второй хор, вступая вслед, «лелекает» припевные слова. Полифоническое витье голосов захватывает слушателя особой мощностью, слитностью и цельностью многоголосной мелодии. Низкие женские голоса «ведут песню», мужские высокие накладываются на женские. Возникает как бы смешение высокотесситурных и низкотесситурных красок, отчего песни звучат монолитно, плотно, но в то же время с ощущением широты звуковой шкалы. Трудно представить, что это уникальное певческое искусство, ведущее свою родословную от культуры «служилых людей» южнорусского пограничья, развивалось во многом самостоятельно, как бы изнутри и, достигнув такого совершенства, приобрело особую замкнутость и обособленность от других исполнительских традиций региона.

Вот почему так жив интерес к родному языку, народной культуре, не прекращающийся с эпохи романтизма и выразившийся, в частности, в появлении и смене череды фундаментальных культурологических

[1] Село Фощеватово Волоконовского района.

исследовательских школ XIX века (антропологической, мифологической, сравнительно-исторической и т.д.). Сегодня этот процесс приобретает ещё более заметный характер, становясь доминантой общественного сознания, его культурного развития. Ведь фольклорное миропонимание, как справедливо заметил А.С. Каргин, – это не просто сказки, пословицы, песни, а развертываемая с их помощью универсальная картина мира, в которой человек определяет не только существующую систему координат, но и своё место и роль в этой системе. И что не менее важно – свои парадигмы действий в этой системе.

Таким образом, проблематику нашей темы мы можем рассматривать в ракурсе новой научной реальности как самостоятельного объекта научного исследования, учитывая глобальность общечеловеческих ценностей XXI века, обеспечивающих не только выживание, но и процветание рода человеческого, каждого отдельно взятого человека со своими уникальными способностями постоянного и безграничного развития, самосознания себя как личности, гармонизации человеческих отношений, направленных на объединение всех во имя блага каждого. Однако это научное прогнозирование цивилизации XXI века основано на наших конкретных сегодняшних действиях по спасению окружающей среды, устранению эгоистического отношения власти имущих к нуждам простого человека, борьбе с преступностью и терроризмом, защите духовных ценностей, коими в первую очередь, по нашему мнению, являются родной язык, фольклор, национальная культура.

назад

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ*

З.И. Гладких

Курский государственный университет (Курск)

В статье обосновывается актуальность исследований, посвященных изучению феномена региональной художественно-педагогической культуры, уровней ее функционирования и факторов развития.

В изменяющихся социокультурных условиях возрастает интерес к проблемам изучения традиций отечественного образования, региональных особенностей образовательного пространства и исторического опыта деятельности региональных центров художественной культуры. Важнейшими направлениями деятельности учреждений образования и культуры являются обеспечение исторической преемственности

* ***Исследование выполнено при поддержке РГНФ, проект № 06–06–72607а/Ц.***

поколений, сохранение, распространение и развитие национальной культуры, воспитание бережного отношения к историческому и культурному наследию России.

Реализация национальной идеи как стратегическая задача российского образования предполагает выявление его константных сущностей, основополагающих ценностей. Этнокультурная проблематика связана с решением следующих задач: определить, чем отличаются национальные культуры и как они дополняют друг друга, образуя целое на уровне мировой культуры; понять процесс и механизм взаимодействия культур, что предполагает знание кода каждой из них; выявить то «неповторимое ядро, которое делает данную национальную или региональную культуру именно данной национальной или региональной культурой»[1].

Каждая национальная культура окрашена особенностями мировосприятия нации (от лат. *natio* – племя, народ) – исторической общности людей, складывающейся в ходе формирования общности территории, экономических связей, литературного языка, этнических особенностей культуры и характера[2]. В работах Г.Д. Гачева сформулирован тезис о том, что «всякая национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, то есть единство национальной природы, психики и мышления»[3].

Понятие «ландшафт», обычно применяемое для обозначения общего вида той или иной местности, все чаще используется в культурологических исследованиях. Заимствованное из немецкого языка слово *«Landschaft»* является суффиксальным производным от *«Land»,* коренными смыслами которого являются «страна», «земля». Рельеф местности, структура почвы, определяя особенности природного географического комплекса, существенно влияют не только на биологическое, но и на культурное развитие человека. Как справедливо замечает В.Н. Холопова, фундаментально важные природные условия человеческой жизни, сказывающиеся и на социальном укладе, и на вековых культурных традициях, оказывают мощное воздействие на эмоциональный строй и колорит произведений искусства»[4]. Картины природы, запечатлевшие национальные образы мира, занимают центральное положение в искусстве всех времен и народов, и именно с пейзажных зарисовок, изображения ландшафта родного края, как правило, начинается путь каждого художника.

---

[1] *Григорьева Т.П.* Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира: Сб. ст. / АН СССР, Ин-т философии; Отв. ред. А.*И. Арнольдов, В.А. Кругликов.* – М., 1987. – С. 271.

[2] Философский энциклопедический словарь / Редкол.: *С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев* и др. – 2-е изд.– М., 1989. – С. 405.

[3] *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М., 1995. – С. 11.

[4] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – С. 48.

Культурный ландшафт основывается на национальной почве и питается от нее. В рассуждениях о значении почвенности и корневой системы в культуре нельзя не вспомнить слова К.Д. Ушинского: «Напрасно мы хотим *выдумать* воспитание: воспитание существует в русском народе столько же веков, сколько существует сам народ, – с ним родилось, с ним выросло, отразило в себе всю его историю, все его лучшие и худшие качества. Это почва, из которой вырастали новые поколения России, сменяя одно другое. Ее можно удобрить, улучшить, приноровившись к ней же самой, к ее требованиям, силам, недостаткам; но пересоздать ее невозможно»[1]. Основатель отечественной педагогической науки сравнивал народное воспитание с деревом, корни которого уходят глубоко в землю. Если бы мы подкопали эти корни, то «рассыпались бы потом сами, как рассыпаются листья с иссохшего дерева». Народность и народная религия, согласно учению великого педагога, соединяют нас с давно отжившими и грядущими поколениями, «со всем тем, что дает нам прочное историческое, а не эфемерное существование».

В категории «традиция» (от лат. *traditio* – передача; повествование) взаимодействуют временные и пространственные характеристики культуры. Служащий для определения исторически сложившихся и передаваемых из поколения в поколение обычаев, правил, ценностей, представлений, форм поведения и деятельности термин «традиция» имеет универсальное значение для описания культурных феноменов в их национальном и региональном измерениях.

Понимание Г.В. Свиридовым диалектической сущности художественной традиции и значения национальных основ для ее развития раскрывается в следующей дневниковой записи: «Искусство не эклектическое, цельное должно держаться на прочной (крепкой) национальной традиции. Эта традиция не есть нечто застывшее, окостеневшее, отсталое (от кого, от чего?), исчерпавшее себя, как пытаются иной раз представить. Напротив, традиция – есть живой, бесконечно меняющийся организм. Одна лишь сердцевина его – цельна. Она подобна цельному ядру, излучающему грандиозную энергию.

Это ядро – суть нравственная идея жизни нации, смысл ее существования. Оно и порождает художественную традицию, желание нации запечатлеть себя в вечности посредством искусства, ибо оно единое бессмертно в делах человеческих. Однако традиция есть то же, что и жизнь, меняющаяся ежесекундно, она должна постоянно обновляться, обогащаться, двигаться вместе с жизнью, постоянно на нее откликаясь»[2].

Понятие «традиция» толкуется и как предание, устный рассказ, передающийся от поколения к поколению. Рассмотрение данной категории

---

[1] *Ушинский К.Д.*О нравственном элементе в русском воспитании // Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: В 6 т. Т. 2. Сост. *С.Ф. Егоров*. – М., 1988. – С. 54.

[2] Там же. – С. 187.

в повествовательном ракурсе позволяет выявить ведущую роль слова, произведений устного народного творчества в формировании духовной культуры личности. Не случайно в центре внимания К.Д. Ушинского было родное слово, понимаемое как «органическое создание народной мыли и чувства», «величайший народный наставник», «полнейшая и вернейшая летопись всей духовной многовековой жизни народа», «самая живая, самая обильная и прочная связь, соединяющая отжившие, живущие и будущие поколения народа в одно великое, исторически живое целое»[1]. Г.В. Свиридов подчеркивал корневое значение русского интонационного словаря для отечественной музыкальной традиции: «Музыкальная традиция России и есть, собственно, русский музыкальный язык, на котором писали все великие русские композиторы, каждый по-своему. Этот музыкальный язык в чем-то менялся, обогащался в чем-то, что-то из него уходило на время, а потом возвращалось, а что-то ветшало и умирало, уходило навсегда (совсем). Но основа русского музыкального языка остается незыблемой, как бы он ни менялся»[2].

Роль традиции неоценима в таких ценностно- и смыслообразующих областях человеческой деятельности, как искусство и педагогика, генетически связанных друг с другом, наследующих и хранящих духовный опыт эпох и народов, передающих культурную информацию грядущим поколениям. Художественно-педагогическая традиция рождается в диалоге художественной и педагогической культур; с одной стороны, она реализует воспитательную, гуманистическую функцию искусства, а с другой – наполняет эстетическим содержанием педагогическую деятельность.

Русская художественно-педагогическая традиция, проявляющаяся и в воспитании искусством и в искусстве воспитания, обеспечивает сохранение, развитие и преемственность духовных ценностей в пространстве-времени отечественной культуры. В своем историческом развитии русская художественно-педагогическая традиция была открыта внешним воздействиям, усваивала ценности, теории, технологии художественно-педагогической культуры зарубежных стран. В значительной степени она испытывала влияние имманентных процессов, происходивших в отечественной культуре, вбирала в себя достижения психолого-педагогической и эстетической, религиозной, философской мысли России. Этот огромный человекообразующий и культуротворческий потенциал приобретает особую значимость в контексте гуманистической образовательной парадигмы современности.

---

[1] *Ушинский К.Д.* Родное слово // Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: В 6 т. Т. 2. Сост. С.Ф. Егоров. – М., 1988. – С. 108–122.

[2] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. *А.С. Белоненко*. – М., 2002. – С. 187–188.

Почвенность, укорененность в традиции есть важнейшие качества духовной культуры. В.А. Сластенин рассматривает самобытность России как фактор ее устойчивого развития и выдвигает следующий тезис: «Без укорененности сознания в национальной культуре и истории не может быть достоинства, как без достоинства нет будущего. В диалоге же культур при отсутствии “укорененности” на передний план выдвигаются “подражание” и “заимствование” без сопряжения с внутренним социально-этническими и национально-культурными архетипами, что приводит к крушению и личности, и народов»[1]. Сопоставляя русскую идею и всечеловеческую идею, ученый приходит к следующему выводу: «требовать (вольно или невольно) от отдельного человека или народа, русского или любого другого, “национального самоотречения” (или одобрять, поощрять это самоотречение) в пользу “человечества” или “общечеловеческих ценностей”, в чем бы оно ни выражалось <…>, равносильно требованию духовного самоуничтожения этого народа»[2].

Весомый вклад в разработку проблемы этнокультурной направленности российского образования внес В.К. Шаповалов. В диссертационном исследовании, посвященном этой теме, под национальным измерением понимается «интегрированная оценка представителями (субъектами) нации, этноса удовлетворения их этнокультурных потребностей и интересов в содержании образования». Национальное измерение, являясь существенной содержательной составляющей национальной системы образования, определяет, «в какой степени содержание общего образования способствует удовлетворению этнокультурных потребностей обучающихся». В методологическом отношении важен вывод о том, что «критерии национального измерения содержания общего образования, как мера определения его соответствия этнокультурным интересам, соответствуют компонентам этнической культуры: языковой, этнопсихологической, материальной, обрядовой, фольклорной и профессиональной культуры»[3].

Формирование национальной идентичности и готовности к поликультурному диалогу – две взаимосвязанные составляющие современных образовательных программ. Среди методологических принципов, определенных в «Концепции художественного образования в Российской Федерации», выделяются «мультикультурный подход, предполагающий включение в программы по искусству максимально широкого диапазона художественных стилей и национальных традиций с

---

[1] *Сластенин В.А.* Национальная идея как феномен православной педагогической культуры // Принципы народности и православия в педагогической системе К.Д. Ушинского и развитие современного образования: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции: В 2-х ч. – Курск, 2001. – Ч. I. – С. 20.

[2] Там же. – С. 18.

[3] *Шаповалов В.К.* Этнокультурная направленность российского образования: Автореф. дисс. д-ра. пед. наук. – М., 1997. – С. 31.

опорой на отечественную культуру»; «опора на национально-культурные особенности при составлении учебных программ по предметам искусства»[1].

В образовательном пространстве многонационального федеративного Российского государства художественное образование выступает в следующих ипостасях:

– как совокупность идей, взглядов, теорий художественно-эстетического развития личности, основанных на национальной культурной традиции и определяющих образовательную политику этноса;

– как процесс и результат целенаправленного художественно-эстетического воспитания личности как субъекта нации;

– как система образовательных учреждений различных типов, обеспечивающих общее, профессиональное и дополнительное художественное образование;

– как комплекс художественно-образовательных программ различного уровня, направленных на удовлетворение этнокультурных потребностей личности.

В современных условиях возрастает интерес к фольклору как выразителю и воспитателю национального самосознания. Активно развивается этнопедагогика – наука, изучающая эмпирический опыт этнических групп в воспитании и образовании детей, морально-этические и эстетические воззрения на исконные ценности семьи, рода, племени, народности, нации. По определению Г.Н. Волкова, этнопедагогика «объясняет народную педагогику и предлагает пути ее использования в современных условиях, собирает и исследует опыт этнических групп, основанный на многовековом, естественно развивающемся соединении народных традиций»[2].

Включение ребенка в родную этнокультурную традицию приобретает все большее значение в преподавании предметов образовательной области «Искусство». Принцип приоритета отечественного музыкального языка, постулирующийся во всех прогрессивных отечественных и зарубежных музыкально-педагогических концепциях прошлого и современности (З. Кодай, Д.Б. Кабалевский, К. Орф), получил ныне международное признание. Ценные мысли об использовании народной музыки в обучении и воспитании детей содержатся в трудах представителей русского музыкального просвещения конца XIX – начала XX столетия. Начиная с 1990-х годов проблемы музыкального образования народной ориентации стали широко исследоваться на теоретическом и практическом уровнях, что отражено в работах С.С. Балашовой, Л.В. Горюновой, Л.Л. Куприяновой,

[1] Концепция художественного образования в Российской Федерации // Искусство в школе. – 2002. – № 2. – С. 85–86.

[2] *Волков Г.Н.* Этнопедагогика: Учеб для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. – М., 1999. – С. 4.

Л.В. Шаминой, Н.С. Ширяевой и др. Поскольку национальный фольклор составляет основу художественно-эстетического тезауруса личности ребенка, родной музыкальный язык используется в качестве первоосновы содержания общего и профессионального музыкального образования, особенно на начальных этапах обучения.

«Фольклорная волна» в педагогике искусства вызвала всплеск интереса к этнографической проблематике в историческом, теоретическом и методическом аспектах. За последнее десятилетие создано множество программ и учебно-методических пособий этнокультурной направленности. Концепция этнохудожественного образования Т.Я. Шпикаловой реализовалась в программе «Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства». Программа факультативного курса «Введение в народоведение», созданная М.Ю. Новицкой, направлена на реализацию комплексного подхода к формированию личности ребенка на традициях русской народной культуры.

Через освоение фольклорного пласта художественной культуры постигаются особенности национального мировоззрения и характера, народный идеал человека. Народная мудрость, аккумулированная в многовековой памяти национальной культуры, указывает современному человеку пути духовного и физического совершенствования, достижения единства внутреннего и внешнего, гармонии с миром и самим собой. Для подрастающего поколения традиции отечественной культуры, образцы национального фольклора – это источники нравственной чистоты, проводники идеалов добра, красоты, милосердия, любви к ближнему, к малой и большой Родине.

Создание условий для развития личности как представителя этноса и гражданина России взаимосвязано с совершенствованием содержания профессиональной подготовки учителя. От уровня художественной образованности и гуманитарной культуры педагогов во многом зависит функционирование системы художественного образования, реализация прав на приобщение личности к ценностям мировой культуры и национальным культурным традициям, декларируемых в Конвенции о правах ребенка. Учителю искусства, формирующему мировоззрение, духовную культуру подрастающего поколения в многонациональном, многоконфессиональном государстве, коим является Российская Федерация, необходимо знание и целесообразное использование закономерностей культурной идентификации в художественно-педагогическом процессе.

Необычайно актуальна в наши дни мысль Б.В. Асафьева о том, что учитель музыки должен быть «музыкальным этнографом». Отечественная музыкальная культура играет решающую роль в формировании «интонационного словаря» ребенка, следовательно, она должна быть

ядром музыкально-педагогической подготовки учителя общеобразовательной школы. Решение проблемы приобщения современных школьников к народной культуре обусловливает необходимость разработки содержания и технологий педагогического образования на этнокультурной основе. В процессе художественно-педагогического образования студенты знакомятся с традициями отечественной культуры, в различных формах художественной деятельности осваивают язык фольклора, а также изучают педагогические условия реализации фольклорных образовательных программ.

Тенденция регионализации образования обусловливает изменения в содержательном наполнении Государственного образовательного стандарта, усиление значимости его национально-регионального компонента. Под региональной системой образования понимается «вся совокупность организационных структур, находящихся на определенной территории и включенных в социально-экономическую систему данного административно-территориального региона с присущими ему особенностями (культурно-историческими, этнографическими и др.), обеспечивающих полноту и непрерывность образования (передачу культурно-исторического опыта) индивида, проживающего на данной территории»[1]. Проведение теоретических и прикладных исследований, связанных с проблемой формирования художественно-педагогической культуры учителя, предполагает учет регионального контекста. Комплексное представление о региональном образовательном пространстве дает опора на следующие подходы: системно-целостный, ментально-эмоциональный, личностно-развивающий, социально-географический, дистанционный, локально-постерный[2]. Синтез данных подходов составляет методологическую базу исследования и формирования художественно-педагогической культуры в региональном образовательном пространстве.

Для Курской области, богатой традициями музыкального искусства и образования, изучение региональной художественной культуры имеет особую актуальность и значимость. Исследование региональных проблем органично включается в разработку программ модернизации музыкально-педагогического образования. Регионализация музыкально-педагогического образования осуществляется с учетом традиций национальной культуры, посредством приближения содержания, форм и методов художественно-педагогической подготовки к этнокультурной специфике региона, обогащения учебных планов новыми спецкурсами, факультативами, связанными с изучением этносреды. В контексте

---

[1] *Губенко Л.П.* Региональная система управления как социально-педагогическая проблема // Педагогическое образование и наука. – 2004. – № 3. – С. 34.

[2] *Виленский М.Я., Мещерякова Е.В.* Образовательное пространство как педагогическая категория // Педагогическое образование и наука. – 2002. – № 2. – С. 11–12.

регионализации образовательные проблемы рассматриваются и решаются под углом зрения интересов и насущных потребностей региона, с учетом диалектики традиций и новаций.

Содержание музыкально-педагогического образования должно строиться на основе свободы выбора личностью образовательной траектории, с учетом важнейшей роли национального и регионального измерений образовательного пространства, взаимосвязи регионального и личностного уровней функционирования музыкально-педагогической культуры. Социокультурная ситуация обусловливает необходимость научно-теоретических и опытно-практических разработок, посвященных исследованию таких аспектов региональной музыкально-педагогической культуры, как образовательные траектории и индивидуальные стили.

Исследование феномена художественно-педагогической культуры предполагает выявление особенностей ее функционирования на макро-, меза-, микро- и личностном уровнях, изучение пространственно-временного фона становления художественно-педагогической культуры учителя. В содержании художественно-педагогического образования необходимо уделять должное внимание построению и прочтению «карты», отражающей особенности природного и культурного ландшафтов, национальные и региональные традиции и служащей ориентиром в разработке индивидуального образовательного маршрута будущего педагога.

назад

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ НА ПРИХОДАХ (НА ПРИМЕРЕ БЕЛГОРОДСКОЙ И СТАРООСКОЛЬСКОЙ ЕПАРХИИ)

Н.М. Заречнева

Курский государственный университет, город Старый Оскол

Каким должно быть пение в православном храме? Какой стиль избирают регенты сегодня? Что может считаться достоинством, а что недостатком богослужебного пения? Эти и некоторые другие вопросы поднимаются в предлагаемой статье.

В жизни каждого человека происходит удивительное событие – вхождение в храм. И скорее всего первое, что он услышит, даже случайно заглянув туда, – это пение. Насколько же важно в этот миг, чтобы сердце испытало встречу земного и небесного, почувствовало тонкость той грани, которая отделяет нас от мира духовного, неосязаемого, вечного.

Богослужебное пение в своей таинственной сущности есть образ ангельского славословия, отражения несмолкаемой музыки небесных сфер. Это пение имеет свой особый язык, отличный от грешных земных напевов.

Оно как бы берет душу человеческую и ведет с благоговением за собой в духовные выси.

В наших православных храмах по древним обычаям богослужебное пение не сопровождается музыкальными инструментами. Сам человеческий голос, под воздействием чувства и разума, объединяет за богослужением слово и напев. Святейший Патриарх Московский и всея Руси Пимен определял церковному пению быть выражением молитвы: «Молитва и пение проникают друг в друга, и никакая церковная мелодия не существует сама по себе, но только в связи с текстом молитвы»[1].

Каковым же должно быть сегодня богослужебное пение? Безусловно, молитвенным, церковным. Искусственное выкрикивание и прочие вензеля совершенно не годятся для богослужения. Они диктуют наслаждение пением, а не сокрушенную молитву, в которой душа стремится очиститься от страстей, в том числе и от наслаждения. Молитвенное пение требует тонкого и сосредоточенного духовного слушания.

В современной практике богослужебное пение и чтение совершенно неразрывны и как бы плавно перетекают друг в друга. Пение допускает речитативность произнесения слов, в то время как чтение богослужебных текстов всегда распевно. Обиходное церковное пение есть псалмодическое, то есть речитативное, где главное и основное значение имеет богослужебный текст, поэтому характер и техника хорового исполнения должны максимально способствовать ясности и четкости произношения слова. Выработан особый стиль обиходного пения, известный под названием «читок».

Большинство церковно-приходских хоров нашей епархии знакомы с этим стилем. Каждый слог текста исполняется на определенную долю дирижерского жеста при дирижировании «на раз». Начальные и конечные попевки певческой строки, содержащие в себе две и более ритмических единицы, исполняются строго в темпе, при пульсации дирижерского жеста. Между строками цезур не должно быть. Все исполняется четко, в одном темпе, на цепном дыхании. Перед заключительной строкой делается общая цезура, а заключительная строка звучит с некоторым замедлением к окончанию.

Темп обиходных песнопений стилем «читок» приблизительно по метроному равен 120. Этот характер исполнения обихода полностью отвечает задаче – ясно и понятно доносить богослужебный текст и его смысл до молящихся. Достигается это таким образом:

1) каждое слово четко слышно, ввиду ритмического пропевания всех слогов;

[1] *Пимен* Святейший Патриарх Московский и всея Руси // Журнал Московской Патриархии. – 1971. – № 12. – С.6.

2) текст песнопения воспринимается в целом, ввиду отсутствия цезур между певческими строками;

3) содержание всего песнопения доводится полностью до молящихся, ввиду наличия цепного дыхания, что и концентрирует внимание молящихся.

Хор Александро-Невского кафедрального собора Старого Оскола избрал для своей богослужебно-певческой практики именно этот стиль исполнения обиходных песнопений. Пение хора ровное, молитвенное, без громогласных «форте» и замирающих «пиано». Регент уделяет внимание внятному чтению и пению, что не так уж часто встречается среди профессиональных хоров. Хор звучит как единое целое, никто из певцов не выделяется из общего строя. Все это создает молитвенное настроение за богослужением, то есть отвечает тому, о чем говорил в своем поучении ещё св. Иоанн Кронштадтский: «Душевное спокойствие и сладость, чувствуемые нами в храме, при стройном пении и внятном чтении чтеца и священнослужителей есть задаток нам той бесконечной сладости, которую будут ощущать в себе вечно созерцающие неизреченную доброту лица Божия»[1].

Из этого высказывания видно, какие качества являются приоритетными для каждого приходского хора. И если нельзя сразу во всей полноте вернуть нашему богослужению древнюю традицию мелодического пения, то можно, и даже необходимо, исключить из него концертные музыкальные сочинения, не соответствующие молитвенному духу православия. Предпочтительно оставить скромные и благоговейные песнопения церковного обихода, сложившиеся к настоящему времени, тоже прошедшие достаточно длительный путь отбора и совершенствования и впитавшие в себя лучшее не только из народного, но и из профессионально-композиторского творчества.

Канонические правила относительно богослужебного пения гласят: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли безчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика и не вводили ничего несообразного и несвойственного Церкви: но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное слово поучало сынов Израилевых быти благоговейными (Лев. 15.31)» (75-е правило 6-го Вселенского Собора).

Сейчас, когда заходит речь о церковности пения, очень заметен крен в сторону идеализации в этом смысле знаменного распева. Зачастую аргумент таков: древнее, то есть до XVII века, истинно церковно, все последующее – не церковно, и даже гармонизация древних напевов часто отвергается как «латинская ересь». Совершенно ошибочная точка зрения,

[1] *Иоанн Кронштадтский* прот. Моя жизнь во Христе. – СПб.: Титул, 1994. – Т. II. – С. 275.

но опровергнуть ее можно только при должном уровне богословской и музыкально-теоретической подготовки.

Представим себе, что мы поднялись на колокольню Троице-Сергиевой Лавры. Что мы увидим? Троицкий собор XV века, Успенский собор XVI века, Трапезный храм XVII века, Смоленскую церковь XVIII столетия и Надвратный Иоанно-Предтеченский храм XIX века. Попробуем изъять какой-нибудь храм. Нет, не хочется. Конечно, потому что это единый архитектурный ансамбль. Также и в отношении пения. Из русской церковно-музыкальной сокровищницы нельзя изъять ни одно из тех богатств, которые накопились в ней за века. Необходимо обращаться и к древней церковной музыке, и к современной, отыскивая критерии для выработки понятия – не новое и древнее пение, а пение церковное.

Существует проблема воспитания церковно-музыкального вкуса. Тяжело воспринимать, когда на одной службе звучат Ведель, Чесноков, византийская музыка, знаменный распев. Получается просто «винегрет», который ничем не оправдан.

Что можно еще наблюдать на приходах нашей епархии? Далеко не во всех храмах в полноте владеют знанием осмогласия. В гласовые распевы проникают искажения, которые местные руководители хора считают подлинным вариантом мелодии. Это особенно заметно в отдаленных сельских приходах. В городских же храмах зачастую излишне увлекаются «концертами». Хору хочется показать свой профессионализм и удивить собравшихся в храме «слушателей» новым «духовным концертом».

По этому поводу очень ярко высказывался Арсений, архиепископ Новгородский: «Церковные певцы вообразили себя артистами и стали думать, что своим, чуждым богослужебному характеру, пением делают услугу Господу. Вместо исполнения, например, Херувимской песни в строгих тонах, берут для нее свободные мелодии. И это в то время, когда священнослужитель готовится к совершению таинства св. Евхаристии. И не думаем мы, какую ответственность несем за эту профанацию богослужения своим пением… Древнее церковное наше пение, выражавшее благочестивый дух русского народа, забыто и заменено измышлениями нового, чуждого духу нашего народа, пения. Забыто, что клирос – не эстрада для актеров и что в церкви должно быть все свято»[1].

К тому же допускаются руководителями приходских хоров и некоторые вольности. Регенты могут исполнять за богослужением собственные композиции или импровизированные ектении, не согласовав все с высшей церковной властью. В погоне за новым репертуаром многие регенты ищут в Интернете что-нибудь «этакое», эффектное и «не запетое». Где же потом за богослужением найти признаки строго-церковного стиля?

[1] *Трубин Н.Г.* Духовная музыка. – Смоленск: Смядынь, 2004. – С.188.

Как в этих бесплодных поисках и шатаниях не растерять наши древние церковные напевы высокой красоты и глубочайшего содержания?

Необходимо со смирением признать, что вернуть нашему богослужению древние, поистине духоносные распевы весьма нелегко, так как это сокровище уже утрачено не только практически, но и в духовном отношении, поскольку древнее пение требует определенного внутреннего образа жизни, который и породил его, а только внешнее его восстановление (так сказать, «реставрация») может остаться лишь формой, «духа не имущей».

Совершенно очевидно, что нынешнему времени, особенно нуждающемуся в правильных духовных ориентирах, изучение основ исконно православного пения и постепенное введение его в богослужение так же необходимо, как, например, чтение святоотеческих творений, хранящих в себе сокровища Духа и науку истинного благочестия, необходимо так же, как и сохранение церковнославянского языка, являющегося неотъемлемой частью нашего богослужения, его духовного благолепия и величия.

На протяжении тысячелетней истории живительным источником на Руси является Православие. Живая духовная нить, идущая от Крещения до наших дней, несмотря на различные повороты истории, не обрывалась никогда. Понимая, что возвращение к Православию, христианским святыням – непременное условие возрождения страны, национального самосознания, на земле Святого Белогорья люди возрождают православные традиции; строятся новые и возрождаются старые храмы, которые становятся духовными центрами на местах.

В основном каждый городской храм имеет профессиональный богослужебный хор, но проблемы церковно-певческого репертуара, исполнительского характера оставляют, безусловно, эту тему открытой. А сельские приходы имеют (в лучшем случае) хор из 3-х старушек, поющих на два голоса. Обиходное пение в таких храмах зачастую имеет специфический колорит как в звукообразовании, так и в мелодическом своеобразии. Шестилетний опыт пения с бабушками в сельском приходе показывает, что изменить сложившиеся певческие традиции практически невозможно.

Городские профессиональные хоры исполняют, главным образом, переложения киевского распева, произведения Кастальского, Чайковского, Архангельского, Чеснокова и других. Каждый хор отличается своей исполнительской чертой. Например, для хора храма Рождества Христова Старого Оскола характерны необыкновенная музыкальность, мягкость и стройность звучания, в основном очень тихое и легкое, при отсутствии какой-либо форсировки. Хор тоже исполняет преимущественно классические духовно-музыкальные произведения.

Необходимо также тщательно изучать и твердо хранить переданный нам святыми отцами богослужебный устав, стараясь при этом соблюсти не

только его букву, но проникнуться его внутренним содержанием, его духом. Устав всегда поможет найти правильное решение во всех богослужебных вопросах, в том числе и в избрании песнопений, наиболее соответствующих духу православия.

Певчий, а тем более регент, должен быть профессионально подготовлен и быть человеком церковным, потому что в первую очередь служба – это богослужение. Почему многие так заслуженно любят Лаврский хор? Именно за то, что в его пении сочетается достаточно качественный технический уровень при внутреннем духовном наполнении. Многие люди ходят в храмы порой не осознавая богословского смысла исполняемых песнопений, просто внимая церковному пению. Вся мирская какофония, которая царит вокруг нас, побуждает человеческую душу, стремится к гармонии. Очень хорошо, что в храме человек может ее найти, может понять: то, что он слышит – это иное, это из другого мира. Как говорил Е. Баратынский:

Болящий дух врачуют песнопенья
Гармонии таинственная власть
Тяжелые искупит заблужденья
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей.
И чистоту поэзия святая,
И мир отдаст причастнице своей.

Таким образом, прежде всего надо сосредоточиться на том, что утрачено. Человечество попыталось за последние время создать сферу искусства без веры, без сердца, без созерцания и без совести – и ныне эта сфера являет свое бессилие и переживает свое крушение. Если хотим, чтобы тьма не поглотила нас окончательно, – должны утвердиться сердцем в правильном, духовном, чистом и смиренном понимании красоты музыкального слуха, суть которого замечательно выразил иеромонах Роман:

Так будь же зеркалом у Бога,
И, очищаясь, отражай.
Иначе – Красоту не трогай,
Не создавай – не искажай.

Богослужебное пение Русской Православной Церкви твердо стоит на пути возрождения церковно-певческих традиций. Всякая эффектность, вычурность, искусственность, слащавость, не свойственные церковному пению, отторгаются. Особенно много уделяется внимания строгости и молитвенности пения.

Сейчас во всех русских православных церквах богослужебное пение становится единым по общей направленности, так как этому уделяется

большое внимание со стороны епархиальных архиереев, которые руководствуются указаниями Патриарха.

В духовных академиях учреждены кафедры Церковного пения, которые занимаются разработкой вопросов истории, теории и руководством практики церковного пения. Кроме того, в духовных школах (академиях и семинариях) организованы регентские классы, где учащиеся приобретают серьезные духовно-музыкальные знания, как в области теории, так и практики организации церковного хора и руководства им.

Учащиеся духовных школ, воспитанные в лучших церковно-хоровых традициях, укрепляют и развивают духовно-музыкальную культуру в православных храмах Великой Руси.

В заключение следует отметить, что проделанная работа не рассматривается как исчерпывающее исследование такой большой и сложной темы, как изучение современного состояния богослужебного пения в приходах нашей епархии. В этой статье представлено лишь теоретическое обобщение отдельных результатов исследования проблемы, а также изложены некоторые мысли о необходимости изучения основ исконно православного пения, пробуждающего в нас благодарение и покаяние, любовь и сострадание, размягчающего и орошающего, как влагой, наши засохшие сердца и призывающего к творению добрых дел.

назад

МУЗЫКАЛЬНО-ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР БЕЛГОРОДЧИНЫ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

О.Я. Жирова

Белгородский государственный институт культуры и искусств

Статья рассматривает отдельные аспекты музыкально-обрядового фольклора в его актуальности и значимости в реалиях современной социокультурной жизни российского общества. Акцент делается на региональную специфику бытующих форм фольклора, научно-педагогические и научно-творческие подходы в его освоении в структуре многоуровневой преемственной системы: «Детский музыкально-эстетический центр – колледж – вуз».

Широкий круг обозначенных в ходе научной дискуссии проблем свидетельствует о значимости обсуждаемого вопроса, который для Белгородского государственного института культуры и искусств, и в частности специализации «Народное музыкальное творчество», имеет особое значение как в научно-теоретическом, так и практическом аспектах. И это связано, прежде всего, со сферой профессиональной деятельности вуза. Подготовка высокопрофессиональных специалистов в области музыкального фольклора, народной художественной культуры, способных к ведению научно-исследовательской, педагогической и творческой

деятельности в культурно-досуговой и образовательной сферах, предусматривает существенное повышение значимости фундаментальных научных знаний, расширение сферы и универсальных возможностей профессиональной деятельности выпускников, особое внимание к актуальным проблемам национально-культурных традиций, межнационального культурного сотрудничества, этнохудожественного воспитания, образования и творчества.

Следовательно, народная художественная культура, и в первую очередь музыкальный фольклор, все осознаннее воспринимается сегодня как важнейшая духовно-нравственная и эстетическая задача современной культурно-образовательной политики государства и возвращение ее в качестве исходной, базовой этнопедагогической системы современного культурно-образовательного пространства «продиктовано признанием ее высокой эффективности, экологичности, демократичностью и открытостью для внедрения в массовую практику»[1]. Именно поэтому изучение, освоение и продолжение фольклорных традиций как важнейшей полифункциональной ценностной парадигмы современной социокультурной среды представляет особый научно-теоретический и практический интерес в ракурсе ряда аспектов:

– как своеобразной энциклопедии народной этики и эстетики, народных знаний и представлений об окружающем мире, природе, духовной деятельности, общественно-бытовом укладе, мировоззрении, духовном мире человека «от первого вздоха до последнего» в круговороте жизненного цикла;

– как свода знаний о многовековом практическом опыте земледельца, зашифровавшего познания в приметы, присловья, пословицы и поговорки, песни, притчи, легенды, заклятья, приуроченные к тем или иным дням годового земледельческого круга;

– как художественного феномена, отражающего органичную взаимосвязь многообразных видов народного искусства: игры, песни, танца, инструментальной музыки, празднично-обрядовой культуры, устного поэтического и декоративно-прикладного творчества, драматического действа, народной одежды;

– как универсального способа передачи национальных и общечеловеческих традиций, базовых духовных ценностей и идеалов, формирующих экологию духа и природы, культуру труда и здорового образа жизни, высокое чувство соборности.

В контексте вышеизложенного вполне очевидна необходимость вернуть россиян, особенно молодое поколение, к истокам той культуры, которая во все времена была для наших предков источником гражданского самосознания, школой духовного, нравственного и физического

[1] *Каргин А.С.* Народная художественная культура. – М., 1997. – С. 277.

воспитания, помогала человеку определить существующую ценностную систему координат и свое место и роль в этой системе.

Данный подход ориентирует нас на поиск «единой матрицы», доминанты социокультурной жизни, одним из основополагающих компонентов которой, по нашему мнению, является музыкально-обрядовый фольклор (песенный, инструментальный, хореографический), как наиболее востребованный в обществе в связи с переосмыслением истинных духовных ценностей, так мудро воплощенных в нем.

Учитывая некоторую терминологическую неустойчивость понятия «фольклор», изначально означавшего «folk-lore» – «народная мудрость», благодаря открытиям этнографов, фольклористов мы воспринимаем его сегодня как искусство устной бесписьменной традиции того или иного этноса, как коллективное и основанное на традициях творчество групп или индивидуумов, определяемое надеждами и чаяниями общества, являющееся адекватным выражением их культурной и социальной самобытности. Осмысление музыкального фольклора в контексте культурно-временного и культурно-пространственного измерений позволяет нам говорить о нем как о развивающемся полисоциальном и полистадиальном явлении, внутри которого происходит постоянное расслоение, процесс зарождения и отмирания старых форм, жанров, течений и появления на их основе новых, вторичных форм. На лицо все больше усложнение архитектоники за счет развития творчества маргинальных и мелких социальных групп. Иначе говоря, «речь идет об утверждении нового взгляда на фольклор как на бытовую утилитарно-эстетическую систему, функционирующую в условиях динамично протекающих культурно-национальных процессов»[1].

«Инвариантное содержание» музыкального фольклора составляют представление о природе, космосе, месте человека в мире, религиозно-мифологические понятия об отношениях человека со сверхъестественными высшими силами, представления об идеалах, мудрости, силе героизма, красоты, добра, о формах «правильного» и «неправильного» социального поведения и устроения жизни, о служении народу, Отечеству и т.д. Иными словами, музыкальный фольклор фиксирует в общественном сознании определенные ценности и идеалы, теснейшим образом связанные с мировоззрением той или иной эпохи.

Сквозь всякий вид творчества, жанр искусства и вид письма проглядывает создавший его исторический тип человека. В музыке обобщенный тип человека, представляющего свой народ и свое поколение, В.В. Медушевский назвал интонационным героем стиля. Его глазами музыка смотрит на мир, его голосом она говорит, передавая его мысли, выражает его чувства, актуализируя проблему роли и места музыки в

[1] *Каргин А.С.* Народная художественная культура. – М., 1997. – С. 201.

обществе, утверждая тезис П.С. Гуревича о том, что она не может быть идейно нейтральной, безразличной к реальной социальной динамике, к расстановке противоборствующих общественных сил.

Откликаясь на проблемы, волнующие сегодня российское общество, музыкальный фольклор в своем содержании отражает острые идейные и социальные размежевания, присущие нашей эпохе, таким образом претендуя на универсализм и на самостоятельные оценки по отношению ко всем явлениям жизни общества и государства. Наиболее ярко это проявляется сегодня в жанре частушки, например, живой, почти разговорный язык которой в единстве песни позволяет своевременно откликаться на все события, происходящие в современном социуме, подтверждая мысль Б. Асафьева о том, что песня есть живая, говорящая, звучащая летопись.

Актуальность интереса к музыкальному фольклору, прежде всего песенному, как к вневременному этнокультурному этнокультурному феномену Н.В. Гоголь когда-то объяснил следующим образом: «Если историк захочет узнать верный быт, стихии, характеры, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии, когда он обратится к песне»[1].

К примеру, в Белгородско-Воронежском регионе (Алексеевский, Красненский, Красногвардейский, Старооскольский районы) все три рода песенного фольклора: эпос, лирика, драма. Процесс формирования традиционной лирики этого локуса совпадает с периодом освоения «дикого поля» и со строительством городов-крепостей Белгородской засечной черты, благодаря чему мужское начало играет важную роль в местной лирике. Обращает на себя внимание обилие «алилешных» песен, имеющих языческие корни, карагодов, исполняемых по кругу, плясовых, разножанровых свадебных песен, детского фольклора. Данный регион привлекает к себе внимание специалистов-этнографов наличием уникального хореографического элемента – «пересек» (особая форма полиритмии, основанная на наложении двух или более ритмов в одновременном исполнении). Народный костюм этого региона представлен поневным комплексом и комплексом с андараком. Инструментальное творчество – обертоновой травяной дудкой – «калюкой», жалейкой – «пищиком», балалайкой – «балабайкой».

Музыкально-этнографическая работа в Белгородско-Курском регионе выявила рудименты древнейших северянских игрищ и плясок между селами, традицию вождения танков и ширинок (хороводов с

[1] *Гоголь Н.В.* Петербургские записки, 1836) // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1986. – Т.6. – С. 162.

полотенцами) «на гранях», отсутствие традиционной лирики, бытование архаичных подблюдных песен, колядок с припевом «виноградье красно-зеленое», обилие плясовых, свадебных, сезонных песен. Народная одежда представлена сарафанным комплексом, инструментальная музыка – дудками, кугиклами, рожками, скрипкой, гармонью.

Уникален песенный фольклор Белгородско-Оскольского региона. Свои особые сезонные песни имеются здесь для каждого времени года, для каждой знаменательной даты земледельческого календаря: святочные, масленичные, семицкие, покосные, жатвенные, полевые, трудовые «корительные», плясовые, хороводные; частушки (страдания, Семеновна, «тройками», барыня), лирические, звучащие «на беседах», посиделках, уличных гуляниях. Этот регион представлен уникальным явлением в русской народной исполнительской практике – фощеватовским двухxорным пением каноном свадебных песен, которая более нигде в России не встречается. Широкое распространение имела балалайка, мандалина, гармоника, травяная дудка. Хореографический фольклор отличается мягкостью, легкостью женских хороводных движений, что объясняется бытованием вязаных из шерсти тапочек, обшитых мягкой кожей. Лексику мужских танцевальных движений: полуприсядка, «голубцы», хлопки руками по коленям, пяткам, груди – привнесли выходцы из Украины и Литвы, равно как и формирование стиля народной одежды, представленной комплексом «парочка» (юбка с кофтой).

Значение региональных особенностей музыкального фольклора края позволяют обнаружить и ощутить его истинный контекст, понять смысл и назначение, что чрезвычайно актуально в процессе восстановления педагогических и социально-культурных функций музыкально-обрядовой культуры в целом.

Эти положения нашли отражение в концепции программного и методического обеспечения содержания этнохудожественного образования, осуществляемого на кафедре народного хора, в структуре многоуровневой преемственной системы по типу: «дошкольные – образовательные учреждения – ДМЭЦ – колледж – вуз», предусматривающей:

- на первом уровне (детский художественно-эстетический центр института культуры), основным контингентом которого являются воспитанники детских садов и учащиеся общеобразовательных школ Южного микрорайона Белгорода, знакомство детей с основами этнокультурных, этнохудожественных, этнопедагогических ценностей единства годового круга жизни человека и природы, образцами музыкально-обрядового фольклора;
- на втором уровне (колледж культуры и искусств) – комплексное профессиональное образование студентов на основе лучших образцов

мировой и отечественной культуры, богатейших региональных музыкальных традиций празднично-обрядового комплекса;

- на третьем уровне (институт культуры) – подготовку высокопрофессиональных специалистов, способных к ведению научной и педагогической деятельности в области празднично-обрядовой культуры, музыкального народного искусства, народного художественного творчества.

Основанная на диалектической взаимосвязи всех ее уровней, направленных на осуществление комплексного подхода к формированию личности на традициях музыкальной, празднично-обрядовой культуры, данная модель рассматривается и формируется нами как открытый и вариативный художественно-образовательный процесс, под который «подстраивается» вся совокупность ее составляющих, включая учебные программы.

Несмотря на то что каждый из предметов специализации имеет свои специальные цели и профессиональные задачи в области знаний, умений и навыков, нам удалось найти способ их комплексной реализации в органичном единстве взаимодополняющих форм и методов. К примеру, записанный во время фольклорных экспедиций материал обрабатывается, систематизируется и нотируется на занятиях по расшифровке. На уроках хорового и фольклорного классов он воплощается в репертуар; на хореографии – осмысливается в танце, на певческих стилях и русском народном музыкальном творчестве анализируется с музыковедческой точки зрения и места в празднично-обрядовом комплексе; в практической работе – формируется в «продукт» народной культуры. Такой подход к изучению, освоению и продолжению народных традиций, на наш взгляд, дает экономию ресурса учебного времени, материально-технических средств, физических сил, высвобождая их на оптимизацию и поиск новационных методов и технологий научной, учебно-воспитательной и творческой работы.

К примеру, опыт сценического освоения музыкально-обрядовой культуры студенты обретают посредством творческих программ народного ансамбля песни и танца «Везелица» БГИКИ, в рамках фольклорно-этнографического абонемента «Вместе играем и поём, да старинушку Белгородскую узнаём», научно-творческой лаборатории «Музыкально-обрядовый фольклор Белгородчины», участвуя в фольклорных праздниках, народных гуляниях, этнографических показах, представлениях, мастер-классах совместно с уникальными фольклорными коллективами края, подготовке курсовых и дипломных работ, диссертационных исследований. Как показала многолетняя практика, именно такие формы освоения традиции музыкального фольклора, празднично-обрядовой культуры наиболее эффективны, так как основаны на веками апробированной методе: от старшего к младшему – «из уст в уста», от Мастера к ученику.

Являя нам живой «памятник» народной культуры, он способствует духовно-нравственному воспитанию студенческой молодежи, формированию их экологической и художественно-эстетической культуры, гармонизации интеллектуального и эмоционального развития, совершенствования профессионального мастерства. Более того, многосторонние связи с носителями фольклорных традиций дают студентам возможность «проживать» музыкальный фольклор, праздично-обрядовую культуру, как говорится, «изнутри», в наиболее приближенном к оригиналу варианте, что способствует этнографической достоверности полученных знаний, умений, понятий, представлений обо всех сторонах духовной жизни народа, решает проблему экологии национальной культуры региона, а также качество подготовки специалиста народно-хоровой специализации в русле продуктивного междисциплинарного анализа музыкального фольклора.

Такой методический прием в освоении народных традиций, на наш взгляд, открывает широкие перспективы для научно-исследовательской, научно-творческой деятельности студентов при подготовке курсовых и дипломных работ, диссертационных исследований педагогов по проблемам: празднично-обрядовой культуры (О.Я. Жирова), традиционной русской песни (О.И. Алексеева), музыкального фольклора (Л.П. Сараева), духовной певческой культуры (Н.В. Цуканова), духовным стихам (С.П. Коноваленко), инструментальной музыки фольклорной традиции (М.И. Шарабарин), традиционной свадьбы (Н.П. Шамина) и др. Более того, формирование банка данных о региональной специфике народной художественной культуры имеет огромное практическое значение для настоящего и будущего, поскольку зафиксированный в аудио- и видеозаписях этнографический материал в нужное время всегда может быть включен в процесс возрождения живой региональной традиции.

Наличие подлинного этнографического материала способствует глубокому проникновению в истинный контекст фольклора, профессиональному подходу к его освоению в цикле специальных дисциплин на основе блочно-модульной системы, разработанной М.С. Жировым. К примеру, записанный во время фольклорных экспедиций материал обрабатывается, систематизируется и нотируется на занятиях по расшифровке. На уроках постановки голоса, хорового и фольклорного класса он воплощается а репертуар; на хореографии – осмысливается в пластике движений, на певческих стилях и русском народном творчестве анализируется с музыковедческой точки зрения, роли и места в современном культурно-образовательном пространстве; на аранжировке – обрабатывается в соответствии с исполнительскими возможностями коллектива; в практической работе – формируется в «продукт» народной культуры в виде этнографических показов, представлений, экскурсий, презентаций, учебно-методических пособий,

репертуарных сборников, методических разработок, аудио- и видеозаписей.

И это не просто теоретическое усвоение этнокультурных знаний предшествующих поколений, а их мировоззренческое, культурологическое осмысление с точки зрения видов, жанров и форм организации как целостной системы, составляющей духовный мир, духовную культуру предков дохристианской России и миропонимание христианина современной России в контексте практического познания духовных ценностей, норм и образцов жизнедеятельности, их социально-нравственного «кода»: как сообразно русской традиции строить свою жизнь в семье, в коллективе, в обществе.

назад

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ БЕЛГОРОДЧИНЫ

Н.П. Шамина, В.Ю. Шамин

Белгородский государственный институт культуры и искусств)

В статье представлен анализ традиционных свадебных песен села Подсереднее Алексеевского района Белгородской области в аспекте их жанрового разнообразия, ритуальной принадлежности, художественной значимости, педагогического и творческого потенциала. Богатая свадебная традиция данного села, как одного из локальных локусов края, выступает в качестве ценного воспитательного и нравственного ресурса, служит источником высокой моральной чистоты и целомудрия, духовного совершенствования подрастающего поколения.

Процесс деградации подрастающего поколения, проявляющийся в потере таких духовных ценностей и идеалов, как честь, достоинство, трудолюбие, любовь к ближнему, к семье, матери, земле, отчему дому, Родине, бескорыстие, совестливость, благочестие, ставит вопрос сохранения народной художественной культуры, в частности песенных традиций, в разряд наиболее дискуссионных и социально значимых.

В современном социокультурном и медиапространстве активное обращение к глубинным пластам песенного фольклора далеко не случайно. Ведь ни для кого не секрет, что «русская песня – это русская история» (М. Горький), это правда о русском народе, о темных и светлых сторонах его общественно-социального и бытового уклада, о высоком человеческом благородстве и чувстве собственного достоинства, глубине и высоте духовных помыслов и переживаний.

В качестве ценностного ресурса духовного совершенствования личности выступают богатейшие традиции свадебной обрядности. «Веками складывался и передавался из поколения в поколение как пример народного творчества, высокой моральной чистоты и целомудрия этот красивый и поэтический обряд, образуя духовную связь времен. В его трогательном содержании был заложен огромной силы воспитательный и

эмоциональный заряд, где веселое и грустное, трагическое и комическое, реальное и художественное переплетены воедино»[1]. И это вполне обоснованно, так как известно, что важнейшим долгом наших предков считалось обеспечить благополучное и счастливое будущее своих детей, передать им духовную связь времен и поколений, научить их, как строить свою жизнь в семье, в коллективе, в обществе. В связи с этим каждый эпизод свадебного действия имел свои особенности строения, свою логику развития, свои песни.

Исследования таких известных этнографов-фольклористов Белгородчины, как М.С. Жиров, О.Я. Жирова, И.Н. Карачаров, И.И. Веретенников, В.М. Щуров, а также музыкально-этнографические экспедиции преподавателей и студентов кафедры народного хора Белгородского государственного института культуры и искусств показывают, что традиционная свадьба края «это красочное и зрелищное обрядовое действо, сложное по структуре и драматическое по характеру»[2]. И не случайно, так как «в традиционной свадьбе у каждого своя роль, каждый день – особый, в каждой песне – свой смысл»[3]. Так, традиционная свадьба Белгородчины, представленная огромным обрядовым многообразием, сопровождалась своими традиционными свадебными песнями: обрядовыми, ритуальными, величальными, поезжанскими, корильными, беседными, лирическими, каравайными, плясовыми, причитаниями.

Гордость традиционной песенной культуры составляют свадебные песни, записанные в селе Подсереднее Алексеевского района Белгородской области, сохранившиеся благодаря бессменному руководителю аутентичного фольклорного ансамбля села [Ольге Ивановне Маничкиной]. «Именно благодаря ее «фольклорному фанатизму» звучат сегодня старинные и современные народные песни, вмещающие одновременно и представления о Вселенной, и представления о внутреннем мире человека. <…> Знакомясь с этими записями, чувствуешь удивительно многогранный духовный мир этой простой русской крестьянки, ее боль за судьбу Отечества, простого человека и ту жизненную энергию, которую дает сельским мастерам народная художественная культура родного края»[4].

Свадебные песни села Подсереднее, сопровождающие весь ход свадьбы, имели строго определенное место в ритуале. Эти песни звучали:

---

[1] *Жиров М.С.* Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – С.186.

[2] *Жиров М.С.* Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – С.216.

[3] *Пархоменко И.Г.* Белгородская губерния. – Белгород: Изд-во Белгородской ГСХА, 2001. – С.161.

[4] *Жирова О.Я.* Народные исполнители края: феномен песенного творчества О.И. Маничкиной: Материалы Всероссийской научной практической конференции «Провинция и столица: центробежные и центростремительные процессы духовной эволюции культуры. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. – С. 206–207.

- на девишнике:

В нас по утру-то рано, рано, да тихай Дон разливая,
Волна воду возбивая, да Марьюшка потопая.
Кверху руки подымая, с кольцами, с перстнями.
Кто бы, кто бы обозвался, из синего моря вынул.
Стар по бережку ходя, за собою коня водя, за собою вороного.
Он кидался, он бросался, за белы руки хватался.
Я ключом на дно пойду, за старого не пойду;

- во время встречи молодых после венчания:

Цвели, цвели цветики лазоревые,
Укрывали горушки все каменные.
По дороженьке да Марьюшка шла,
Она шла-прошла помаленьку.
За ней идет батюшка похвыденьку.
Постой, постой, дитятко, постой, погоди.
Родименький батюшка, а я не твоя;

- во время катания по селу свадебного поезда:

Во поле огни горят все терновые,
Да на улице три кузницы – все три новые.
Да во тех во кузнях да коваленки все молодые
Куют и льют подковы все золотые.
Хочут ковать-подковать да Иванова коня.
Иванов конь да умеет ходить,
Золоты подковушки да умеет носить,
Хорошую Марьюшку да умеет возить
По всем торгам да по ярмаркам, да по новым базарам;

- во время выкупа приданого невесты:

Ой, что ж это за богатые за сваты,
Ой, что это за разумные мужики,
Что не выкупят они Марьиного сундука.
Сундук новый, холстов полон у накат,
Он у накат, он у накат не начат.

Особо важное ритуальное значение имели песни, звучащие во время обряда «повивания молодой», когда в присутствии всех гостей и родных невесте снимали девичью повязку и надевали женский головной убор – «сороку». Этот кульминационный момент крестьянской свадьбы сопровождался песней:

Да затрубили трубушки по ранней заре,
Да зажигали свечушки повивальные.
Да приезжали бояре к нам на двор,
Да привозили свашуньку.
Стала эта свашунька косушку делить,
Стала она русую и рвать, и метать.

После этого свашки плясали на лавках, а молодых обсыпали хмелем и зерном в знак будущего богатства и благополучия под величальную:

Хмель ты мой, хмелинушка, хмель яровой,
У нас ныне Иванушка – князь молодой,
У нас ныне да Марьюшка – княгиня.
Вот по двору хмелинушка стелется,
Золотым кольцом на высок терем котится,
С молодым князем за дубовый стол садится.

Следует отметить, что величальные песни пели не только молодым, но и хозяевам, каждому гостю. Одним из самых распространенных образцов именной величальной является «Чара ты моя»:

Чара ты моя, серебряная, да на золоте написанная.
Кому чару пить – тому здраву быть.
Вот пить чару Иванушке, а быть здраву Ивановичу,
На здоровье, на здоровье, на многая лета, на здоровья.

Как видим, традиционные свадебные песни села Подсереднее являют собой уникальный по художественной значимости образец песенной культуры одного из локальных локусов Белгородчины.

Хотелось бы обратить внимание на архаичные черты данных песен, свидетельствующие о глубинных мифологических истоках свадебной обрядности: во-первых – это традиционное обращение к Ладу, Ладе, Леле – покровителям мира, благополучия, согласия, любви, плодородия; во-вторых – напевы простейшего склада, построенные на повторении двух-трех интонаций или мелодических оборотов.

Хотя в настоящее время свадебный обряд края эволюционировал по линии упрощения, переосмысления, утраты деталей, сокращения обрядовых действий, текстов, уменьшения свадебного времени, включения в свадьбу новшеств, диктуемых реалиями жизни, в селе Подсереднее еще жива память о нем, еще можно услышать редкие по красоте мелодических распевов и многоголосию свадебные песни.

В связи с этим реконструкция и трансляция традиционного свадебного обряда края в современный социум – важнейшая идейно-нравственная задача педагогической и творческой деятельности культурно-досуговой и образовательной сфер Белгородчины, осуществление которой служит основой для сохранения и возвращения к тысячелетним ценностям и традициям народа, феноменальным способом преодоления кризиса нашего общества. От того, удастся ли нам сохранить, преумножить и передать богатое наследие народной традиционной культуры, и свадебной обрядности как ее составляющей, и будет зависеть, по нашему мнению, все духовное и материальное благосостояние нашего государства и общества в будущем.

назад

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ КАРАМЗИНСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

О.В. Екатеринина
Ульяновский государственный университет

Статья является одним из первых опытов введения в практическую деятельность нотных источников музыкального собрания Карамзинской общественной библиотеки, которая в настоящее время входит в состав Ульяновской областной научной библиотеки им. В.И. Ленина и актуализирует необходимость систематизации источников для формирования полной картины культурного развития регионов.

Изучение местного культурного, в частности музыкального наследия является важнейшей проблемой современного музыкознания в каждом регионе России. За исключением некоторых статей Л.Ю. Ивашкиной[1] и трудов Ж.А. Трофимова[2], история образования музыкально-нотного отдела Карамзинской общественной библиотеки не получила глубокого освещения в библиографических исследованиях. Отсюда необходимость профессионального изучения музыкального собрания с целью введения в научный и практический оборот большого количества исторически ценных источников.

Музыкальное собрание библиотеки имени Н.М. Карамзина[3] – это важнейшая часть культуры Симбирска XVIII–XIX веков. Ей присвоен официальный статус мемориального музея, поэтому фонды этой библиотеки представляют большой интерес как для краеведения, так и для источниковедения. Нотные издания этого музея находятся в отделе редких книг, поэтому доступны лишь узкому кругу научных работников. Рассматривая современное состояние фондов библиотеки[4], следует отметить, что музыкальная коллекция библиотеки невелика по количеству произведений (ок. 500), но весьма богата по своему содержанию,

---

[1] *Ивашкина Л.Ю.* Карамзинскаая библиотека и ее создатели // Памятники Отечества: Илл. альбом. – М.: Памятники отечества, 1998. – Вып. 41 (5–6): Века над Венцом: В 2 ч.: Ч. 1. – С. 29-34. – (Вся Россия). *Ивашкина Л.Ю.* Музыкально-нотный отдел Карамзинской Общественной библиотеки // Художественная культура Поволжья конца XVIII–XX веков: сб. докл. I Поливановских чтений (24–25 апреля 2001). – Ульяновск: УОХМ, 2002. – С. 44-46.

[2] *Трофимов Ж.А.* Музыкант и издатель // Ульяновская правда. – 1998. – 17 сентября. *Трофимов Ж.А.* Симбирская Карамзинская общественная библиотека: исторический очерк. – М.: Изд. центр «Россия молодая», 1992. – 48 с.

[3] Карамзинская общественная библиотека в настоящее время входит в состав Ульяновской областной научной библиотеки им. В.И. Ленина.

[4] Основателем музыкального фонда Карамзинской библиотеки был В.В. Черников (1821–1885) – педагог, музыкальный просветитель, секретарь губернского статистического комитета, издатель симбирского журнала «Волжский вестник», владелец типографии. В Симбирске Черников завоевал репутацию прекрасного пианиста, талантливого учителя музыки, автора популярных романсов, которые он издал под псевдонимом «Имберд». Музыкально-нотный отдел был создан по инициативе Черникова в 1870 году. Первый каталог музыкального отделения библиотеки включал 834 названия, в дальнейшем наметилась тенденция к количественному уменьшению фондов.

поскольку в фондах представлены все музыкальные жанры[1].

В каталоге нотные издания делятся на две неравные части: 1) так называемая русская коллекция, в которую входят сочинения русских авторов (108 наименований); 2) иностранная коллекция (400 наименований), включающая как произведения иностранных авторов, так и вокальные сочинения русских композиторов на иностранных языках.

Остановимся подробнее на части собрания с условным названием «русская коллекция».

Это произведения разных жанров, которые условно можно разделить на группы по жанровому принципу: камерная вокальная музыка (59 наименований); музыкально-сценические жанры (фрагменты из популярных опер (19) и оперетт (1); камерная инструментальная музыка: произведения для семиструнной гитары (13), сочинения для скрипки (1), для фортепиано (2). Кроме того, в фондах сохранились учебно-методические пособия (4).

Перечислим издателей, публикующих в XIX веке пьесы русских композиторов: Стелловский, Бернард, Деноткин, Беляев, Бессель (Санкт-Петербург), а также музыкальные фирмы Гутхейля и Юргенсона (Москва).

Приведем краткую характеристику произведений, вошедших в каждую из жанровых групп.

Камерный вокальный жанр. Произведения камерной вокальной музыки представлены в каталоге романсами, российскими песнями и обработками русских народных песен.

Романсы составляют не только большую часть камерной вокальной музыки, но и превалируют во всей русской коллекции в целом. В XIX веке романс широко входит в городскую бытовую среду, распространившись среди людей разных сословий и различного уровня образования. Благодаря тому, что этот жанр был доступен для музыканта любого уровня профессиональной подготовки, к нему обращались практически все композиторы и исполнители.

В собрании жанры романса и песни представлен как произведениями известных в русской музыкальной литературе композиторов, таких как А. Варламов, М. Глинка, М. Балакирев, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, так и малоизвестных, но пользовавшихся в XIX веке особой популярностью. Это романсы и песни А. Контского, А. Дюбюка, К. Пауфлера, О. Клема, Г. Лишина, К. Давыдова.

Наиболее полно в русских нотных изданиях представлены романсы М. Глинки. Судя по концертам и домашним вечерам, произведения

[1] Отсутствуют фундаментальные теоретические работы, исключая отдельные статьи в сборниках учебно-методических пособий, например, С. Леберт и Л. Штарк «Большая теоретическая и практическая школа для систематического изучения игры на фортепиано», приложение – «Очерк по изучению музыкальных форм».

известного русского композитора пользовались большой популярностью среди симбирян.

В собрании нотных изданий находится двадцать пять избранных романсов М. Глинки, которые представляют весь творческий путь композитора[1].

Издатели романсов М. Глинки – Василий Деноткин, Фёдор Стелловский, Михаил Бернард. В основном произведения были напечатаны в издательстве Ф. Стелловского и составляли исключительную собственность издателя (как напечатанные, так и в рукописном виде)[2].

Романсы других композиторов (М. Балакирева, М. Мусоргского, П. Чайковского, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова) в нотном собрании находятся в виде избранных произведений и представляют большую редкость. Одной из причин является то обстоятельство, что профессиональные музыканты располагали собственными библиотеками, а для любителей многие романсы Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова были сложными для исполнения. Поэтому они не пользовались спросом, что учитывалось при приобретении нот библиотекой.

Среди малоизвестных в настоящее время, но популярных в XIX веке композиторов особо интересным и представляющим художественную ценность является творчество А. Контского[3], а также Б. Шеля[4].

Музыкально-сценические жанры

Опера. В нотном собрании русских изданий находится клавир оперы «Паяцы» популярного итальянского композитора Р. Леонкавалло5. Остальные произведения в жанре оперы представлены лишь отдельными номерами.

Творчество А. Верстовского представлено в виде отдельных сцен из

---

[1] Интересен тот факт, что в большинстве романсов год издания не обозначен, за исключением некоторых: «Бедный певец», 1829; «В минуту жизни трудную», 1855; «Теперь вот будет мой жениться», 1861; «Моя арфа», 1862.

[2] Так, издатель на титульном листе романсов заявляет о правах собственности на сочинения Глинки и предупреждает о запрете их незаконного тиражирования другими типографиями, а также снабжает ноты различными комментариями, как-то: дата, место издания, фамилия цензора. Например, романс «Разочарование» (сл. князя С. Голицына) был напечатан 10 мая 1853 года в городе Санкт-Петербурге с разрешения цензора Елагина в литографии В. Деноткина; романс «Моя арфа» – 15 февраля 1862 года, место издания – Санкт-Петербург, цензор Е. Волков, литография Ф. Стелловского

[3] Пианист-виртуоз Его величества короля Прусского, известный в XIX веке автор романсов и инструментальных произведений (им было написано около 150 пьес: фантазий, вариаций, этюдов преимущественно салонного характера) А. Контский происходил из талантливого семейства польских музыкантов. Он с огромным успехом концертировал в России, Америке, Испании, Турции, Египте. В 1857 году Контский основал в Петербурге школу фортепианной игры. Его вокальное творчество в Карамзинской библиотеке представлено сочинением в жанре любовного романса «Нет, не тебя так пылко я люблю» для голоса и фортепиано с аккомпанементом виолончели в двух экземплярах

[4] Романсы – «У ног других не забывал» (15 ноября 1878 года, Санкт-Петербург, литография М. Бернарда) и «Острою секирой», посвящённый Вере Васильевне Кузьминой (28 ноября 1878 года, Санкт-Петербург, литография М. Бернарда). Данные издания находятся в ветхом состоянии, что свидетельствует о том, что ноты пользовались особой популярностью у посетителей музыкально-нотного отдела.

[5] На титульном листе помещена дарственная запись: «Многоуважаемой Александре Ивановне Афанасьевой на добрую память от… Москва. 1869 г.».

романтической оперы в 4 действиях «Аскольдова могила» (двух арий Неизвестного, хора и песни «При долинушке»), аранжированных для пения с фортепиано О. Дютшем. Ноты изданы 15 октября 1866 года в Санкт-Петербурге в литографии Ф. Стелловского.

В собрании сохранилось несколько номеров из оперы Ц. Кюи «Вильям Ратклиф» (5 октября 1875 года, Санкт-Петербург, у В. Бесселя): Рассказ Мак-Грегора из Сцены II и Рассказ Ратклифа из Сцены IV.

Оперное творчество А. Серова представлено в виде отдельных сцен из его опер «Рогнеда» и «Юдифь». Они были изданы в Санкт-Петербурге в типографии Ф. Стелловского и дозволены цензурой 16 ноября 1866 года.

Оперетта. Историческую ценность в собрании представляет произведение в жанре оперетты С. Джонса «Гейша, или Необычайное происшествие в одной японской чайной: оперетка в 3 действиях» в переводе А. Паули и Э. Ярона. В собрании находится ария Гейши «Будь, Гейша, вечно молода» (издана в Санкт-Петербурге фирмой А. Иогансена). Издание отличается оригинальностью и красотой оформления титульного листа и нотного текста.

На основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что в фонд библиотеки приобретались наиболее исполняемые в концертах и домашнем музицировании номера из любимых опер в переложении для голоса и фортепиано.

Камерно-нструментальные жанры

Произведения для семиструнной гитары. В музыкально-нотном собрании сохранились произведения для семиструнной гитары, популярные в XIX веке. Сочинения для данного инструмента написаны в жанре салонных танцев, российских песен, фантазий, арий и вариаций из популярных опер. Например, фантазия на мотивы из оперы Дж. Верди «Трубадур» П. Тиханова, канцона из оперы «Цампа», аранжированная П. Кориным.

В музыкальном собрании русских изданий Карамзинской общественной библиотеки сохранились аранжированные для гитары сочинения и салонные пьесы А. Сихры[1]: «Кадриль» из оперы «Цампа», мазурка, две тирольские песни, военная полька и полька-мазурка.

Особый интерес представляют два сборника пьес. Один из них называется «Российские песни, марши, танцы, вариации для семиструнной гитары» в двух частях. Первая часть включает в себя 12 пьес различных жанров (марш из песни «Братцы, дружно веселую», мазурка из песни «Черная шаль», марш из «Вольного стрелка» Вебера и др.). Вторая часть состоит из 14 пьес, среди которых – Полонез, мазурка из оперы «Козак

[1] Как уже отмечалось, семиструнная гитара получила распространение в первой половине XIX века в домашнем и салонном музицировании. Она была усовершенствована чешским гитаристом-виртуозом, композитором Андреем Осиповичем Сихрой, который утвердил современный строй семиструнной гитары.

стихотворец», Козак-вальс, марш из оперы «Оберон», Экосез, русские танцы «Барыня» и «Камаринская» и др. Другой сборник имеет название «Собрание любимых пьес для семиструнной гитары». Данный сборник включает пять пьес салонного характера: фантазию П. Тиханова на мотивы из оперы «Трубадур» Дж. Верди и две фантазии Н. Милюкова из «Жизни за царя» М. Глинки; два номера из опер в переложении для гитары П. Корина – «Канцона» из оперы «Трубадур» Верди и ария из оперы «Марта» Флотова.

Сочинения для скрипки. В каталоге сохранилось единственное произведение рассматриваемой группы – «130 русских народных песен», аранжированных для одной скрипки Ю. Гербером.

Сочинения для фортепиано. Сочинения для фортепиано представлены в собрании единичными экземплярами: «Шесть российских новых песен для фортепиано» Г. Новикова, пьеса А.Г. Рубинштейна «Блестит роса» из сборника «Музыкальный свет». Пьеса К. Фельдмана салонного характера «Костюмированный бал: новейшая венгерка» – редкий, красивый экземпляр, пользовавшийся особой популярностью у симбирян.

Отдельно следует выделить ***учебно-методические пособия***: самоучитель игры на фортепиано («Большая теоретическая и практическая школа для систематического изучения игры на фортепиано» С. Леберта и Л. Штарка), гуслях («Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей…» Ф. Кушенова-Дмитриевского с нотным приложением русских песен, арий и хоров из опер (издан в 1808 году)), гармонифлейте («Школа для гармонифлейты с изъяснением и описанием сего инструмента, составленная Майером Мариксом, просмотренная и дополненная новыми пьесами М. Бернардом» (год издания 1860)). Методическое пособие С. Леберта и Л. Штарка, кроме упражнений и этюдов, содержит очерк по изучению музыкальных форм (полифонических и гомофонно-гармонических) на русском и немецком языках.

Практически во всех нотных экземплярах на русском языке указаны годы издания. Некоторые произведения представляют особую библиографическую ценность, т.к. они были изданы в конце XVIII – первой трети XIX века. Например, сборник Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами» в трёх частях был напечатан с 1778 по 1795 годы, «Самоучитель игры на гуслях» Кушенова-Дмитриевского – в 1808 году, романс М. Глинки – в 1829 году. Временные границы нотных изданий на русском языке охватывают конец XVIII – 90-е годы XIX века.

В коллекции сохранились редко встречающиеся в российских библиотеках единичные экземпляры. Например, «Русские песни с вариациями: для скрипки с аккомпанементом виолончели», «6 сонат для двух скрипок» И. Хандошкина.

Таким образом, начало изучения русских фондов музейной

Библиотеки им. Н.М. Карамзина, Ульяновской областной библиотеки им. В.И. Ленина показало важность исследования коллекций как крупных, так и небольших библиотек, центральных и региональных, так как именно в них содержатся ценные свидетельства о культурной, в частности, музыкальной жизни страны в целом и отдельных городов и регионов.

назад

О ДВУХ АСПЕКТАХ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ КУРСКОГО КРАЯ[1] В КЛЮЧЕ ВОСПОМИНАНИЙ Г.В. СВИРИДОВА

М.Л. Космовская

Курский государственный университет

«Ошибочно было бы понимать культурную жизнь Курска как ущербную, захолустную, убогую и пр. Наоборот, скромная в своем большинстве, но достаточно много знающая и чуждая какого бы то ни было “нигилизма”, провинциальная интеллигенция была и стихийным, и сознательным хранителем культуры. Школьные преподаватели, врачи, адвокаты и нотариусы, многочисленная инженерия и самые разнообразные служащие были постоянными посетителями спектаклей Драм<атического> театра, Оперы (которая, помню, играла два сезона), оперетты, игравшей каждое лето, многочисленных концертов приезжих артистов, в том числе и первоклассных, как: Нежданова, Собинов, Гр<игорий> Пирогов, Платон Цесевич, квартеты им. Глазунова или им. Вильома, скрипачей Эрденко и С. Фурера и пианиста Ю. Брюшкова (всех их я слышал!). Было несколько больших и превосходных библиотек. […] В городских клубах […] были также превосходные библиотеки, 2 оркестра народных инструментов, устраивались концерты, много драмкружков»[2], – писал Г.В. Свиридов.

В этом высказывании всемирно известного композитора, который до последних дней не порывал своих связей с родным Курским краем, кроется «план-программа» изучения дореволюционного музыкального наследия. Безусловно, Г.В. Свиридов пишет о 1920–1930-х годах, поскольку их семья переехала в Курск из Фатежа в 1924 году. Однако формирование звуковой среды происходило значительно раньше: многими поколениями курских музыкантов и педагогов создавался и растился музыкальный багаж города.

Воспоминания Г.В. Свиридова выводят на необходимость научной оценки двух аспектов истории региональной культуры. Остановимся на

[1] ***Исследования по теме «Музыкальное наследие Курской губернии XIX – начала XX столетия» ведутся при поддержке гранта РГНФ № 06-04-72402 а/Ц.***

[2] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. *А.С. Белоненко.* – М.: Мол. гвардия, 2002. - С. 430.

проблематике этих ракурсов подробнее, ставя перед собой цель: выявить наиболее существенные направления для последующей работы.

Во-первых, это музыкально-эстетические воззрения предшественников композитора. То есть представителей того сословного слоя, о котором Г.В. Свиридов говорит: «… скромная в своем большинстве, но достаточно много знающая и чуждая какого бы то ни было “нигилизма”, провинциальная интеллигенция». Именно их усилиями и создавалась музыкальная атмосфера провинциального Курска, полученная советской эпохой в наследие от дореволюционной поры. Формировавшаяся на протяжении предшествующих полутора веков и явившаяся следствием весьма ярких процессов, которые происходили в губернии начиная с последних десятилетий XVIII столетия, музыкальная жизнь разрасталась с каждым десятилетием, захватывая все более широкие круги профессионалов и любителей музыки и насыщаясь новыми формами ее проявления: от усадебных оркестров и театров (к примеру, Шереметевых в селе Борисовка, давших миру таких крепостных изначально музыкантов-композиторов и музыкальных деятелей как С.А. Дегтярев и Г.Я. Ломакин) – к созданию Музыкальных классов (первые – в 1843 году, отставным военным – М.П. Гердличко), обществ, кружков и проч., обеспечивавших потребность публики в музыкальных действах и, в итоге, – к учреждению в Курске Отделения Императорского русского музыкального общества).

Анализ ценностных ориентиров бытия музыкантов XIX – начала XX веков показывает, что они несут ряд общих черт, весьма поучительных и для нас сегодняшних. А ведь именно через их отношение к окружающему миру, то есть посредством анализа их мировоззрения можно раскрыть истинную причину тех или иных создаваемых ими предприятий, совершаемых поступков, а в целом – фактов жизни и творчества, которые и привели к столь ярким результатам, о которых можно судить по высказыванию Г.В. Свиридова. Да, процесс формирования слушательского восприятия весьма сложен и вряд ли полное восстановление картины его становления и развития возможно, особенно когда речь идет о провинциальной музыкальной культуре, сведения о которой весьма скудны и фрагментарны, поскольку музыканты никогда не стремились к сохранению своего наследия: ни в бытовом, ни в интеллектуальном планах. Жизнь духа и души – вот то, что их заботило больше всяких меркантильных проблем. Подтверждением этой мысли выступают, к примеру, последние дни, да и годы жизни двух основоположников музыкального образования в Курске: М.П. Гердличко (1767/1768–1869) и А.М. Абазы (1843–1915). Вот как писалось о них в некрологах.

1869 год: «6-го сего октября совершились в Курске похороны подполковника Матвея Петровича Гердличко. К числу могил замечательных лиц на наших кладбищах присоединилась еще одна, почти по соседству с могилой певца “Душеньки” Богдановича. Посвятивший

столетнюю жизнь свою музыкальному искусству, Матвей Петрович Гердличко не бесплодно потрудился на этом поприще: ученики его и ученицы, в числе которых есть личность, приобретшая известность даже в России – виолончелист Мешков, лучше всего свидетельствуют о его таланте. Никогда музыкальное искусство не стояло на такой высокой ступени в нашем городе, как во времена его артистической деятельности; поэтому долг и справедливость заставляют нас почтить его доброю памятью. Как артист времен Императора Александра I он увековечил воспоминания о своем таланте известным целой Европе маршем[1], гремевшем в рядах русских воинов в счастливейшие времена нашей славы. Артист и воин, он храбро выступил со своею лирою среди нашего общества, увлекая ею любителей изящного и возбуждая это чувство даже в тех, кому мало знакомы тайны музыки. За то и воздана подобающая честь столетнему артисту: когда узнали в Курске, что он скончался, значительное число жителей города и соотечественники его, проживающие в Курске – музыканты-богемцы, явились почтить его память, и проводили до могилы при звуках мотивов, напоминавших его далекую родину. Лучшей почести для Гердличко не нашли мы, да и не нужно, пока не представим на суд публики замечательнейших его произведений»[2]. Что известно о последних днях человека, учредившего в Курске в 1843 году Музыкальные классы для крепостных мальчиков? То, что он остался один, не имел средств к существованию и на втором столетии жизни вынужден был давать уроки… Весьма показательно: ученицы принимали престарелого учителя, понимая, что это – возможность выжить… После уроков следовал обед. Так маскировалась нищета.

1915 год: «3 января в 7 часов вечера, в доме Ващенко по Троицкому переулку, в своей квартире скоропостижно скончался директор музыкальных классов Аркадий Максимович Абаза, 70 лет. Возвратившись от всенощной, покойный внезапно почувствовал себя дурно, и через несколько минут его не стало. Смерть последовала от паралича сердца. Покойный – потомственный дворянин, уроженец Курской губернии Суджанского уезда. Окончив петроградский университет по математическому факультету, Аркадий Максимович поступил в Харьковское музыкальное училище, а по окончании его курса – в Петроградскую консерваторию, которую окончил по классу фортепиано и пения с отличием и званием свободного художника. В Курске покойный открыл в 1881-м году музыкальные классы, которые он основал и все время вел без всяких субсидий и поддержки со стороны, а лишь на свои

[1] Возможно имеется в виду произведение: *Гердличко М.* Рысь. Для кавалерийской музыки / Для оркестра. Партитура. – М.: Изд-во К. Венцеля, 1840. – 5 с. (Нотный отдел РНБ СПб.) Фонограмма записана к 160-летию первой музыкальной школы в Курске.

[2] *Кулжинский.* Некролог // Курские губернские ведомости. – 1869. – 10 окт. – №77.

небольшие средства, вырученные от продажи нескольких десятин земли. Имея многочисленных учеников, он лично вел преподавание по классам ф<ортепиано>но, пения и теории музыки. Кроме своей специальной музыкальной деятельности, покойный состоял членом многих благотворительных обществ и разных общественных организаций нашего города и, между прочим, – [был] членом миссионерского общества, в деятельности которого принимал горячее участие в качестве знатока этого дела, так как окончил миссионерские курсы. Отдавшись всецело горячо любимому делу преподавания музыки, покойный отбросил на задний план какие-либо материальные выгоды от своего дела, руководимый лишь идеальным стремлением заполнить глубокий пробел в культурной жизни нашего города, сказывающийся в отсутствии музыкального образования»[1].

Именно проблеме финансирования музыкального начинания А.М Абазы в некрологе, подписанном псевдонимом «Почитатель», уделяется основное внимание. Здесь сообщается, что он «взимал за учение ничтожную плату, большинство же его учеников учились бесплатно». Кстати именно на этих основаниях обучался у него Михаил Эрденко, мальчиком найденный педагогом в одном из цыганских таборов Курской губернии (Старый Оскол), впоследствии именно он увез будущего всемирно известного скрипача учиться в Московскую консерваторию. Поэтому следует подчеркнуть, что классы не только не давали заработка, но разоряли дворянина, имевшего ко дню их учреждения собственное имение…

Чтобы обеспечить дело своей жизни – Музыкальные классы, как сообщается в том же некрологе, «ему приходилось залезать в неоплатные долги, продавать имущество и тратить последнее на свое любимое дело и на помощь неимущим ученикам, чтобы дать им возможность продолжать музыкальное образование». В результате в конце 1890-х годов А.М. Абаза распродает всю недвижимость, оставляя себе только самое необходимое, в числе которого – фортепиано.

Обратимся еще раз к тексту Некролога: «Аркадий Максимович не оставил после себя буквально никаких денежных средств и имущества, что вполне и понятно, так как вся его деятельность, вся его жизнь были сплошной благотворительностью не только по отношению к своим ученикам или близким людям, но и совершенно посторонним. Ему не раз приходилось оставлять себя без самого необходимого, но он считал, например, грехом не отдать последние несколько рублей за билет на концерт или спектакль в пользу бедных учеников или учениц наших учебных заведений. У покойного оставался единственным ценным имуществом билет 1-го займа, заложенный в банке: на этот билет он

[1] *Почитатель.* Памяти Абазы // Курская быль. – 1915. – 6 янв. (№ 5).

почему-то все надеялся выиграть и на эти деньги осуществить заветную мечту – открыть в нашем городе музыкальное училище»[1].

Налицо общая черта – полное бескорыстие двух выдающихся педагогов-музыкантов, собственной деятельностью обеспечивших становление и развитие музыкального образование в Курском крае. Они заложили весьма существенный, основательный фундамент отношения к музыке в курском обществе не только многими поколениями выпускников собственных (частных!) учебных заведений, но и тем, что по их инициативе музыкальная жизнь города насыщалась концертами, музыкальными спектаклями, а младшим из них и давалась музыкально-критическая оценка наиболее важных явлений в жизни губернии.

Почему же обоих ждал столь прискорбный (в материальном плане) итог? Причину надо искать в их сознании, в их отношении ко всему мирскому и понимании собственного предназначения, особенно в понимании того, что есть музыка! А.М. Абаза писал: «Музыка в своей сущности независима от проявившегося мира и получает только направление сообразно идей и представлений, она составляет особый мир, выражаемый звуками. … Музыка не нуждается в подражательном свойстве других искусств, потому что она сама собой обнимает волю человека…»[2] В этих высказываниях просматривается отношение к музыке как чуду, к которому способны приобщиться немногие. Да, это была позиция «искусства для искусства» и «искусства для избранных». Но именно так понималось предназначение классической музыки, то есть той, которая становилась концентрированным выражением лучшего на Земле, явлением, возносящем в иные миры, в запредельное.

А еще – в осознании музыкантами-курянами библейской истины о первооснове земного богатства: не в накоплении имущества или денежных средств, а в добрых делах и беззаветном служении высшему из искусств… Собственной жизнью они показали невозможность «служить Богу и Маммоне[3]» (Лк 16.13). С другой стороны, не есть ли это еще и жизненное воплощение идеи Серафима Саровского, содержавшейся в его обращении: «Радость моя, молю тебя, **стяжи дух мирен**, и тогда тысячи душ спасутся около тебя».

Может быть поэтому и через десятилетия помнили ученики М.П. Гердличко. И толпы поклонников и почитателей пришли проводить А.М. Абазу в последний путь: «Умер он безсемейным, но не одиноким и забытым: печальная весть собрала у его гроба много его учеников,

---

[1] Там же.

[2] *Абаза А.М.* О музыкальном образовании в точном смысле / Речь, произнесенная 5 февр. на акте музыкальных классов // Курские губернские ведомости. –1889. –№11. – 7 февр. – С. 2

[3] Маммона / Мамона (от греч. – богатство) – ближневосточное божество богатства и стяжательства, в христианстве – символ стяжательства, жадности, наживы.

настоящих и бывших почитателей и друзей, которые пока и приняли на себя заботы отдать последний долг почившему. Мир его праху!»[1]

В воспоминаниях одной из учениц А.М. Абазы говорилось: «Всецело посвятивший себя идейной работе, безраздельно отдавшийся любимому делу, покойный умел объединить нас, зажечь в наших душах чистый пламень духовного подъема, стремления к идеалу. … Дивный мир умело, полный любви к этому миру, открывал нам наш наставник. … Он указал нам путь безграничной чистой радости духа»[2]. Так, от бескорыстия – к введению учеников в свет искусства и любви шел свой путь А.М. Абаза. И только в этом он находил подлинное счастье.

Анализ философско-эстетических взглядов музыкантов-курян – тема, разработка которой только начата. Между тем осознание отношения к основе своей профессии людей, посвятивших свои жизни искусству звуков крайне существенно, так как именно их сознание взращивало и поддерживало удивительно интенсивную музыкальную жизнь губернского центра.

Во-вторых, воспоминания Г.В. Свиридова выводят на необходимость исследования основных компонентов той звучащей среды, под воздействием которой формировался его композиторский гений. Анализ ее компонентов – еще один из важнейших ракурсов изучения музыкального наследия Курского края. Что же представлял собой звуковой образ Курска первых десятилетий XX века?

В насыщенной музыкой атмосфере тех лет кроются неоднократные замыслы создания консерватории в Курске. Известен факт попытки ее организации в 1918 году Евгением Ивановичем Букке (1877–1920), русским композитором, дирижером, педагогом, последние три года прожившем в нашем городе. История его деятельности последнего периода во многом канула в Лету как из-за времен смуты, так и по причине небрежения фактами истории его современниками: нет ни документов, ни дневниковых записей, ни воспоминаний…

Если деятельность Е.И.Букке в Курске прошла до переезда семьи Свиридовых в областной центр, то на концертах Г.Л.Болычевцева он вполне мог присутствовать. Глеб Леонидович осуществил идею Букке и создал в Щигровском районе подлинную Народную консерваторию (1918-1928). Основой учебного персонала была семья Болычевцевых, но к ним приезжали многие выдающиеся музыканты России и месяцами жили и работали в Нижнем Теребуже. Известно, что в инициативную группу входили Э.Розенов, К.Сараджев, А.Крейн, С.Танеев[3]. Принципы деятельности созданной ими Народной консерватории отражают

[1] *Почитатель.* Некролог // Курская быль. – 1915. – №5. – 7 янв.
[2] *Салтанова В.* Памяти А. М. Абазы // Курская быль – 1915.– 19 янв. – № 17.
[3] Государственный архив Курской области. – Ф.Р-5344. – Оп.1 – Д.2. – Л.1.

действительность той поры: «1.Никого не эксплуатировать. 2.Жить своим трудом. 3.По способности работать. 4.По потребности получать. 5.Без всяких денег (все натуральное). 6.И быть счастливым!»[1]

Эти постулаты, в самом деле, давали удивительные результаты! Не говоря уже о радости, которую несли профессиональные музыканты, обучая игре на музыкальных инструментах жителей села, можно говорить и о педагогических достижениях. Так, к примеру, в газете «Беднота» сообщалось о беспрецедентном факте: абонементном цикле из пяти исторических концертов-лекций, проведенных осенью 1928 года, учащимися Народной консерватории. В программу цикла вошли произведения Скарлатти, Рамо, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена – «все так называемые классики, вплоть до самых современных композиторов, как Прокофьев и Метнер»[2].

Музыкальное образование – тот базис, на котором строилась музыкальная жизнь и в то же время – то зеркало, в котором она отражалась в полной мере на протяжении всей истории деятельности Музыкальных классов-школ-училищ-колледжей в Курске. Потребность в профессиональных исполнителях для усадебных оркестров вызвала учреждение классов М.П. Гердличко, все возрастающая нужда интеллигенции (причем не только дворян, но и разночинцев) в музыке – открытие школы А.М. Абазы (1882) и множества иных частных предприятий, урегулирование межличностных отношений и амбиций отдельных музыкантов Курска на фоне многоплановой музыкальной жизни – открытие Музыкальных классов ИРМО (1915)… Все это – существеннейшие этапы становления музыкального образования в губернском центре и Курской губернии в целом. Музыкальные кадры, их опыт и идеи – основа деятельности Курского музыкального техникума (с 1922) и всей интенсивной музыкальной жизни, о которой писал Г.В. Свиридов. И в этом ряду новации Е.И. Буке или Г.Л. Болычевцева выступают как закономерность, обусловленная исторически… Изучение деятельности каждого отдельного учреждения и самого процесса музыкального образования[3] по новому высветит наиболее существенные аспекты музыкальной жизни города.

В памяти Свиридова остались и колокольный звон, который слушали ребята; и колокола, снятые и разбитые на монастырском дворе; и игры с приятелями, среди которых были дети священников, и высылка священников, закрытие церквей, – трагедия, тогда детским умом, не воспринимавшаяся. И только общий звуковой фон детства не уводил его от православной веры, а, напротив, утверждал в ней: «Церковная музыка

[1] Цит. по публикации: *Румянцев С.* «Без участия музыки – нельзя!..» // Искусство в школе. – 1987. – №4. – С.52–58.

[2] *Литовский О.* Бетховен в деревне // Беднота. – 1928. – 3 марта.

[3] См.: *Брежнева Т.А.* История становления и развития музыкального образования в Курском крае. Автореф. дисс. на соиск. степени канд. ист. наук. – Курск, 2005. – 26 с.

не производила на меня специального, отдельного сильного впечатления. Сильное впечатление производила вся церковная служба, храм, всегдашняя чистота его, запах воска (тогда свечи были восковые) и ладана, благовоние кадила, которым батюшка помахивал в сторону толпы, всем кланяясь одновременно, а толпа крестилась, картины на стенах, высота храма, лики святых. Пение хора входило составной частью в службу, довершая необычность обстановки, возвышенность и значительность происходящего»[1].

Обилие церковных хоров и звонарей придавало Курску особый колорит. Соответственно русским традициям каждая улица вела непременно к святыне. Уже на исходе XVIII века, по свидетельству краеведов, «население Курска составляло чуть более пятнадцати тысяч человек, в городе уже было 16 церквей, два монастыря […]. В это время в городе проживало 165 представителей духовенства и работало несколько учителей»[2]. С ростом города количество храмов все увеличивалось и в предреволюционные годы составляло около 40 культовых заведений! И все они звучали по особому: и хоры, и колокола.

Иным, не менее насыщенным музыкальным пластом было народное творчество, что впоследствии и нашло отражение в Курских песнях Г.В. Свиридова.

Анализ звучавшей в первые десятилетия XX века музыки, включавшей народное творчество и духовные песнопения, композиторское творчество (как авторов-курян, так и классики-современности, то есть тех произведений, которые звучали в городе), дает возможность говорить о справедливости воспоминаний Г.В. Свиридова и о том, что и сегодня еще не изучена в полной мере история музыкальной жизни одного из центральных регионов России – Курского края.

Таким образом, несмотря на то, что в плане исследования истории музыкальной культуры дореволюционного Курска сделано уже немало[3], вырисовывается весьма многонаспектная и насыщенная программа

---

[1] *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / Сост., авт. Предисл. И коммент. А.С.Белоненко. – М.: Молодая гвардия, 2002. – С.162.

[2] *Степанов В.Б.* Соборы, церкви, часовни Курска // Из истории монастырей и храмов курского края / Отв. ред. *А.Ю.Другoвская*. – Курск: КГМУ, 1998. – С.144.

[3] Назовем только монографические издания: *Брежнева Т. А.* Матвей Петрович Гердличко – организатор музыкального образования в Курске. «Рысь». Кавалерийский марш. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2003. – 15 с.; *Брежнева Т. А., Горлинская С. Е.* Аркадий Максимович Абаза «Гимн Святым братьям Кириллу и Мефодию». – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2004. – 13 с.; *Брежнева Т. А., Горлинская С. Е.* Музыкально-общественная деятельность Аркадия Максимовича Абазы. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2004. – 141 с.; *Брежнева Т.А., Горлинская С.Е., Космовская М. Л.* Музыкальные деятели Курского края: Петр Андреевич Щуровский: Монография. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2005. – 118 с.; *Ермакова Н.В.* Старинная курская свадьба (село Плёхово Суджанского район). – Курск, 2005. – 193 с.; *Брежнева Т.А.* Музыкальные деятели Курского края: Юлий Михайлович Штокман. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. – 36 с.; *Брежнева Т.А.* Роль Курского музыкального кружка в истории профессионального музыкального образования в Курской губернии. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. – 36 с. и др.

дальнейших изысканий только по дореволюционному периоду. Для составления же представления о музыкальной атмосфере города в годы юности Г.В. Свиридова следует провести аналогичные разработки по 1920-1930 годам, хотя и в изучении этого периода уже наметились первые результаты: завершена и представлена к защите[1] диссертация Е.Н. Яковлевой на тему «Курский музыкальный техникум как региональный центр подготовки специалистов в области музыкального искусства (1920–1941 гг.)» на соискание степени кандидата искусствоведения.

Однако именно в намеченных двух направлениях: изучении музыкально-эстетических взглядов[2] и анализе фактов музыкальной жизни видится наиболее перспективным изучение музыкального наследия Курского края как периода с конца XVIII – по начало XX столетия, так и последующих эпох.

назад

ОПЫТ СОСТАВЛЕНИЯ СЛОВАРЯ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДЕЯТЕЛИ КУРСКОГО КРАЯ (XIX – НАЧАЛОXX ВЕКА)»[3]

Т.А. Брежнева

Курский областной ИПКиПРО

Статья дает информацию о проблемах составления словаря провинциальных музыкальных деятелей, об аналогах и ходе работы, которая подходит к своему завершению при поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

В тысячах биографических словарей, составляемых во всем мире, старательно фиксируются как факты далекого прошлого, так и уходящие сегодня в Лету сведения. Показательным в этом отношении являются зарубежные словари типа «Who’s who», дающие краткие справки о современниках со сведениями о лицах живущих. В мировой лексикографической практике уже есть международные, региональные и национальные, универсальные и отраслевые словари этого типа. Национальные словари «Кто есть кто» имеются во многих странах (многие страны используют английское название «Who's who» для наименования своих словарей) (впервые национальный «Who's who» начал выходить в

[1] В диссертационном совете Д 212.199.20 в Российском государственном педагогическом университете имени А.И. Герцена 27 ноября 2007 г.

[2] Анализу одного из аспектов темы посвящена работа*: Абаджи О.В.* Духовная певческая традиция в культурной самоидентификации России. Автореф. дисс. на соиск. степени канд философских наук. – Тула, 2007. – 22 с. В диссертационном совете ДМ 212.270.02 в Тульском государственном педагогическом университете им. Л.Н. Толстого. 9 ноября 2007 г.

[3] ***Исследования по теме «Музыкальные деятели Курского края XIX – начала XX века: Словарь» ведутся при поддержке гранта РГНФ № 06-04-72401 а/Ц***

1849 в Великобритании). Часто дают сведения не только о национальных деятелях, но и об эмигрантах и иностранцах, оставивших след в культуре страны.

Опыт создания таких словарей мог бы быть крайне полезен для регионального краеведения: кому, как не современникам собрать и сберечь факты яркого проявления творческой личности?

В XIX веке составление различных региональных словарей и справочников различных направлений было широко распространено[1]. Среди них есть и специализированные музыкальные издания, например, «Иллюстрированный словарь современных русских музыкальных деятелей». Вып. 1–2 (Одесса: Прил. К журн. «Музыкальное образование», 1907–1908»); «Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей». (СПб.: А. Битнер, 1879) и др. Наиболее полную характеристику этих работ дает И.Ф. Петровская в своем фундаментальном источниковедческом труде, не только перечисляя их названия, но и давая краткую характеристику каждому[2]. Отраслевые музыкальные биографические словари – явление не столь распространенное, как в иных сферах человеческой деятельности и даже видах искусства.

Среди современных исследований можно выделить С.Е. Беляева – автора истории музыкальной культуры Урала[3], который выпустил региональный биобиблиографический словарь-справочник[4].

Для становления и развития музыкального краеведения, всестороннего и подлинно научного изучения истории музыкальной жизни любого региона необходимо сохранение памяти не только о знаменитых земляках (а для Курска это, только по избранному для Словаря периоду, – С.А. Дегтярев, А.Д. Жилин, Г.Я. Ломакин, Н.В. Плевицкая и др.), но и о тех, кто составлял художественный быт эпохи. Как совершенно справедливо отмечали авторы одного из интереснейших словарей XX века «развитие музыкальной культуры определяется усилиями не только ее выдающихся представителей, но и “рядовых”, подчас забытых тружеников. Это особенно отчетливо выявляется при изучении

---

[1] Например, *Смирнов А.В*. Уроженцы и деятели Владимирской губ., получившие известность на различных поприщах общественной пользы (материалы для био-библиографического словаря) / Собрал и дополнил А.В. Смирнов, Вып. 1–5.– Владимир: Тип. губ. правл., 1896–1917; Павловский И.Ф. Краткий биографический словарь ученых и писателей Полтавской губ. с половины XVIII в. – Полтава: Полт. учен. арх. kom.j, 1912. – 238 с. – Первое дополнение... 1913.

[2] *Петровская И.Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII – начала XX века / Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1989. – 319 с. – С. 207–219; *Петровская И.Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XYIII – начала XX века. – М.: Музыка, 1983. – 214 с. – С.20?–??.

[3] *Беляев С.Е.* История музыкальной культуры Урала. XVIII – начало XX в. – Екатеринбург, 1996.

[4] *Беляев С.Е.* Деятели музыкальной культуры Урала XVII – начала XX вв.: биобиблиогр. словарь-справочник. – Екатеринбург, 1999.

музыкальной культуры провинциальных городов и областей»[1]. Исторически назрела необходимость концентрации исходных данных о музыкальных деятелях Курского края в одном издании. Объективная историческая предпосылка для такой работы, благодаря подвижнической деятельности краеведов есть. Собраны сведения о деятельности композиторов и исполнителей, музыкально-общественных деятелей и педагогов.

Словарь Курских музыкальных деятелей – это первое специальное справочное биобиблиографическое издание о музыкантах-курянах дореволюционной поры. Конкретная адресная направленность справочника (рассчитан на музыкантов-профессионалов, преподавателей и учащихся музыкальных учебных заведений, любителей музыки) обусловливает стиль статей (научно-популярный) и стремление редакции к максимальной насыщенности биографий только достоверной, проверенной по различным источникам информацией, которую можно дополнительно проверить благодаря источниковедческому приложению, дающемуся к каждой статье.

Редакционная коллегия Словаря ставит перед собой **цель:** представить имена земляков-музыкантов, составляющих гордость Курской земли, подготовивших атмосферу, взрастившую музыкального гения XX века Г.В. Свиридова, собрав воедино разрозненные сведения об их деятельности, с принципиальной опорой на первоисточники. Очень немногие свиридовские предшественники-куряне получили должную историко-музыковедческую оценку и отсюда осознание значимости приводимых сведений об архивных материалах и библиографии, на основе которых впоследствии можно будет говорить о вкладе каждой личности в создание музыкальной культуры края.

Поэтому словарь включает в себя имена как профессиональных музыкантов, так и учителей музыки и пения, музыкально-общественных деятелей и лиц, которые писали о музыке в периодической печати Курской губернии. Поэтому в состав словника Словаря включены все упоминающиеся в многочисленных источниках имена музыкантов, чьи судьбы так или иначе были связаны с Курским краем.

Словарь состоит их двух разделов: в первом собраны сведения о лицах, родившихся или работавших в Курской губернии, во втором – о тех гастролерах, которые посещали Курск с концертами, и творческая деятельность которых стала существенным слагаемым художественной атмосферы эпохи.

Статьи Словаря размещаются по алфавитному принципу. Иностранные фамилии даются по принятой в печати того времени

[1] От авторов // *Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М.* Кто писал о музыке?: Биобиблиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. – М.: Советский композитор, 1971 – 1979. – Т.1. – А–И. – С. 3.

транскрипции, по возможности указывается оригинальное написание. В случаях нескольких имен у иностранных музыкантов, они указываются по возможности все, причем основное имя выделяется разрядкой. В тексте статьи имена и отчества заменяются инициалами.

Псевдонимы и инициалы, которыми авторы подписывали свои работы, расположены также в алфавитном порядке (иностранные приводятся после русского списка) и воспроизводятся в том виде, в котором они публиковались: без перестановок.

Все имена воспроизводятся в современной орфографии.

Большая часть статей состоит из двух разделов: биографической справки и справочного материала.

Биографии **первого раздела Словаря** включают сведения, выстроенные в следующем порядке: фамилия, имя, отчество; число, месяц и год рождения и смерти; место рождения и смерти (в соответствии с административным делением того времени, отраженным в архивных документах); факты об образовании (общем и музыкальном), информация о формах и видах музыкальной работы и связях с Курским краем. Дата около названия сочинения, как правило, указывает на время его создания. Отсутствие в биографии каких-либо сведений означает, что установить их не удалось. Если год рождения или смерти не установлен, ставится вопросительный знак, либо дается пометка о том, что год неизвестен («неизв.») или приблизителен («ок.» – около).

В списках музыкальных сочинений (под рубрикой «Соч.») произведения перечисляются в порядке значимости для творческого наследия композитора или в традиционном жанровом порядке: «Оперы, балеты, оперетты, музыкально-сценические, вокально-симфонические, симфонические произведения, камерные ансамбли, сочинения для фортепиано, скрипки, виолончели и т.п., камерные вокальные произведения, музыка для театра»[1]. В случае получения достоверных сведений об издании нот, они также приводятся рядом с названием сочинения (в скобках, следом за годом его создания).

В перечне музыкально-литературных работ (под рубрикой «Лит. соч.») в хронологическом порядке приводятся названия книг и важнейших статей автора.

Источниковая база (рубрика – Источники) – фундамент дальнейших исследований жизни и деятельности музыкантов Курского края – подразделяется на три подрубрики: **архивные материалы** (Государственного архива Курской области, Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве, архива Государственного Дома-Музея им. П.И. Чайковского в Клину Московской области, Отдела рукописей Российской национальной

[1] От редакции // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. *Ю.В. Келдыш.* – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – А-ГОНГ. – Стб. 11 –12.

библиотеки и архива Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге; Государственных архивов Орла, Тулы, Харькова, Киева и др.), **книги** и **статьи**, каждая из которых отделяется абзацем. Общий хронологический принцип перечня библиографических работ нарушается только в том случае, когда в список включается несколько работ одного автора. В этом случае устанавливается «внутренняя» хронология на его публикации и они приводятся все подряд. Перечень трудов и публикаций дается со сквозной нумерацией для каждого автора.

Во втором разделе Словаря дается перечень курских дореволюционных гастролеров, составленный по материалам периодической печати. Как и в первом разделе, справки состоят из кратких биографий (о роли исполнителя в истории музыкальной культуры России), сведений о пребывании в Курске (анонс, характеристика по рецензиям, отзывы современников) и выходных данных информации, включая не только газеты и журналы, но и справочные издания, монографии, статьи и проч., в которых есть сообщения о нашем крае.

Основополагающим для условных обозначений при составлении списков источников и литературы является ГОСТ библиографического описания документа 7.1-84.

В Словаре применяется система сокращений, наиболее сложные из которых перечислены в конце тома. Общепринятые Госстандартом сокращения (в. – век, вв. – века, г. – год, ок. – около, М. – Москва, СПб. – Санкт-Петербург и проч., а также названия месяцев) в список не включены.

Условные сокращения, принятые в Словаре, приводятся в Названиях русских периодических изданий и Списке названий справочников, которые также даны в конце книги.

Для удобства пользования в конце итогового варианта Словаря планируется ряд приложений: указатель концертных и театральных помещений, организаций и антреприз и музыкальная библиография периодической печати Курской губернии XIX – начала XX веков.

Цель первого приложения – собрать информацию о концертно-театральных помещениях, адресах, сохранности на начало XXI века.

Второе приложение – выстроенный по годам перечень статей рецензий, заметок, объявлений о музыке, составленный по светским периодическим изданиям, выходившим в Курской губернии в обозначенный период. Редакция стремится по возможности, более полно иллюстрировать издание. Однако сохранилось очень мало материалов по истории музыкальной культуры Курской губернии и они, в основном, все также включаются в приложение к Словарю.

В подготовке материалов принимают участие, помимо автора+ данной статьи преподаватели и аспиранты кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства, которые и

составляют редакционную коллегию. В связи с тем что сведений о музыкантах предшествующих веков сохранилось немного, решено было отступить от сугубо справочного изложения материалов в пользу авторского стиля в рамках предлагаемой в целом структуры.

Часть статей готовится редакционно. Статьи небольшого размера и краткие заметки даются без указания фамилии автора и являются, как правило, работами инициатора и автора-составителя Словаря Т.А. Брежневой.

Остановимся на основных проблемных моментах, затрудняющих составление словаря.

Терминология основывается на современном музыкознании. Обобщающим словом – музыкант – называются все, кто тем или иным образом имел отношение к музыке: профессиональные исполнители, певцы, композиторы, дирижеры оркестров и хоров, а также помещики-организаторы музыкальных салонов, владельцы оркестров и театров и музыканты любители из разных сословий.

Первый этап работы над Словарем – составление списка **имен.** Критерием отбора служили два параметра.

Во-первых, это музыканты, которые так или иначе связаны с Курским краем (родились, учились, работали, писали о Курске, гастролировали) и внесли определенный вклад в развитие музыкальной культуры губернии и страны в целом.

Во-вторых, люди одной профессии, вернее, принадлежности к одному виду искусства – музыке: это и композиторы, и исполнители, и учителя, и преподаватели музыки и пения, и музыкально-общественные деятели, и мастера музыкальных инструментов, и создатели музыкальных магазинов, издательств, типографий и проч.

«Во всяком случае, по отношению к словарю нужно совершенно оставить ненаучное деление на крупных и маленьких писателей», – справедливо отметил в свое время С.А. Венгеров. Этим соображением редколлегия и руководствовалась.

Из числа советских музыкальных деятелей в Словарь вошли имена тех, кто начинал свой творческий путь до начала революции октября 1917 года.

Проблема **территориального охвата** имен курян-музыкантов не столь проста, как кажется на первый взгляд. Дело в том, что история возникновения и трансформации административно-территориальных образований на курской земле исчисляется уже более чем двумя сотнями лет. Курская губерния как самостоятельная административная единица Российской империи появилась на карте России в 1779 году, когда на территории Курского края в 46,5 тысяч квадратных километров проживало 2 миллиона 750 тысяч человек. Согласно царскому указу, 23 мая 1779 года город Курск был впервые назван не только главным городом Курской

губернии, но и утвержден центром Курского наместничества, включавшего также Орловскую губернию. 12 декабря 1796 года институт наместничества был упразднен, и Курская губерния вплоть до 1925 года включала в себя 15 уездов (Курский, Белгородский, Грайворонский, Дмитриевский, Корочанский, Льговский, Новооскольский, Обоянский, Путивльский, Рыльский, Старооскольский, Суджанский, Тимский, Фатежский, Щигровский), в том числе, как мы видим, и территории современной Белгородской области. Именно это административное деление решено было положить в основу территориальных границ при составлении словника. Поэтому такие композиторы, как С.А. Дегтярев или А.Д. Жилин, родившиеся в 1766 году на территории тогдашней Белгородской губернии, но большую часть жизни прожившие хотя и на той же земле, но ставшей Курской губернией, включены в Словарь.

Напрямую с вопросом территории связана и проблема хронологических **рамок** исследовательско-словарной работы. Они определены с учетом двух оснований – временного существования Курской губернии и исторических изменений в государстве. Они были определены с начала XIX века по 1917 год – время социально-экономических изменений в государственном устройстве, которые привели к глобальным изменениям в системе образования и укладе жизни.

Источниковой базой Словаря служили памятные книжки и адрес-календари Курской губернии, губернская периодическая печать, исследования дореволюционных ученых (к примеру, А.А. Танкова), а также историков и краеведов XX века (к примеру, Ю.А. Бугрова и И.Ю. Татарской),

Источниками биографических сведений являются также био-библиографические словари, персональная библиография, различного рода указатели, сборники, альманахи, календари, временники, некрополи, собрания некрологов, родословные книги, словари псевдонимов, мемуарная и эпистолярная литература, картотеки (Б.Л. Модзалевского, С.А. Венгерова, Б.В. Саитова и др.). Особую трудность вызвала необходимость расшифровки псевдонимов, так как музыкальные деятели в словаре псевдонимов И.Ф. Масанова представлены крайне мало. Более полную информацию дал словарь «Кто писал о музыке?» Г.Б. Бернандта и И.М. Ямпольского. Однако целый ряд имен так и остался нерасшифрованным.

Фактологическая противоречивость источников энциклопедического плана вновь и вновь убеждает редакционный коллектив в необходимости постоянной перепроверки фактов. Так, к примеру, только вокруг имени А.М. Абазы, благодаря справочникам XX века, создан целый сонм «мифов», которые, впрочем, легко развеиваются при историческом поиске фактов.

Первый такой «миф» – дата его рождения.

Второй – о принадлежности его Музыкальных классов к ИРМО и открытии им в Курске отделения этого Общества еще в начале 1880-х годов, тогда как учреждены они были лишь в год смерти А.М. Абазы в 1915 году.

Один из спорных вопросов, на который должна была дать ответ редколлегия при выработке методологии составления Словаря, – чему отдать предпочтение: созданию биографии или представлению исходного справочного материала. На наш взгляд, приоритетным должна быть опора на архивные материалы. Примером выработки алгоритма построения статьи послужила анкета, разработанная А.С. Фаминциным[1], а стиля изложения – статья Л. Ласочко[2]. Как показали первые годы работы, структура словарных статей все же не может быть единой для всех имен, поскольку нет и не может быть одинаковой схемы к деятельности подлинной творческой личности.

Редакция Словаря выражает большую признательность и благодарность всем учреждениям и лицам, которые помогали в работе своими консультациями, рецензиями, советами, особенно нашим предшественникам в музыкально-краеведческой работе: президенту Курского краеведческого общества Ю.А. Бугрову и летописцу музыкальной жизни города и области И.Ю. Татарской, историку-краеведу Ю.В. Озерову и др.

Для первой публикации материалов Словаря собран материал для более чем 700 имен словника (на сегодняшний день – 317 курян и 418 гастролеров). Поскольку предлагаемый Словарь является первым опытом издания регионального музыкального словаря, то, естественно, он не может претендовать на исчерпывающую полноту. Дальнейшие изыскания выявят новые факты: имена, документы, материалы, неизбежно расширят и уточнят биографические и библиографические сведения, которые можно будет дать дополнительно.

назад

[1] *Фаминцын А.С.* [«Биографический и исторический словарь русских музыкальных деятелей»] Материалы: «Щуровский П.А. [Биографическая анкета, 1894]» // ОР РНБ. – Ф. 805. – Оп. 1. – Д. 323. – Л. 111–113, 343.

[2] *Ласочко Л.С.* Ю.М. Штокман – педагог, музыкант, член Курской губернской ученой архивной комиссии // События и люди в документах Курских архивов – Курск: МУ Издательский центр ЮМЭКС, 2002. – С. 66–70.

ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ КУРСКОЙ ОБЛАСТИ НАЧАЛА XXI ВЕКА)

Л.А. Ходыревская

Курский государственный университет

Что является отражением и двигателем музыкальной жизни города и области? Во многом – информация о фактах: концертах, фестивалях, гастролерах, то есть музыкальная критика. Именно она, сообщая о состоявшемся музыкальном явлении, дает оценку, предлагает исправить недостатки, побуждает к дальнейшему совершенству и творчеству.

Для того чтобы понять современное положение провинциальной музыкальной критики и выявить основные ее проблемы в регионах, были изучены шесть периодических изданий за 2000–2006 годы: «Курская правда», «Городские известия», «Курский вестник», «Хорошие новости», «Курские епархиальные ведомости», «Молодая гвардия»[1] и составлена библиография публикаций о музыке за эти годы.

Всю информацию о музыке, которую несут эти газеты можно разделить на шесть тематических блоков:

1) концертная конкурсно-фестивальная деятельность музыкантов;

2) работа специальных музыкальных учебных заведений;

3) музыкально-исторические публикации;

4) деятельность концертных организациЙ Курского края (Курская областная государственная филармония, Дом народного творчества, Городской культурно-спортивный центр «Олимп», Дома культуры и т.д.).

5) личная жизнь эстрадных исполнителей;

6) взгляд церкви на различные музыкальные явления.

Остановимся на этих проблемах и их отражении в периодической печати подробнее.

Музыкальная культура Курского края весьма насыщенна. Каждый год в Курске проходят музыкальные фестивали (как местного, так и международного значения: Музыкальный фестиваль и международный вокальный конкурс имени Г.В. Свиридова, фестиваль самодеятельного творчества «Салют, Победа!», фестиваль камерной музыки «Волшебные струны», межрегиональный детский фольклорный фестиваль «Дёжкин карагод», фестиваль «Солнце России» памяти Н. Плевицкой, фестиваль «Соловьиные хохмушки», фестиваль военно-патриотической песни «Боль сердец», фестиваль «Джазовая провинция» и т.д.), конкурсы, ассамблеи, некоторые даже имеют статус международных; действуют концертные площадки, где выступают не только местные, но и приезжие музыканты.

[1] «Курская правда» – далее в сносках КП, «Городские известия» – ГИ, «Курский вестник» – КВ, «Хорошие новости» – ХН, «Молодая гвардия» – МГ, «Курские епархиальные ведомости» – КЕВ.

Наиболее популярным фестивалем, который проходит каждый год, является «Джазовая провинция». Ежегодно его организатор Леонид Винцкевич приглашает джазовых звёзд мирового масштаба: И. Бутман, Л. Саарсалу, Д. Кремер, Ив Корнелиус и многих других выступить на курских сценических подмостках. Естественно, фестиваль пользуется ошеломляющим успехом, билеты раскупаются стремительно. В курской периодической печати этот фестиваль представлен следующим образом: «Курская правда» – шестнадцать публикаций[1], «Городские известия» – четырнадцать[2], «Курский вестник» – тринадцать[3], «Молодая гвардия» – четыре[4], «Хорошие новости» – шесть[5]. В отличие от фестиваля

[1] *Антипенко Т.А*. столица по-прежнему в Курске // КП. – 2000. – 6 июня. (№120). – С. 3; *Прозоров А.* Первый раз – в первый джаз // КП. – 2000. – 21 марта. (№59). – С. 4; *Антипенко Т.* Первый джаз – первый успех // КП. – 2001. – 13 апр. (№58).– С. 2; *Антипенко Т.* Дарите джазменам цветы // КП. – 2001. – 6 июня. (№87). – С. 3; *Антипенко Т.* VII Международный фестиваль «Джазовая провинция – 2002» // КП. – 2002. – 25 окт. (№173 – 174). – С. 7; *Антипенко Т.* Звёзды на фестивальной орбите // КП. – 2002. – 29 окт. (№176). – С. 3; *Антипенко Т.* Джаз над Курском // КП. – 2002. – 14 нояб. (№184). – С. 3; *Антипенко Т.* Джей Ди Уолтер остался с курянами // КП. – 2002. – 20 нояб. (№187). – С. 1; *Антипенко Т.* Джаз двух континентов // КП. – 2003. – 25 апр. (№68 – 69). – С. 10; *Антипенко Т.* Итальянцы тоже спешат в Курск // КП. – 2003. – 4 нояб. (№193). – С. 3; *Антипенко Т.* Второго такого Винцкевича в Курске нет // КП. – 2003. – 21 нояб. (№204). – С. 9; *Антипенко Т.* Джаз IX // КП. – 2004. – 3 нояб. (№216). – С. 4; Рубрика Афиша. Курская областная филармония // КП. – 2004. – 5 нояб. (№218 – 219). – С. 16; *Антипенко Т.* Джаз – не только Я, или Курск – самый интеллигентный город // КП. – 2004. – 11 нояб. (№221). – С. 4; *Антипенко Т.* «Джазовая провинция» живёт // КП. – 2005. – 8 нояб. (№226). – С. 3; *Антипенко Т.* Десятый джазовый // КП. – 2005. – 27 окт. (№219). – С. 3

[2] *Павлова Л.* Джаз – искусство от первого лица // ГИ. – 2000. – 23 мая. (№58). – С. 6; *Павлова Л.* Проект года // ГИ. – 2000. – 10 июня. (№67). – С. 6; *Павлова Л.* Всё окупится. Но не в рублях и не в долларах // ГИ. – 2001. – 22 мая. (№62). – С. 7; *Павлова Л.* «Джазовую провинцию ждали, спрашивали друг и друга: «Когда? Радовались, увидев рекламу: «Ура, состоится!» // ГИ. – 2001. – 29 мая. (№66). – С. 3; *Александрова В.* Нас ждёт праздник джаза // ГИ. – 2002. – 24 окт. (№127). – С. 3; *Аглиуллин Т.* Джаз против террора и насилия // ГИ. – 2002. – 7 нояб. (№134-135). – С. 1; *Задорожная Д.* Нашествие джаза на провинцию // ГИ. – 2003. – 25 окт. (№129). – С. 8; *Фёдорова М.* Открытия «Джазовой провинции» // ГИ. – 2003. – 11 нояб. (№134). – С. 1; *Шитикова О. Кокоровца Г.* Горячий джаз в холодном Курске // ГИ. – 2003. – 13 нояб. (№135). – С. 13; Рубрика Новости. «Джазовая провинция» снова пройдёт в провинции // ГИ. – 2004. – 12 авг. (№96). – С. 1; *Фёдорова М.* Джаз снова собирает друзей // ГИ. – 2004. – 26 окт. (№128). – С. 1; *Фёдорова М.* Это больше, чем аншлаг // ГИ. – 2004. – 11 нояб. (№135). – С. 15; *Фёдорова М.* И даже японцы! // ГИ. – 2005. – 25 окт. (№128). – С. 6; *Фёдорова М.* Джаз собрал друзей // ГИ. – 2005. – 8 нояб. (№133 – 134). – С. 15

[3] *Рыжов П.* Тормознул грузовик – и выпил «Кока-колы» // КВ. – 2000. – 17 мая. (№20). – С. 8; *Малютин С.* Почувствуйте разницу // КВ. – 2000. – 31 мая. (№22). – С. 2; Джазмены всех стран объединяйтесь в «Провинции»! // КВ. – 2001. – 23 мая. (№27). – С. 2; Объявление. Гарнизонный Дом офицеров / 25-27 мая Фестиваль «Джазовая провинция» // КВ. – 2001. – 23 мая. (№27). – С. 8; *Павлова Л.* Осень, полная музыки // КВ. – 2002. – 23 авг. (№64). – С. 2; *Павлова Л.* Жива «Провинция»! // КВ. – 2002. – 22 окт. (№81). – С. 2; *Павлова Л.* Джаз, JAZZ, Джаз! // КВ. – 2002. – 29 окт. (№83). – С. 8; Рубрика Не пропусти. Ещё раз про джаз // КВ. – 2002. – 29 окт. (№83). – С. 2; Рубрика Афиша «КВ» Курская государственная филармония / 2 нояб. – VII «Джазовая провинция» // КВ. – 2002. – 1 нояб. (№84). – С. 8; *Павлова Л.* Старая любовь и новые знакомства // КВ. – 2003. – 29 окт. (№66). – С. 18; *Третьякова Л.* Такого мы не слышали давно // КВ. – 2003. – 12 нояб. (№68). – С. 18; *Павлова Л.* Со «STEKPANNA», но без «Man sound» // КВ. – 2004. – 27 окт. (№43). – С. 18; *Третьякова Л.* «Джазовая провинция» дожила до юбилея и намерена жить дальше // КВ. – 2005. – 26 окт. (№42). – С. 18.

[4] *Гусев А.* «Первый джаз». Второй год // МГ. – 2001. – 29 марта. (№13). – С. 1; *Моралес*. 3 дня в джазовой провинции // МГ. – 2001. – 24 мая. (№21). – С. 2; *Тутенко В.* Джазовый старт // МГ. – 2003. – 12 нояб. – С. 10; *Тутенко В*. Семья, где звучит JAZZ // МГ. – 2004. – 7 янв. (№2). – С. 6.

[5] *Палеева Р.* То-то было «джазово» то-то хорошо! // ХН. – 2000. – 1 июня. (№38) – С. 14; *Палеева Р.* «Провинциальный» уровень мирового класса // ХН. – 2000. – 20 мая. (№35) – С. 8; *Палеева Р.* Букет

«Соловьиная трель», которому за те же годы посвящено всего 35 статей, «Джазовая провинция» освещается более серьёзно и масштабно – 53 статьи. Оба этих фестиваля имеют международный статус. Значительно хуже освещаются в газетах фестивали регионального, областного и городского уровня. Например, о фестивале камерной музыки детской школы искусств №5 «Волшебные струны» в «Курской правде» – две статьи[1]; в «Городских известиях» – три[2]. В «Курском вестнике», «Молодой гвардии», «Хороших новостях» за пять лет не было ни одной публикации. А ведь подобные мероприятия проходят во всех музыкальных и детских школах искусств города, и именно там подрастают будущие гении музыкального искусства!

Изучение публикации о музыке в современной прессе выявляет тематическое предпочтение каждой отдельно взятой газеты. Например, в «Молодой гвардии» освещение получают практически все сферы музыкальной жизни города, кроме деятельности Курской областной государственной филармонии и деятельности музыкальных и детских школ искусств. «Городские известия», «Курский вестник» и «Курская правда» сообщают в основном о концертной деятельности Курской областной государственной филармонии (в каждой из газет – более 70 публикаций за шесть лет), публикуют материалы музыкально-исторической тематики, освещают фестивальную жизнь города. Реже встречаются сообщения о музыкальной деятельности учебных заведений. Определённый круг предпочтений можно выделить в любой городской газете, а результатом этого становится недостаточная освещённость отдельных сфер музыкальной жизни Курского края.

Детским школам искусств, музыкальным школам, детской филармонии и дворцам пионеров и школьников в шести периодических изданиях посвящено 109 статей, средним специальным учебным заведениям – 60, факультету искусств Курского государственного университета – 26.

На первый взгляд число публикаций впечатляет, но при более тщательном рассмотрении содержания и жанровых особенностей музыкальной публицистики выявляется весьма тревожная тенденция. Почти все публикации обладают просветительской направленностью, рассказывают об истории творческих коллективах, об их достижениях на

цветов – символ «Джазовой провинции» // ХН. – 2001. – 30мая. – С. 14; *Палеева Р.* Легенды джаза рождаются в «Провинции» // ХН. – 2002. – 6 ноября. (№47) – С. 8; *Палеева Р.* Леонид Винцкевич: откровения знаменитого провинциала // ХН. – 2002. – 24 июля. (№32) – С. 8; *Палеева Р.* Джаз – дело жизни азартных звёзд: «Джазовая провинция» в восьмой раз покорила курян // ХН. – 2003. – 12 нояб. (№46). – С. 4

[1] Рубрика Афиша. ДШИ №5 / 26 марта – фестиваль волшебные струны // КП. – 2004. – 19 марта. (№50 – 51). – С. 12; *Васильева В.* Пусть звучат оркестры // КП. – 2004. – 15 апр. (№71). – С. 3

[2] *Васильева Т.* Волшебная музыка в ненастное утро // ГИ. – 2000. – 8 апр. (№41). – С. 4; *Аглиуллин Т.* Радость сотворчества // ГИ. – 2003. – 29 марта. (№38-39) – С. 14; *Фёдорова М.* Весна, детство, музыка // ГИ. – 2005. – 10 марта. (№30). – С. 15

фестивалях, конкурсах, о прошедших концертах и т. д. То есть информируют, не вскрывая проблем, не полемизируя.

Весьма существенная часть публикаций написана в жанре анонса, предваряя события. Цель подобной публикации – заинтересовать, заинтриговать и в конечном счете завлечь читателя на концерты и различные мероприятия музыкальных учебных заведений.

Отсуствует полемика и в газетных материалах о музыкальном образовании. Практически в каждой статье, за редким исключением, отсутствует мнение самого автора, то есть нет главного музыкально-критического жанра: проблемного выступления. А ведь именно статьи такого рода призваны акцентировать внимание современников на отдельных злободневных проблемах, задачах, сложностях и способах их решения как местного, так и общероссийского масштаба.

Единичными публикациями, которые хоть как-нибудь затрагивают проблемы музыкального образования Курского края, являются интервью с преподавателями и директорами музыкальных образовательных учреждений, приуроченных к их юбилеям или к юбилеям возглавляемых ими учебных заведений[1]. Тематика одна: экономические трудности, материальный недостаток, компьютерная необеспеченность учебного процесса. И все.

Практически в каждой газете есть статьи о личной жизни эстрадных исполнителей. Эти публикации относятся к разряду «жёлтой прессы», и источником информации для подобных материалов, как правило, является Интернет, несущий массу ложных сведений. Могут ли эти публикации представлять ценность для истории музыкальной культуры?![2]

Отдельное место в музыкальной библиографии занимают публикации о православной музыке. Остановимся подробнее на освещении этой темы в газетах.

«Курская правда» является самым долговременным периодическим изданием Курского края: первый ее номер вышел в июне 1917 года. В настоящее время газета имеет статус областной общественно-политической газеты, а публикуемые материалы ориентированы на самую широкую аудиторию читателей. За рассматриваемый период было напечатано девять статей о духовной музыке Курского края[3]. Из них пять

---

[1] *Сверлова В.* Юбилей разыгрывают как по нотам // КВ. – 2002. – 24 мая. (№38). – С. 8;*Чунихина Л.* Музыка профессия и судьба / Беседовала Е. Яковлева // ГИ. – 2006. – 9 фев. (№17). – С. 14; *Артемов М.* Святая к музыке любовь / Беседовала Т. Грива // КП. – 2005. – 29 июля. (№152 – 153). – С. 7 и т.д.

[2] Рубрика «Да неужто?» Борис Моисеев женится… на даме / О распространении пресс-службы певца Б.М. Моисеева слухов о его женитьбе на обыкновенной россиянке // ХН. – 2005. – 10 мая. (№19). – С. 25; Рубрика «Нескладуха». Наташа Королёва подала на развод / О слухах, будто певица Н. Королёва подала на развод с мужем С. Глушко (Тарзан) // ХН. – 2005. – 28 июля. (№31). – С. 21

[3] Рубрика «День за днём». Праздник женского сердца / О концерте воспитанников воскресных школ, православной гимназии и Курского дворца пионеров посвещённого дню памяти святых жен – мироносец // КП. – 2001. – 4 мая. (№68). – С. 1; Рубрика «Калейдоскоп новостей». Декада православной культуры / О программе декады // КП. – 2005. – 20 сент. (№192). – С. 1; Рубрика «День за днём». Начинание есть кому продолжать / О благотворительном концерте воспитанников Курской

публикаций – маленькие заметки, которые дают читателю информацию о прошедших или будущих духовно-музыкальных событиях.

Источником больших по объему публикаций становятся музыкальные фестивали, посвященные творчеству великого земляка композитора Георгия Васильевича Свиридова, областной фестиваль, посвященный 100-летию канонизации преподобного Серафима Саровского. Например, публикация «Спас на любви. Молитва за Россию», в отличие от других, выполняет несколько функций: информирует читателя о событиях прошедшего фестиваля имени Г.В. Свиридова; анонсирует II Всероссийский конкурс вокальной музыки 2004 года и последующий фестиваль хоровой музыки (2005). За прошедшие шесть лет в «Курской правде» эта статья стала единственной, в ней приводится хоть какая-то оценка звучания духовной музыки и говорится о ее значении. Причем об этом – в рассуждениях гостей фестиваля: «Сила этой музыки такова, что потрясает любую аудиторию» – В. Чернушенко, «Это произведение настолько глубоко, что постижение его будет проходить долго» – А. Белоненко[1].

Газета **«Городские известия»** является одной из молодых газет постсоветского периода. Дата её первого выпуска – 1991 год. За последние шесть лет было обнаружено всего четыре публикации о музыке православной церкви[2]. Тема их, так же как и в «Курской правде», – музыкальные хоровые фестивали: VI музыкальный фестиваль имени Г.В. Свиридова, фестиваль православной хоровой музыки, посвященный столетию канонизации преподобного Серафима Саровского. Все статьи

православной гимназии и объединённых певцов курских храмов // КП. – 2001. – 16 мая. (№73). – С. 1; *Безруков Н.* К духовному возвышению / Цитаты из книги о Г.В. Свиридове «Музыка как судьба» // КП. – 2002. – 31 дек. (№213 – 214). – С. 7; *Штукина Л.* Звучали духовные песнопения / О концерте церковной музыки студентов Курской духовной семинарии // КП. – 2003. – 9 апр. (№57). – С. 3; Рубрика «Калейдоскоп новостей». В Словению с любовью / О гастролях хора курской духовной семинарии // КП. – 2005. – 9 авг. (№159). – С. 1; *Антипенко Т.* Спас на любви. Молитва за Россию / О Всероссийской научной конференции «Песнопения и молитвы Г.В. Свиридова в контексте современной духовной культуры России» // КП. – 2003. – 1 окт. (№168). – С. 3; *Антипенко Т.* Крестный ход с «Песнопениями и молитвами» / О открытии VI Музыкального фестиваля имени Г.В. Свиридова // КП. – 2003. – 23 сент. (№163). – С. 1; *Штукина Л.* Послесловие к событию / О выступлении хора Гос. академ. капеллы им. М. Глинки на панихиде по рабу божью Георгию (Свиридову) в Фатеже и принятии ими приглашения в сентябре 2000 г. выступить в Знаменском кафедральном соборе в день возвращения иконы Божьей Матери «Знамение» Курской Коренной // КП. – 2000. – 22 фев. (№37). – С. 1

[1] *Антипенко Т.* Спас на любви. Молитва за Россию / О Всероссийской научной конференции «Песнопения и молитвы Г.В. Свиридова в контексте современной духовной культуры России» // КП. – 2003. – 1 окт. (№168). – С. 3.

[2] Рубрика «Одним абзацем». С 24 по 26 сентября / В Курске планируется проведение фестиваля духовной хоровой музыки посвященного 2000-летию Рождества Христова // ГИ. – 2000. – 26 авг. (№101). – С. 3; *Фёдорова М.* Праздник не только в Курске / О Межрегиональной студенческой конференции «Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры» в Курском музыкальном колледже имени Г.В. Свиридова // ГИ. – 2003. – 6 дек. (№146). – С. 8; *Аглиуллин Т.* «Где Бог, там нет зла» / О открытии фестиваля православной хоровой музыки // ГИ. – 2003. – 18 янв. (№6-7) – С. 7; *Головачева Н.* В честь жен-мироносиц / О прошедшем в ДШИ №1 концерте, посвященному православному женскому празднику – Дню жен-мироносиц // ГИ. – 2000. – 20 мая. (№57). – С. 7

носят информационный характер и не дают представления о звучании духовной музыки.

Газета **«Курский вестник» –** еженедельное общественно-политическое областное издание. В содержании газеты – информация, анализ проблем жизни города, социальная тематика, спорт, культура.

В «Курском вестнике» обнаружено четыре публикации[1]. Весьма любопытна и интересна статья, посвященная научной конференции в рамках VI фестиваля им. Г.В. Свиридова, «Музыка, зовущая в храм», в которой рассматривается параллельное развитие и взаимодействие духовной и светской музыки: «Ученые из Санкт-Петербурга и Москвы, куряне, гости из-за рубежа пытались разгадать тайну великого творения, которое не может быть однозначно отнесено ни к храмовой, ни к светской музыке. Очень точно сказал один из выступающих: "Это не музыка для храма, это музыка зовущая в храм"». Остальные публикации дают информацию о будущих или прошедших событиях, где звучала духовная музыка.

В газете **«Молодая гвардия»** только три статьи посвящено духовной музыке[2]. Все публикации маленькие по объему и носят информационный характер.

Среди газет Курского края лидером по количеству публикаций о духовной музыке являются, что, впрочем, совершенно естественно и понятно, «**Курские епархиальные ведомости**» – 36 статей[3]. Из них 27

---

[1] *Павлова Л.* Музыка, зовущая в храм / О научной конференции, посвященной сочинению Г.В. Свиридова «Песнопения и молитвы» // КВ. – 2003. – 1 окт. (№62). – С. 2; *Рыжков П.* День города в Курске: от пролога до салюта / Анонс: 25 сент. – концертная программа «Люблю тебя, мой Курский край» (концерт русской хоровой музыки и духовной поэзии) // КВ. – 2005. – 21 сент. (№37). – С. 2; *Третьякова Л.* Владислав Чернушенко: «Свиридов был патриархом духовной элиты» / О VIII музыкальном фестивале имени Г.В. Свиридова, интервью с руководителем Государственной академической капеллы Санкт – Петербурга В. Чернушенко // КВ. – 2005. – 9 нояб. (№45). – С. 18; *Рыжов П.* Крестный ход встречали песнью / О первом областном фестивале духовной музыки // КВ. – 2000. – 27 сент. (№40). – С. 8

[2] Культура и религия / О создании в городском культурно-спортивном центре «Олимп» клуба «Культуры и религия» // МГ. – 2002. – 7 нояб. (№44). – С. 2; Рубрика «Новости». Фестиваль духовной музыки / Анонс // МГ. – 2000. – 21 сент. (№38). – С. 2; *Захарова Т.* Приезд Киркорова – событие политическое / О празднике «Золотая осень – 2000» и фестивале духовной хоровой музыки // МГ. – 2000. – 28 сент. (№39). – С. 8

[3] Рубрика «Вести». Звучала духовная музыка / О выступлении православного хора Государственной академической капеллы им. М. Глинки из Санкт-Петербурга на заключительном концерте II Фестиваля им. Г.В. Свиридова // КЕВ. – 2000. – Январь. – №1 (48). – С. 2; *Нейфах Г.* Здесь мой дом родной / О воскресной школе и двух детских хорах храма Успение Божей Матери г. Курчатов // КЕВ. – 2000. – Февраль. – № 2 (49). – С. 2; Без автора. Евангельским светом славян просветившие / О празднике славянской письменности и культуры // КЕВ. – 2000. – Май. – №5 (52). – С. 3; *Штукина Л.* И стали одной плотию / О венчании американцев в Казанском соборе // КЕВ. – 2000. – Май. – №5 (52). – С. 4; Рубрика «Вести». Фестиваль духовной хоровой музыки / О программе фестиваля // КЕВ. – 2000. – Август. – №7-8 (54-55). – С. 1; Рубрика «Вести». Да исправится молитва моя / Об открытии областного фестиваля духовной хоровой музыки // КЕВ. – 2000. – Сентябрь. – №9 (56). – С. 1; *Артемов М.* Музыка Свиридова очищает душу / О музыке Г.В. Свиридова // КЕВ. – 2000. – Декабрь. – №11-12 (58-59). – С. 4 «Г.В. Свиридов: На безбожье создать великое невозможно»; *Бугров Ю.* Архиерейский хор был знаменит / О истории архиерейского хора // КЕВ. – 2001. – Февраль. – № 2 (61). – С. 2; *Николина Л.* Концерт в помощь строителям / О благотворительном концерте воспитанников Курской православной

носят информационный характер – сообщают о будущих или прошедших событиях и не содержат оценочных суждений или высказываний о самой музыке и ее исполнении.

Три публикации дают исторические факты, но из них только одна полностью посвящена истории церковного пения в Курском крае – «Архиерейский хор был знаменит». Автором этой статьи является президент областного краеведческого общества Ю.А. Бугров, который предлагает читателям развернутое историческое исследование: приводятся не только даты деятельности хора, но и имена руководителей, перечисляются исполняемые произведения. В остальных двух публикациях авторы обращаются к истории только в объеме двух-трех строк.

гимназии и объединенного хора певцов курских городских храмов для реконструкции Знаменского мужского монастыря // КЕВ. – 2001. – Апрель. – № 4 (63). – С. 3; *Ходаков М.* И, поверженный в бою, я воскресну и спою / О творчестве И. Талькова (из книги «Спасите наши души!») // КЕВ. – 2001. – Сентябрь. – №9 (68). – С. 4; *Штукина Л.* Нет выше служения / О выпуске Курской духовной семинарии, в том числе и регентов // КЕВ. – 2002. – Июнь. – №6 (77). – С. 2; С. Небесная музыка / О звонницах в городе Рыльске // КЕВ // КЕВ. – 2002. – Июнь. – №6 (77). – С. 4; *Штукина Л.* Звучали духовные песнопения / О концерте духовной музыки в Курском государственном университете в исполнении студентов Курской духовной семинарии // КЕВ. – 2003. – Март. – № 3 (86). – С. 3; Без автора и рубрики. Пела, ликуя, юность / О пении хоров студентов курской духовной семинарии на торжественном вручении дипломов об окончании // КЕВ. – 2003. – Июнь. – № 6 (89). – С. 2; *Выборнова Е.* Музыка, зовущая в храм / Итоги VI Музыкального фестиваля им. Г.В. Свиридова // КЕВ. – 2003. – Сентябрь. – №9 (92). – С. 2; *Штукина Л.* Чайковский в Долгом / О съемках художественного фильма о композиторе П.И. Чайковском в селах Тазово и Долгое // КЕВ. – 2003. – Сентябрь. – №9 (92). – С. 4; *Шмакова А.* Тепло рождественской елки // КЕВ. – 2004. – Янв. – № 1 (96). – С. 2; Чебанов О. Церковь и молодежь // КЕВ. – 2004. – Март. – № 3 (98). – С. 2; Рубрика «Вести». Цветы – женам-мироносицам // КЕВ. – 2004. – Май. – № 6 (101). – С. 1; Без автора и рубрики. Актовый день семинарии // КЕВ. – 2004. – Окт. – № 12 (107). – С. 3; Без автора и рубрики. Она служила ближним / Об основательнице общества «Красного креста» Марфе Стефановне Сабинине // КЕВ. – 2004. – Окт. – № 12 (107). – С. 4; *Николина Л.* У рождественской елки / О праздничном концерте в Курской православной гимназии // КЕВ // КЕВ. – 2005. – Январь. – №1-2 (114-115). – С. 2; *Штукина Л.* Творить культуру отечества / О I Всероссийском фестивале детских церковных хоров // КЕВ. – 2005. – Май. – № 9-10. – С. 7; *Штукина Л.* Ищи того, что божии / О вручении дипломов в Курской духовной семинарии и о выпускниках регентах // КЕВ. – 2005. – Июнь. – № 11-12 (124-125). – С. 2; *Каракулина О.* Время радости / О храме Преображение Господня в слободе Замостье Суджанского района и о истории создания в нем хора // КЕВ. – 2005. – Июль-Август. – №13-15 (126-128). – С. 4; *Штукина Л.* Словения подарила удивительные встречи / Интервью с архиепископом Курским и Рыльским Германом о поездке в Словению, где в католическом костеле выступил хор // КЕВ. – 2005. – Июль-Август. – № 13-15 (126-128). – С. 10; Без автора и рубрики. Его сердце вместило Россию / Об открытии памятника Г.В. Свиридову // КЕВ. – 2005. – Сентябрь. – № 16-17 (129-130). – С. 2; Без автора. По делам узнаете их / Беседа с К. Поздняковым об отношении православной секты к творчеству певицы Ж. Бичевской // КЕВ. – 2005. – Сентябрь. – № 16-17 (129-130). – С. 8; *Штукина Л.* Мира прибежище, богом нам данная / О пении и регентской школе в Свято-Введенском женском монастыре и интервью с его насельницей монахиней Нектарией // КЕВ. – 2005. – Ноябрь. – № 20-21 (133-134). – С. 3; *Гоголь Н.* Коляда / О песнях-колядках // КЕВ. – 2005. – Декабрь. – № 22-24 (135-137). – С. 12; *Штукина Л.* Светлый праздник рождества // КЕВ. – 2006. – Янв. – № 1-2 (138-139). – С. 2; Без автора. В целом мире торжество / О празднике Рождества в Курске, Мантурово, Москва // КЕВ. – 2006. – Янв. – № 1-2 (138-139). – С. 3; Церковь и искусство // КЕВ. – 2006. – Фев. – № 3-4 (140-141). – С. 5; Рубрика «Вести». Пасхальный фестиваль «Золотые купола» // КЕВ. – 2006. – Апр. – № 7-8 (144-145). – С. 7; *Гвоздилин В.* Вера без дел мертва // КЕВ. – 2006. – Март. – № 5-6 (142-143). – С. 4; Анонс. С 23 по 30 апр. Курская епархия проводит пасхальный фестиваль «Золотые купола» // КЕВ. – 2006. – Апр. – № 7-8 (144-145). – С. 1.

В статье «Небесная музыка» говорится о единственной инструментальной музыке, допускаемой православной традицией, причем как о приобщении к неземному в искусстве – колокольному звону. И хотя подписана она псевдонимом «С», в ней содержится весьма интересную информацию для размышлений.

В «Курских епархиальных ведомостях» встречаются публикации, посвященные духовной оценке некоторых музыкальных явлений современности. Таких статей две: «И, поверженный в бою, я воскресну и спою», автор – священник Михаил Ходанов (о певце И. Талькове); «По делам узнаете их» – без указания автора (о певице Ж. Бичевской). Если в первой публикации дается положительная оценка творчества поэта и певца с точки зрения православия, то вторая статья отрицательно истолковывает и критикует манеру исполнения и песни певицы, особенно их содержание. Эти публикации по классификации музыкально-критических жанров вполне можно было бы отнести к «проблемному выступлению». Однако хотя в этих статьях и просматривается взаимосвязь духовного и светского музыкального искусства, но критической оценке подвергается только смысловая сторона песен – их поэтические тексты. И по-прежнему нет музыкального анализа.

Весьма интересна публикация регента Знаменского мужского монастыря, члена Союза композиторов М.Ю. Артемова – «Музыка Свиридова очищает душу». Эта статья является редким исключением в курской музыкальной публицистике: с первых строк становится понятно, что автор – профессионал со своим мнением и отношением к духовной музыке. Размышления о Божественной сущности музыкального искусства, оценка духовных сочинений Г.В. Свиридова, рассуждение о месте его творческого наследия в современности – все это подкреплено цитатами самого композитора.

Таким образом, можно сделать выводы, о том, что в музыкальной критике Курского края есть масса недочетов. Один из самых важных – это недостаточная освещенность музыкальных событий города, а иногда и полное отсутствие информации. Немногочисленность проблемных выступлений, рецензий и собственного мнения самих авторов статей ставит музыкальную критику в положение прислужницы, а не саморегулятора музыкального искусства и культуры Курского края.

назад

РЕШЕНИЕ

Всероссийская научно-практическая конференция
«Музыка изменяющейся России»

Конференция организована и проведена Курским государственным университетом при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) в период с 15 по 18 октября 2007 года в городе Курске.

В работе конференции приняли участие около 160 ученых и специалистов-практиков в сфере музыкального и общего образования всех уровней – вузов, средних специальных учебных заведений, общеобразовательных школ, дошкольных учреждений, учреждений системы дополнительного образования. В состав участников вошли представители музыкальной общественности из различных городов и регионов России – Москвы, Санкт-Петербурга, Курска, Белгорода, Ульяновска, Курчатова (Курская обл.) и Шарьи (Костромская область).

На конференции были обсуждены следующие вопросы:

1) философия искусства;
2) психология искусства;
3) актуальные проблемы современного музыкознания;
4) музыка в русской общественной жизни (история, теория и практика);
5) методология и содержание музыкального образования как актуальная проблема современности;
6) перспективы развития системы общего и дополнительного музыкального образования;
7) новые подходы в образовании к арттерапии и музыкальной терапии;
8) проблемы изучения региональной музыкальной культуры.

Заслушав и обсудив доклады участников конференции, которые были посвящены актуальным проблемам теории и практики музыкального образования, конференция отмечает, что в условиях современной социокультурной ситуации в России заметно усилился интерес к проблемам, посвященным осознанию роли музыки в современном обществе, звуковой среды как основы структурирования человеческой сущности. Однако такая позиция проходит еще только стадию становления, что существенно повышает актуальность тематики конференции.

Всероссийская конференция, на которую также были приглашены гости из ближнего зарубежья (Харьков, Украина; Гродно, Белоруссия), показала неподдельный интерес ученых и музыкальной общественности к обсуждаемым на конференции проблемам. Представленные доклады и темы выступлений (суммарно – 62) весьма разнообразны по тематике и

отражают основные направления музыкознания и музыкальной педагогики.

Отметив важную роль в проведении форума финансовой поддержки идеи его проведения Российским гуманитарным научным фондом, на заключительном подведении итогов участники конференции высказали ряд предложений, которые легли в основу резолюции конференции

Конференция решила:

1. Учитывая важность и актуальность поднимаемых проблем, одобрить деятельность Российского гуманитарного научного фонда по поддержке отечественного музыкознания. Поддержать проводимую РГНФ политику, направленную на финансирование не только столичных, но и региональных предложений о проведении всероссийских конференций.
2. Поддержать успешный опыт проведения конференций под эгидой российских вузов в области искусствознания на основе их паритетного финансирования с РГНФ.
3. Предложить руководству Российского гуманитарного научного фонда рассмотреть возможность выделения средств для ежегодного проведения конференций аналогичной тематики, направленных на осознание процессов, происходящих в звуковых пластах российского бытия и выявление приоритетных направлений развития системы музыкального образования. Рекомендовать создание инициативной группы, обеспечивающей подготовку ежегодной конференции по заявленным проблемам.
4. Изменить статус конференции, сделав ее международной, учитывая большой интерес к заявленной проблематике ученых из ближнего зарубежья.
5. Расширить географию приглашаемых к участию в конференции ученых (Сибирь и Прибалтика, а также дальнее зарубежье).
6. Рекомендовать разработать программу мероприятий по усилению межрегионального сотрудничества в области искусствознания вообще и музыкознания в частности, определив наиболее актуальные научные направления для такого сотрудничества: изучение роли музыки в становлении новой ментальности, ее нового статуса в нравственном развитии и духовной культуре; расширение аспектов изучения музыки (особенно регионального музыкального краеведения); разработка способов внедрения в практику теоретических наработок, связанных с влиянием музыки на человека. Особое внимание уделить комплексным, междисциплинарным проблемам, а также проблемам методологии музыкального образования и воспитания.

7. Отметить научно-практическую значимость и результативность проводимых в рамках конференции семинаров по музыкальной педагогике, психологии и другим аспектам музыкознания (А. С. Клюев, В. А. Лаптева), предоставившим организаторам, участникам и гостям конференции возможность для повышения своей квалификации. Особо выделить методологическую ценность мастер-класса В. В. Медушевского, посвященного онтологическому анализу сущности музыки.
8. Разработать специальную программу для осуществления широкого распространения научных результатов, достигнутых при поддержке РГНФ, подключив к этой работе не только серьезнейшие академические издательства, но и коммерческие организации. Одним из направлений такой работы должен стать выход научных наработок в электронном варианте, с размещением их в открытом информационном пространстве – сети Интернет (возможно, на сайте РГНФ, как гиперссылки к утвержденным и уже завершенным темам грантов). Предложить создание постоянно действующего Интернет-сайта с целью обмена опытом и идеями по различным направлениям деятельности фонда и проблемам, в том числе – связанным с развитием музыкальных традиций в России.
9. Обратить особое внимание на исследования молодых ученых, поскольку конференция показала их живой интерес к рассматриваемым проблемам.
10. Провести 2-ю всероссийскую научно-практическую конференцию «Музыка изменяющейся России» в 2008 году в г. Белгороде. От имени оргкомитета конференции обратиться с просьбой к руководству Белгородского государственного института культуры и искусства о проведении конференции на базе БГИКИ.

Участники конференции выражают глубокую благодарность Российскому гуманитарному научному фонду за поддержку в проведении научного форума и надеются на дальнейшее творческое сотрудничество в сфере исследований по музыкознанию, музыкальному образованию и сохранению музыкального наследия России.

Оргкомитет и участники конференции
Курск, 18 октября 2007 г.

назад

УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

1. **Алексеева Ольга Ивановна** – кандидат философских наук, доцент кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
2. **Болдова Ираида Ивановна** – учитель музыки и МХК МОУ Николо-Шангской средней общеобразовательной школы им. А.А. Ковалева Шарьинского района Костромской области.
3. **Брежнева Татьяна Анатольевна** – кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры гуманитарного образования. Курский областной ИПКиПРО.
4. **Бровина Ирина Валентиновна** – кандидат искусствоведения, преподаватель ГОУ Охтинского центра эстетического воспитания г. Санкт-Петербурга.
5. **Волкова Людмила Яковлевна** – доцент кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
6. **Воронцова Ирина Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского.
7. **Ганзбург Григорий Израилевич** – член Союза композиторов Украины, директор Института музыкознания (Харьков, Украина).
8. **Гладких Зоя Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Доцент. Курский государственный университет.
9. **Глазунова Любовь Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики начального образования Белгородского государственного университета.
10. **Деменюк Ольга Анатольевна** – музыкальный руководитель. Детский сад № 35 г. Белгорода.
11. **Едемская Ольга Юрьевна** – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
12. **Екатеринина Ольга Владимировна** – выпускница факультета «Культуры и искусства» по специальности «Музыковедение» Ульяновского государственного университета.
13. **Емельянова Марина Эдвардовна** – художественный руководитель Центра творчества Гродненского государственного университета им. Я. Купалы.
14. **Ермакова Наталья Владимировна** – руководитель фольклорного ансамбля «Славица» г. Курчатов Курской области.
15. **Жиров Михаил Семенович** – доктор педагогических наук, доцент, зав кафедрой социальной работы. Белгородский государственный институт культуры и искусств.

16. **Жирова Ольга Яковлевна** – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
17. **Заречнева Наталья Михайловна** – аспирантка кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
18. **Зрелых Дмитрий Леонидович** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
19. **Карачаров Иван Николаевич** – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой музыкального образования. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
20. **Карачарова Татьяна Ильинична** – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры музыкального образования. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
21. **Кирносов Вячеслав Николаевич** – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
22. **Клюев Александр Сергеевич** – доктор философских наук, профессор. Факультет музыки. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.
23. **Коваленко Валентина Петровна** – доцент, зам. зав. кафедрой методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
24. **Когай Евгения Анатольевна** – доктор философских наук, зав. кафедрой социологии и политологии, профессор. Курский государственный университет.
25. **Коноваленко Светлана Петровна** – старший преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
26. **Копылова Людмила Александровна** – доцент кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
27. **Космовская Марина Львовна** – доктор искусствоведения, профессор, зав кафедрой методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
28. **Кривошеева Ирина Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания. Ульяновский государственный университет.
29. **Лаптева Вероника Алексеевна** – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.

30. **Лебединский Юрий Игоревич** – доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
31. **Медушевский Вячеслав Вячеславович** – доктор искусствоведения, профессор. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
32. **Милорадова Ирина Николаевна** – преподаватель Курского музыкального колледжа им. Г.В. Свиридова.
33. **Поддубная Олеся Александровна** – ассистент кафедры психологии. Белгородский государственный университет.
34. **Рагс Юрий Николаевич** – доктор искусствоведения, профессор. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
35. **Рудзик Елена Евгеньевна** – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, учитель музыки. Средняя школа № 46 г. Курска.
36. **Рудзик Марина Федоровна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
37. **Сараева Любовь Павловна** – кандидат философских наук, доцент кафедры народного хора Белгородский государственный институт культуры и искусств.
38. **Сарафанникова Наталия Владимировна** – старший преподаватель кафедры теории музыки. Московский государственный институт музыки им. А. Шнитке.
39. **Селюкова Татьяна Александровна** – преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
40. **Селюков Эдуард Анатольевич** – преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
41. **Скафтымова Людмила Александровна** – доктор искусствоведения, профессор. Кафедра русской музыки. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова.
42. **Сраджев Виктор Пулатович** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой педагогики и методики музыкального образования. Нижегородская государственная консерватория.
43. **Федоровская Елена Валентиновна** – старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и сольного пения. Курский государственный университет.
44. **Хмельницкая Ольга Николаевна** – старший преподаватель кафедры музыкального образования. Белгородский государственный институт культуры и искусств.

45. **Ходыревская Любовь Александровна** – аспирантка кафедры методики преподавания музыки и изобразительного искусства. Курский государственный университет.
46. **Хорошилова Елена Леонидовна** – старший преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств
47. **Цуканова Наталья Витальевна** – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
48. **Чаплыгин Виктор Петрович** – кандидат исторических наук, доцент, председатель профкома Курского государственного университета.
49. **Чаплыгина Нина Ивановна** – кандидат исторических наук, доцен Курского государственного университета
50. **Шамин Виталий Юрьевич** – преподаватель кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
51. **Шамина Наталия Петровна** – ассистент кафедры народного хора. Белгородский государственный институт культуры и искусств.
52. **Якунина Татьяна Владимировна** – учитель русского языка и литературы. МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 49 г. Курска».

назад

МУЗЫКА ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ

Труды Всероссийской
научно-практической конференции
г. Курск,
16-18 октября 2007 г.

Лицензия ИД №06248 от 12.11.2001 г.

Подписано в печать 12.10.06. Формат
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 45, 02 п.л. Тираж 100 экз.

Курский государственный университет
305000, г. Курск, ул. Радищева, 33

e-mail: nayka@pochtamt.ru
Отпечатано в лаборатории
информационно-методического обеспечения КГУ