

Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова



100-летию

*Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова
посвящается...*

Проблемы художественного творчества

Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений,
посвященных Б.Л. Яворскому
II часть

28–30 сентября 2012 г.

Саратов
2013

ББК 85.31
П 78

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
(академии) имени Л.В. Собинова

О.Б. Краснова – кандидат социологических наук, профессор (отв. редактор);
Н.В. Иванова – кандидат искусствоведения, доцент;
Т.Ф. Малышева – кандидат искусствоведения, профессор;
Н.М. Смирнова – кандидат искусствоведения, профессор;
З.В. Фомина – доктор философских наук, профессор;
А.С. Ярешко – Доктор искусствоведения, профессор.

П 78 Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам
Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому.
II часть. – Саратов: Саратовская государственная консерватория
(академия) имени Л.В. Собинова, 2013. – 192 с.

ISBN 978-5-94841-148-4

Издание содержит тексты докладов, прочитанных на Всероссийских научных чтениях, посвященных Б.Л. Яворскому. Сборник отличает широкий диапазон проблематики, связанной с историческими и теоретическими аспектами музыкознания и этномузыкологии, педагогики и исполнительства, философии культуры.

Для специалистов-музыковедов, культурологов, преподавателей, аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-148-4

© Саратовская государственная консерватория
(академия) имени Л.В. Собинова, 2013
© Коллектив авторов, 2013

Традиционная культура и современные методы исследования музыкального фольклора

И.Л. Егорова (Саратов)

К вопросу о феноменологическом подходе к работе с фольклорным текстом

Феноменологический подход к работе с фольклорным текстом сегодня особенно актуален. Проблемы народно-песенного исполнительства неотделимы от проблем интерпретации фольклорного текста. Однако парадигма исполнительской интерпретации народных песен остаётся мало разработанной. Она видится в комплексном рассмотрении вопросов семантики совокупных элементов музыкально-поэтической речи и в изучении проблем музыкального мышления народных певцов в практике сольного и коллективного творчества.

Обратимся к литературному наследию середины XIX в., к тому времени, когда традиционное песенное творчество процветало. И.С. Тургенев в рассказе «Певцы» (1850), невольно охарактеризовав два исполнительских принципа (формальное и художественное интонирование), тонко подметил особенности традиционного народно-певческого искусства и его оценку слушателями – представителями разных сословий, в числе которых был и сам автор.

Повествуя о соревновании двух певцов-умельцев, И.С. Тургенев описывает процесс состязания. Один из исполнителей «просто лез из кожи», «долго пел, не возбуждая слишком сильного сочувствия в своих слушателях», «вилял голосом, как юлою». Пел он «веселую плясовую песню», слова которой трудно было уловить «сквозь бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания». С подобным исполнением народных песен мы сталкиваемся довольно часто и теперь. Цель первого выступающего по прозвищу «рябчик» – показ красоты, силы и техники своего голоса – была достигнута. Слушатели восхитились его умением, но песня их не тронула. Другой же певец оказался вдумчивым и тонким интерпретатором. Тургенев описал феномен художественного развёртывания произведения искусства (песни) в процессе исполнения в аутентичной среде.

Поведение, внемзыкальные действия (погружение в образ) и, наконец, само исполнение простого деревенского певца наполнены бытийственным смыслом. Движимый пониманием самой сути песни, он «помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. <...> Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо – оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел...».

Неизвестно, какую именно песню пел Яков, но, исходя из описания стиля исполнения, это, бесспорно, была *задушевная* протяжная песня. В волевом погружении певца в стихию песенного процесса обнаруживается трансцендентальный опыт *пред-чувствования* как импульса к развёртыванию художественного замысла. *Семантическая интерпретация*¹ этого замысла воплотилась в интонационном поле песни, подчинив весь комплекс выразительности (осмысленная фразировка, широкое дыхание, четкое ощущение формы в её развитии, простота и естественность звучания живой интонации голоса) единственной цели – постижению истины. «Русская, правдивая, горячая душа, – пишет Тургенев, – звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. <...> Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня...»

Сила эмоционального воздействия на слушателей свидетельствует о высокой культуре образно-смысловой интерпретации песни, выплеснувшейся в едином порыве живой энергии музыкальной мысли и на уровне подсознания подчинившей своей воле мысли и чувства присутствующих. Это имплицитное взаимодействие потоков особых энергий, – *синергия действий интерпретатора-исполнителя и интерпретатора-слушателя*, – и есть высшее проявление творческих интенций *народной души*, находящейся в экстатическом состоянии общения посредством искусства.

Критерии, по которым определяется подлинно народное искусство песенного исполнительства, заключаются в следующем: а) глубокое погружение в бытийственную сущность песни; б) артистизм исполнения; в) владение разговорной манерой пения и естественное речевое интонирование. Пренебрежение одним из них влечет за собой разрушение цельности, единства стилизованных признаков вида искусства.

Совокупность данных критериев легко переносится в плоскость *феноменологии исполнительства*, где само фольклорное исполнительство символично выступает как субъект культуры, наделённый вышеуказанными признаками. *Первый признак (а)* выражает содержательное начало – глубинный, сознательно/бессознательный, интеллектуально-психологический процесс творческой активности мысли и чувства. *Второй признак (б)* – соотносится с актуализацией созидательного личностного начала, с интенцией исполнительства к непосредственному развёртыванию художественного смысла (замысла). И, наконец, *третий признак (в)* связан с внешними факторами территориально-исторической и социокультурной принадлежности певца/певцов.

Поскольку народно-песенное творчество *a priori* сопряжено с интерпретацией, объектом исследования фольклорного исполнительства служит

¹ Термин М.Г. Арановского [1, 331].

«феноменология развёртывания»¹ песенного смысла. Это возобновляющийся, специфический и самодостаточный творческий процесс воспроизведения певческой традиции, воплощающий песенный музыкально-поэтический образ каждый раз заново, по-своему (по-новому), в контексте меняющихся условий. Основой семантики идейно-образного содержания фольклорного песенного текста служат:

- *имплицитный смысл образов-символов обрядового фольклора* (обрядовый контекст исполнения календарных и свадебных песен) *и необрядовых приуроченных песен* (колыбельные, причеты и др.);
- *импликация ассоциативных компонентов символики слов и образов поэтического текста* (приём психологического параллелизма в текстах эпических, обрядовых и лирических песен);
- *семантический комплекс средств музыкального языка и структуры мелодии* (система априорных знаний²).

Стоит упомянуть, что исследований песенного фольклора с позиций феноменологического подхода не проводилось, хотя предпосылки к этому уже были в трудах Б.В. Асафьева, Е.В. Гиппиуса, В.Л. Гошовского, И.И. Земцовского, Ф.А. Рубцова и других ученых, рассматривающих вопросы музыкальной семиотики и семантики. Наиболее полное воплощение идеи понимания смыслового содержания народной песни предстало в научной концепции Л.Л. Христиансена.

Синтетическая природа жанра обусловила неординарность подхода к анализу семантики народной песни, выявлению основной её идеи как высшей степени смыслового обобщения, выраженной в *равноправных* компонентах – *напеве* и *тексте*. Обращаясь непосредственно к генезису семантической природы фольклорного текста, Л.Л. Христиансен вывел ряд *закономерностей корреляции его вербального и музыкального компонентов*. **Первая** из них заключается в *несинхронном воплощении идеи в музыкальном и поэтическом тексте* [11, 59–61]. Постепенное развитие сюжета не сразу раскрывает суть основной идеи, тогда как в мелодии она обобщённо предстаёт в семантике музыкальной речи. На определённом этапе музыкальный и поэтический тексты находятся в смысловом противоречии. По завершении развёртывания драматургии песни в целом, семантика музыкального и вербального начал приходит к логическому согласованию [11, 60].

Вторая закономерность видится в *ассоциативной связи логики* развития *выразительных свойств элементов музыкальной речи* (в их совокупности), *с логикой* развития различных явлений действительности, отражаемых в поэтическом тексте народной песни [11, 60–61].

Наконец, **третья закономерность** соотносится с *контекстом исполнения песни*, с необходимостью *учитывать условия «предлагаемых обстоя-*

¹ Термин З.В. Фоминой.

² По М.Г. Арановскому.

тельств»¹ исполнения песни, влияющих «на создание данного конкретного варианта и подтекста» [11, 61], т. е. на её интерпретацию.

Процесс развёртывания онтологической сущности фольклорного текста, закодированной в подтексте музыкальной и словесной речи, осуществляется у народных певцов подсознательно и является выражением их интеллектуального и чувственно-эмоционального потенциала².

В цепочке последовательно рассматриваемых «деталей» (музыкальных элементов), прослеживается ассоциативная связь с отдельными образами обобщённой художественно отражённой (или воплощённой) действительности: мыслей, действий, событий. Примеры ассоциативно возникающих смысловых параллелей, сходств мыслей, образов, чувств и настроений с контекстом интонационно-ладового, метроритмического и прочего музыкального развития бесконечны и многогранны, как бесконечны и многогранны оттенки чувств человека и интонаций его речи.

Суммируя все компоненты музыкального целого, можно сделать вывод об основной идее и целостном образе песни. Нотная запись музыкально-поэтического текста представляет собой *версию её интерпретации в момент исполнения*. Анализ данной версии помогает раскрыть семантику логики взаимодействия средств музыкального языка как выразительных элементов интерпретации обобщённой идеи в контексте обстоятельств исполнения (*здесь и сейчас*). Изменение обстоятельств исполнения влечёт за собой вариантное изменение версии семантической интерпретации песни, – иное смысловое толкование (трактовку идеи) в иных условиях.

Хотя в трудах Л.Л. Христиансена нет ссылки на философские определения, по сути, выстроенная им *система ладовой интонационности и смыслового ассоциирования* направлена на выявление обобщённой идеи песни (*эйдоса* – по А.Ф. Лосеву), а разработанный им интонационно-смысловой анализ есть не что иное, как *герменевтический* анализ музыкально-поэтического текста.

З.В. Фомина в книге «Философия музыки» излагает следующую мысль: «Феноменологический подход к исследованию музыки, в соответствии со своими установками, ориентирует нас на выявление смысла, имплицитно присутствующего в музыкальной ткани произведения и обнаруживающегося в событии его временного развёртывания» [10, 140].

Следует отметить, что концепция Л.Л. Христиансена находится в общем русле решения проблем музыкального мышления, разрабатываемых музыковедением на рубеже XX–XXI вв. М.Г. Арановским, В.В. Медушевским, Е.В. Назайкинским и другими исследователями, стоявшими в авангарде отечественной науки. Анализ по методу Л.Л. Христиансена вскрывает сущностную сторону народных песен, восходящую к *феноменологическому* понима-

¹ Или предполагаемых обстоятельств исполнения песни.

² Г.А. Орлов утверждает: «Подобно всем прочим областям творческой деятельности человека, музыкальная практика предполагает участие интеллекта: способность мышления, рассуждения, обобщения» [7, 36].

нию музыки в философских исследованиях А.Ф. Лосева [4], В.В. Медушевского [5], Е.В. Назайкинского [6]. К тому же он близок технологии концепционного анализа музыки, разработанного Б.Л. Яворским [12].

Опираясь на методологию интонационно-смыслового анализа и семантический ракурс исследования народного исполнительства, удалось доказать, что в творчестве народных певцов в момент исполнительской интерпретации песни происходит *преломление имманентной семантики текста*. Данное явление обусловлено созданием художественного образа как «феномена проективного целого, которое способно программировать творческий процесс, укладывая его в определённое русло» (выражение Арановского) [1, 330]. Оно *интуитивно* осуществляется певцами *в контексте* определённых обстоятельств. В их перечне можно отметить обстоятельства исполнения данной конкретной песни в быту: место, время, возраст певца или певцов, особые жизненные ситуации, побудившие к пению.

Исполнительская интуиция в данном случае не является отвлечённым понятием. Её можно рассматривать как одну из форм музыкального мышления, проявляющую «себя посредством внезапного озарения, инсайта, <...> неподготовленного открытия решения», протекающую «латентно, в зоне подсознания» [1, 340]. «Неподготовленность открытия» (интерпретационного решения произведений) в интуитивно-творческом процессе интонирования – понятие условное, так как исполнительская интуиция формируется на основе прочной базы «априорных знаний» (термин М.Г. Арановского [1, 336]), то есть на основе сознательного мышления, сочетающегося с *музыкально-образным мышлением* и *художественным воображением*, действительно протекающих подсознательно. Это свидетельствует об интеллектуальной стороне исполнительской деятельности народных певцов.

М.Г. Арановский характеризует *музыкальное сознание* как одно «из состояний музыкального мышления», которое «требует наличия достаточно плотного слоя априорных знаний, соответствующих тому или иному типу культуры» [1, 340], что делает его тождественным понятию *музыкальный интеллект*. Музыкальный интеллект и интуитивное музыкально-образное мышление соотносятся с оппозицией стабильного и мобильного начал в народном песенном творчестве. Если музыкальный интеллект исполнителей (как систему «априорных знаний», объединяющую музыкально-диалектные средства и *жанрово-стилевые закономерности* в *интонационно-структурный семантический комплекс*) принять за константу *стабильного* начала, то *мобильному* началу будет соответствовать способность народных певцов свободно (интуитивно-импровизационно) оперировать «априорными знаниями», потенциальными возможностями средств музыкальной и речевой выразительности в зависимости от *смыслового контекста*. То есть к *мобильной*, постоянно изменяющейся стороне исполнительской деятельности, связанной с *преломлением имманентной семантики текста* в интерпретации произведений народно-певческого творчества, можно причислить проявление вариативных свойств музыкального мышления. Единство компонентов

данной оппозиции всегда играло важную роль в развитии музыкального фольклора, в процессе *сохранения и обновления жанровой стилистики, обогащения музыкального языка*.

«Детонаторами» действия мобильного начала становятся *художественное воображение и ассоциативные представления*. Смысловое ассоциирование интуитивно пробуждает художественное воображение, в результате чего у исполнителей подсознательно формируется художественный образ. Воплощение данного образа в творчестве талантливых народных певцов связано с их интонационной реакцией на душевное и психологическое состояние, вызванное переживанием и осмыслением драматургического развития музыкально-поэтического текста и *обобщённой идеи как главной мысли содержания*.

Семантическая интерпретация песни обусловлена пониманием смысловых основ музыкально-поэтического текста, жанровой специфики песенной мелодии и исполнительской трактовки её содержания. Бесконечное многообразие представлений в понимании и трактовке певцами *обобщённого смысла* песни приводит к многообразию *исполнительских версий-вариантов* его *художественного воплощения*.

В народном песенном творчестве *личностное начало коррелирует с его коллективным проявлением* в традиционном многоголосии. Записи народных песен в их подлинном, многоголосном изложении подтверждают факт самобытности, национальной характерности музыкального языка, раскрывающего смысл и подтекст сюжета сплетением мелодических линий основного напева и подголосков.

Метод вариантного развития подголосков или самого напева хорошо знакомой песни связан с импровизационным интонированием в рамках инварианта. Он (данный метод) обусловлен, прежде всего, воплощением художественных задач. «*Исполнительский вариант*»¹ возникает, «одухотворяется» певцом (или певцами) и развивается, обретая тот или иной смысл, под воздействием множества факторов, влияющих на неповторимость его облика. Появление нового исполнительского варианта сопряжено с факторами *внешнего и внутреннего* смыслового контекста, воздействующими на певца.

К *внешним факторам* отнесём условия, в которых осуществляется певческий процесс: место, время, цель исполнения песни. *Внутренние факторы* продиктованы самой песней: её сюжетом, идейным замыслом и образным строем музыкально-поэтического содержания. Принцип их *взаимодействия* видится в ассоциативном совпадении идеи, фабулы или образно-эмоционального строя песни с ситуацией исполнения, влияющей на образ мыслей, личностный и общий настрой певцов.

Осмысление внутренней логики событий сюжета *преломляется* сквозь призму обстоятельств исполнения. Если идею и сюжетную фабулу песни принять за некую *смысловую константу*, закодированную средствами музыкального языка в интонационной формуле напева, то обстоятельства испол-

¹ Термин И.И. Земцовского.

нения, в контексте которых она реализуется, позволяют *интерпретировать смысл константы в различных вариантах*¹. Отдельные интонационные уточнения, либо усиливают смысл содержания, либо высвечивают или оттеняют его подтекст, подчеркивая противоречивые моменты. Неисчерпаемые возможности художественной интерпретации поэтического сюжета обусловлены многозначностью и многоплановостью его воплощения музыкальным содержанием. Отсюда многообразие принципов организации структуры и формы напева, а также вариантных методов развития элементов музыкальной речи.

Связь семантики музыкально-поэтического образа с поиском средств выразительности обнаруживается в особенностях взаимоотношения *исполнительского варианта с прототипом инварианта* песенного напева. Рассматривая конкретные примеры фольклорно-песенных вариантов, Л.Л. Христиансен приходит к философскому выводу о том, что «варианты народных песен можно считать разными субъективными формами объективного отношения народа к действительности» [11, 59]. Наиболее результативным, на наш взгляд, является, например, рассмотрение песен в жанрах необрядового фольклора, с точки зрения *логики смысловой связи музыки и текста* с их идейным содержанием или «замыслом» (по Л.Л. Христиансену²).

Уникальны в этом отношении варианты песни «*По диким степям за Байкалом*», записанные в селе Колыбельское Чаплыгинского района Липецкой области (пример 2) и в селе Бельны Пачелмского района Пензенской области (пример 3). Самобытные напевы не имеют ничего общего с известным, наиболее распространённым в городском бытовом исполнительстве оригиналом песни демократического движения «*По диким степям Забайкалья*» (пример 1)³, где созерцательно-сосредоточенный характер достигается умеренным сочетанием порыва и сдержанности, сентиментальности и торжественной строгости чувств. Схематичность ритмического рисунка, простота формы, ясность функционально-гармонической и ладовой основы свидетельствуют о бесконфликтности музыкального содержания.

В совокупности логически организованных взаимоотношений всех средств выразительности музыкального языка видна ассоциативная связь с идеей свободолюбия. Мажорная тоника *Си-бемоль* становится своеобразным смысловым центром. Минорные попевки с опорой на *II ступень*, секундовые и малотерцовые интонации вносят оттенок сентиментальности, контрастируя с главенствующим общим мажорным колоритом песни.

¹ Принцип «вариантной множественности исполнительства» (по С.Х. Раппопрту [8, 3–46]).

² См. [11, 59–61].

³ Русские народные песни [9, 20].

Пример 1

По диким степям Забайкалья

Слова и музыка неизвестного автора

Не скоро

Музыкальный пример 1: фрагмент песни «По диким степям Забайкалья». Музыка записана в 3/4 такта, тональность B-flat major. Текст песни: По ди-ким сте-пям За-бай-каль-я, где зо-ло-то ро-ют в го-рах, бро - дя-га, судь бу про-кли - на - я, та - щил-ся с су - мой на пле - чах. Бро - /чах.

Пример 1а

Не скоро

Музыкальный пример 1а: фрагмент песни «По диким степям Забайкалья» с аккордовыми обозначениями. Музыка записана в 3/4 такта, тональность B-flat major. Аккорды: a, б, в, г, тетракорд минорный, тетракорд минорный.

Музыкальное воплощение содержания поэтического текста сосредоточено на *подтексте*, отражающем идею самоутверждения через преодоление неких препятствий. *Интонационно-образный* строй мелодии вызывает ассоциативное сходство с эпическим повествованием рассказчика, сочувствующего герою песни.

В отличие от «романтической» мелодии гомофонного склада, известной повсеместно, варианты народных напевов данной песни имеют иную музыкально-поэтическую форму. Силлабо-тонический четырёхстрочник, типичный для стихосложения песенной лирики конца XIX столетия, преобразован в народном варианте в двустрочную строфическую форму. Поэтический текст в музыкальном изложении «оригинала» интонируется в форме периода по принципу «*слог-нота*», в трёхдольном метре с пунктирным ритмом и затактом, соответствующим амфибрахию. В аутентичных образцах он наделён переменной метрикой, распевами слогов, словообрывами, характерными для протяжной формы напевов традиционной крестьянской лирики.

Музыкальная структура народного напева села Колыбельское (пример 2) экспонирует довольно редкое явление двойного запева: смысл текста строфы выражен подвижным темпом (восьмая = 144) взволнованной риторики, сконцентрированной в мелодической линии первого запева. Второй – имитационно повторяя первую фразу, даёт начало хоровому подхвату в медленном темпе (четверть = 48).

Мрачно-суровый колорит песни рисует трагический образ. Конфликт борющихся чувств – порыва радости, горького отчаяния и боли смирения угадывается в семантике средств выразительности [3, 118]. Логика взаимо-

действия и развития всех компонентов музыкального языка песни ассоциативно напоминает фабульную логику развития сюжета.

Пример 2

По диким степям за Байкалом
Село Колыбельское Чаплыгинского района Липецкой области
 Запись и нотация И. Егоровой

Музыкальная запись песни «По диким степям за Байкалом» в нотации И. Егоровой. Запись включает в себя ноты для голоса и фортепиано, с указанием темпа и ритма. Темп обозначен как $\text{♩} = 144$ (Одна) и $\text{♩} = 48$ (Другая). Ритмические изменения происходят от 6/8 к 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 5/4, 6/8.

1. Па ди-ким сте-пям за Бай - ка-лам, где зо - ла - та ро-ю - (у)ть в го-рах.
 ки - м(ы) сте - пям за Бай - ка - лам, где ла - (э)...

2. И - дёт зо - ла - та ро - ю... - (у)ть в го - рах.

Обобщённая идея музыкального содержания песни в исполнительской интерпретации народных певцов отражает психологическое состояние человека, обретшего свободу, стремящегося к родному дому, но вместе с радостью встречи постигшего горечь утрат. Та же идея раскрывается и в не менее сложном варианте песни Пензенской области¹.

Многоканальная запись многоголосной фактуры демонстрирует *самостоятельность каждой мелодической линии* и в то же время – общую монолитность звучания музыкальной ткани.

Инвариант напева просматривается в гетерофонном сплетении средних голосов, варьируемых на основе минорного пентакорда с переменными устоями *до* и *ля*. Верхний и нижний подголоски, обрамляя основной напев, соз-

¹ См. Н.Н. Гилярова Народный романс [2, 45].

дают внутренний конфликт ладотонального плана. Тяготение к определённым ступеням звукоряда, составляющего основу песни, позволяет *каждому голосу создать свою внутрिलाдовую микроструктуру, обладающую соответствующими семантическими свойствами.*

Пример 3.

По диким степям за Байкалом
Село Белынь Пачелмского района Пензенской области
 Нотация Н. Гиляровой и Н. Самойловой

♩ = 44

1. По ди - ким сте - пям за Бай - ка - (я) - лом,

2. *пентатоника*
 е - эх, где зо ло - (я)... где зо ло то
 где же, ох, где зо ло - (я)... где зо ло то
 эх, где зо - ло (я)... зо - ло - (я)... где зо - ло то

4. *Em53*
 ро - (е) - ю - т, ах, да ну в го - рах.
 ро - (е) э - т(а), ох, да, да, ну в го - рах.
 (я) э - х, да ну в го - рах.

Ладотональная драматургия полифонического взаимодействия голосов в многоголосном варианте данной песни подчинена определённой логике отношений, где прослеживаются чётко очерченные функции каждой из мелодических линий (см. схему 1).

Схема 1.

Подголосок 1.	верхняя строчка, штили вверх	e moll – a moll
Подголосок 2.	верхняя строчка, штили вниз	d moll – e moll – a moll
1. Вариант основного напева	средняя строчка, штили вверх	C dur – a moll
2. Вариант основного напева	средняя строчка, штили вниз	a moll
3. Вариант основного напева	нижняя строчка, штили вверх	C dur – a moll – C dur – a moll
Подголосок 4.	нижняя строчка, штили вниз	C dur – a moll

Гетерофонный тип объединяет три варианта основного напева. Нижний подголосок, интонационно отталкиваясь от основного голоса, создаёт своеобразную опору и поддерживает стабильность контрастирующих ладовых опор (*До мажор – ля минор*). Два верхних подголоска отличаются достаточно самостоятельным развитием, проявившимся в контуре мелодических линий, в ладовой основе и логике ладовых тяготений, усугубляющих значимость минорного колорита.

Каждый из голосов разрабатывает свою версию интонационного воплощения идеи музыкального содержания, разными путями приходя к общему итогу, но сплетение мелодических линий в многоголосную ткань создаёт одновременно и своеобразный гармонический монолит, обобщающий звучание всех голосов. Становление гармонической вертикали связано с логикой ладовой основы и структурой музыкальной композиции – «волнообразным» чередованием консонансных и диссонансных созвучий в ходе развёртывания музыкального повествования с длительным унисоном на устое в конце построения. Возникающие по вертикали диссонансные созвучия – кластеры – представляют собой звуки нонаккордов в тесном расположении (см. пример 3 – *dis.*), усиливающих остроту колористических «сгустков» на основных опорных тонах (*ля, До, ре и ми*) и, вместе с тем, требующих консонансного разрешения их гармонической напряжённости.

Выявленные в ходе анализа отличия от общеизвестного прототипа (инварианта) свидетельствуют об изменении смыслового значения напева и текста. Если поэтический текст первоисточника и сохранился в творчестве талантливых народных певцов, адаптируясь к структурно-композиционным условиям, привычным для традиционных жанров народных песен, то бесконфликтная сосредоточенно-романтическая созерцательность мелодии оригинала никак не связывалась в их подсознании с идеей и драматургическим развитием содержания. Поэтому, очевидно, и появились самобытные напевы, распетые многоголосно в традиции данной местности.

Подводя итог, в контексте сказанного отметим, что искусство песенного исполнительства ценилось в народе во все времена. Критерии этой оценки ориентированы на высокие идеалы, эстетические и онтологические представления людей о картине мира, складывающейся в их сознании. Вот почему так важно для исполнителей раскрыть истинный смысл музыкально-поэтического содержания песни. В этой связи художественное начало выступает на первый план.

Многолетняя концертно-исполнительская практика руководимого автором ансамбля народной песни «Благодать», убедительно показала, что только художественная, образно-семантическая интерпретация песни любого жанра и стиля находит адекватный отклик фактически в любой аудитории слушателей. Возникающая в результате творческого взаимодействия синергичная связь исполнителей и слушателей происходит имплицитно на уровне подсознания и ассоциативно пробуждает многообразные мысли и чувства. Направляемые потоком интонационного развёртывания фольклорного текста в определённое русло, они нацелены на раскрытие идейного замысла песни и достижение сверхзадачи её исполнения.

Феномен песенного исполнительства, будь то бытовое или профессиональное творчество, всегда сопряжён с художественной смысловой (семантической) интерпретацией. Это и есть подлинное, неподражаемое искусство игры, каждый раз возобновляющегося переживания и образно-интонационного воплощения песенной идеи.

Литература

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: «Композитор», 1998. 342с.
2. Гилярова Н.Н. Народный романс. – М.: «Родникъ», 1998. 64с.
3. Егорова И.Л. Русские народные песни Липецкой области. – Саратов: Изд-во «Аквариус», 2007. 146 с.
4. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение.– М.: «Мысль», 1995. 994с.
5. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сборник трудов. Вып.129 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. С. 3–16.
6. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки.– М., 1988. 254 с.
7. Орлов Г.А. Древо музыки.– 2-е изд., испр. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005. 440 с.
8. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып.7. – М.: Музыка. 1972. – С. 3–46.
9. Русские народные песни. – М., 1980.
10. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.
11. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни.– М., 1976. 390 с.
12. Яворский Б. Избранные труды. – М., 1987.

А.С. Ярешко (Саратов)

К понятию «поэтики» музыкального фольклора как объекта комплексного научного исследования

Отечественная аналитическая этномузыкология вот уже полтора столетия находится в поисках. Её началом следует считать известную статью А. Серова «Русская народная песня как предмет науки» (1870). С тех пор аналитическая мысль развивалась по ряду направлений. Их систематизация освещена в статье И. Земцовского «Фольклористика как наука» [17, 9–79]. Несмотря на то что она написана около полувека назад, её обобщения и выводы не теряют своей научной ценности. Автор выявляет несколько линий, которые показывают основные направления становления и развития этномузыкологии.

Первой линией становления науки учёный называет *изучение специфики музыкального мышления народа*, которое сгруппировалось вокруг четырёх проблем: гармонизация народной песни, вопросы национального своеобразия русской мелодики, хорового многоголосия и вариантности крестьянской песни [17, 20–35]

Вторая линия – это проблемы *взаимосвязи и взаимодействия слова и музыки в народной песне*, где по мыслям И. Земцовского «следует различать вопросы образно-содержательной и композиционно-структурной связи» [17, 35–49].

Третья линия формирования фольклористики как науки «затрагивает широкий круг проблем, выводящих изучение музыки за узкие рамки специальных теоретических анализов», а именно: отношение фольклора к действительности, связь его с жизнью и бытом народа, то есть вопросы социологии фольклора [17, 50–54].

Но «вопросом вопросов», по словам И. Земцовского, является «*становление научного метода музыкально-фольклорного исследования*» как «коренной вопрос науки» [17, 54]. Автор подчёркивает сложность данной проблемы, включающей вопросы и специальной научной методологии, и методики исследования в широком и узком смыслах этих понятий.

Завершая обзор, автор стоит на позиции, исключающей наличие «единственного» метода. По его словам, «ответ на конечные вопросы науки, касающиеся зарождения, генезиса, эволюции, специфики художественного мышления народа, проблем этногенеза и других» лежит в комплексном подходе. «*Комплексному предмету исследования должны соответствовать и комплексные методы его изучения*» [1, 68].

Появившееся одновременно с указанной статьёй научное исследование В. Гошовского «У истоков народной музыки славян» ставит проблему создания дисциплины «*музыкального славяноведения*» [5, 5–6]. Опираясь на труды предшественников – П. Сокальского, Ф. Колессы, К. Квитки, Л. Кубы и других, автор выдвигает теорию и методологию проблемы, ставя задачу с помо-

щью *семиотической системы* «получить, формализовать, классифицировать и изучить эту информацию (напев. – А.Я.), а также установить, как действует данная система и выявить глубинные связи её элементов» [5, 17–18]. Прибегая к *моделированию* ритма, автор в процессе сравнительного изучения музыкального фольклора приходит к выводу об общности «*песенных типов*», ставит задачу «установления их *ареалов распространения и генетической связи*» [5, 27].

Разработку теории ритма в народной музыке мы находим в труде Б. Ефименковой, которая создаёт стройную систему подхода к проблеме общей каталогизации фольклора [6].

Рассмотрение данной проблемы в определённом ракурсе предпринято в монографии М.А. Лобанова «Лесные кличи» [11], в которой на примерах сигнальных возгласов ставится проблема источника зарождения музыкальной интонации. Им же в настоящее время осуществляется проект создания указателя напевов, где разработана модель мелодии в единстве звуковысотной и ритмической сторон. Она позволяет дать количественную характеристику мелодии в целом, а не отдельным её сторонам [15].

В последние годы проблемы методологии стали основательно обсуждаться на разного рода научных конференциях, где участники выдвигают ряд позиций и решений. Результатом стали сборники статей, в которых определяются приоритетные исследовательские задачи и методы изучения этнокультурных традиций. Один из них – «Звук в традиционной народной культуре» (М., 2004. Сост. Н.Н. Гилярова), где авторы в различных аспектах рассматривают феномен звука в системе русской традиционной культуры. При этом позиция исследователей – в многогранности подходов. Как пишет Н. Гилярова, «сущность музыкального фольклора такова, что при изучении звука необходимо рассматривать комплекс явлений в единстве их составляющих. Семантика и морфология звука здесь является взаимосвязанными и взаимозависимыми» [4, 5].

Вопросы методологического подхода к исполнительской практике постоянно в поле зрения научных чтений «Памяти Л.Л. Христиансена» в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Три сборника статей (2005, 2007, 2010), в котором приняли участие ведущие фольклористы страны, дают весомую базу для понимания методологических проблем изучения народной певческой и инструментальной традиций.

Проблемам когнитивной этномузыкологии была посвящена Международная научно-теоретическая конференция сектора инструментоведения РИИИ под руководством И.В. Мациевского. В своей методологической статье исследователь обращает внимание на уникальность внеевропейских культур, которые не могут быть рассмотрены с позиций теоретических положений и категорий академического музыкознания, возникших на основе европейской классической музыки. По мысли учёного, «это вызвало необходимость самого широкого обращения современной науки к *метаязыку* иных культур..., воплощённому в самых разноликих формах *образных и интел-*

лектуально-аналитических рефлексий носителей и реципиентов той или иной культуры о *своей музыке*, её функционировании, эстетических и структурных нормативах. ... они составили сегодня предмет когнитивной музыкологии» [13, 5–6].

Материалы Международной научно-практической конференции, прошедшей в 2010 году в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, легли в основу сборника статей «Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования перспективы развития» (СПб, 2011. Научный редактор Г.В. Лобкова). Посвящение раздела сборника основным направлениям и методам современной этномузыкологической науки свидетельствует о важности данной проблематики.

Завершая этот краткий, безусловно, не полный обзор поисков в области методологии фольклорных исследований, упомяну фундаментальный труд Г. Орлова, появившийся сравнительно недавно – «Древо музыки» [14]. Не являясь собственно этномузыкологическим исследованием, указанная работа даёт возможность проецировать многие позиции на народное искусство, как на генетическую основу музыки. Трактовка музыкального искусства как живой *многомерной системы* в контексте универсальных условий восприятия и мышления – времени и пространства, приводит автора к принципиальным выводам. Один из них – взгляд на музыку с точки зрения *мифологических исследований*, которые, по словам учёного, «неизмеримо шире, глубже и систематичнее музыковедческих» [14, 139]. Другой – понятие *культурного типа*, которое «позволяет видеть в каждой конкретной культуре не конгломерат эмпирически выявленных черт, а целостность, определяемую единым «генетическим кодом», – систему, части которой изоморфны целому, и каждая в скрытом виде содержит все остальные» [14, 225]. «Чувственный образ музыки, её структуры и духовные смыслы, – пишет автор, – всё это плоды деятельности субъекта, сформированного коллективным и личным опытом опеределённой культуры» [14, 247].

Говоря об общем смысле музыки, которая «служит одним из важных средств человеческого общения», автор особо подчёркивает её особый феномен, по его словам, «она представляет собой особый мир, обладающий собственным бытием, она не рассказывает об этом мире, не описывает его, но сама есть этот мир» [14, 365].

Обращая внимание на особую сложность музыки для анализа, Г. Орлов видит её в двойственной природе музыки. «С одной стороны, – пишет исследователь, – музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий – феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход. Но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного» [14, 365].

Подчёркивая глубинное свойство музыки, автор резюмирует: «Музыка приближает нас к истокам абсолютного, досоциального, предкультурного

существования» [14, 369]. Эти фрагментарно приведённые отдельные мысли учёного свидетельствуют о новом грядущем этапе подходов к анализу музыки и понимание её не как «надстроечного» материала, а существующей в «уникальном пространстве», как «движущийся образ вечности» [14].

Приведённые выше источники в области поисков методологии анализа фольклора убеждают, что нынешний этап анализа фольклорных произведений не может довольствоваться стереотипами прошлого и предполагает новые принципы и подходы.

Во-первых, этномузыказнание, наконец, окончательно освобождается от вульгарно-социологического подхода, при котором целые жанровые пласты фольклора были нежелательны по идеологическим причинам.

Позиция нынешнего времени отстаивает право духовных ценностей на жизнь от древнейших жанров (магических заклинаний, молитвенных песен и др.) до фольклора малых групп современного населения. Никому нельзя отдавать историко-социального предпочтения с научной точки зрения. Весь маргинальный фольклор, как и его множество ответвлений, – это многогранная жизнь человеческого социума с его радостями и горестями, трагедиями и жизненными коллизиями.

В то же время эстетическая ценность произведений фольклора, безусловно, разная. Она зависит от множества факторов, важнейшие среди которых – музыкальные традиции региона, состав и жизненные традиции маргинальных групп населения с их понимание культуры и эстетики, наконец, субъективно-психологический склад восприятия индивидуумом ценностей искусства. Все это влечет за собой необходимость совершенствовать не только саму терминологию этномузыказнания, но и главное – *методологию анализа*, реализуемую в *смысловой концепции* произведений фольклора.

Думается, что в настоящее время приемлемым подходом будет концепция *поэтики* применительно к музыкальному народному искусству. Данный термин убедительно и широко используется в литературе, где трактуется достаточно широко. Его первое смысловое понимание – структура литературного произведения, обладающая системой взаимосвязи элементов, направленных на воплощение его художественно-эстетических и стилистических качеств. Другой смысл термина означает литературоведческую дисциплину, изучающую широкий круг вопросов художественной речи и стиля произведения, его литературного рода и жанра, а также анализирующую особенности историко-процессуального развития литературы, как целостной системы.

Однако, на наш взгляд, следует отказаться от синонимичности понятий музыкальная форма и поэтика. Особенно это различие выявляется в фольклоре. Известно, что наука о музыкальной форме как отдельное направление теоретического музыказнания зародилась в древнейшую эпоху, хотя сама терминология сложилась лишь в XVIII веке. Понятие «музыкальная форма», несмотря на возможность широкой трактовки данного термина, изначально предназначалась для анализа профессиональной культуры. Под-

черкнём, что композиторы различных эпох и стилей всегда стремились к синтезу искусств, хотя и в разных масштабах. Это особенно характеризует поиски авторов XX века.

Но в фольклоре эта взаимосвязь формообразующих элементов различных искусств синкретична, то есть изначальный процесс возникновения собственно искусства в виде артефакта, предполагал единство нескольких знаково-структурных элементов. Например: молитвенного возгласа с эмоционально-экзальтированным посылом, соединённого с «поэзией» (в значении – *не обыденных*) слов и выражений, особых жестов и поз, мелодизированных интонаций речевых элементов, переходящих в магию пения-зова, заключительных экзальтированных хореографических элементов, организуемых ритмическими ударами гулких предметов (прототипов барабанов) и т. д.¹

Последующий этап – выделение из «синкретического котла» отдельных жанровых элементов, говоря языком семиотики – языковых кодов, стабилизация и их разрастание до уровня собственно жанра с последующим синтезом на новом витке. При этом разрастание жанра происходит не только на линейном уровне (в силу исторической стадильности), но и в процессе обогащения его новыми стилевыми свойствами при взаимодействии музыкально-выразительных элементов. Это легко проследить на жанре исторической песни, разворачивающей свой выразительный комплекс формообразующих средств от века к веку и впитывающий всё новые музыкально-стилевые элементы (от афористичных эпических стилевых образований до развёрнутых многоголосных песенных структур казачьей традиции начала XX века).

Особо показательным примером может служить так называемая лирика, стилевой спектр которой разворачивается от афористичных напевов свадебной функциональности до формообразующих признаков протяжной песни, ставшей синонимом национальной характеристики, наконец, к городской романсовой традиции, возможности которой далеко не исчерпаны и воплощаются в современном индивидуальном «бардовско-гитарном» музицировании. Возникающую в профессиональном искусстве смену «вех» (например, появление додекафонной композиционной техники), к счастью, народное искусство обходит стороной. Здесь мы являемся свидетелями основного онтологического закона фольклорного произведения, который можно сформулировать как бесконечный (физический) процесс развития материи, связанный с аналогичным процессом возникновения и развития Вселенной, а затем и частным случаем – земной жизни. Открытый наукой закон расширения Вселенной в связи с возрастающим темпом, и при этом «ничто во Вселенной не исчезает бесследно, а просто меняет свою форму, а его атомы то отправляют-

¹ Подобная предполагаемая реконструкция синкретического искусства не является «голым» вымыслом, а основывается на множестве его остаточных элементов в различных национальных культурах, отмечаемых учёными (см.: Байбурин [2], Зеленин [7] и др. работы).

ся на «базу», то возвращаются в качестве строительного материала для нового объекта [18, 6–7] – убедительно проецируется на фольклорный процесс.

Изначальный синкретизм развивался по общим онтологическим (бытийным) законам всеобщего космического расширения материи: возникновения нового этапа синкретизма за счёт возникновения новых элементов эмоционального бытия человека и их притяжения в «общий котёл», которые в свою очередь, становились источником новых энергетических проявлений в виде элементов жанровых начал, а затем и проявления собственно видов (жанров). Этот процесс можно уподобить кольцевой схеме, фиксирующей этапы жизни в виде кольцевых следов и «общих» мест – промежутках между «кольцами».

Всё это сообщает фольклорному музыкальному тексту многоаспектную наполненность от глубинных истоков до эстетических явлений (императив) своего времени. Отсюда непрекращающаяся связь музыкального мышления и текстообразования эпох, образующая сложную диалектику общего и индивидуального (интимного) и их интегрирующую сущность. А отсюда межстилевые взаимодействия, которые отличают фольклорный артефакт.

В итоге происходит пересечение семантических полей в процессе перехода из прошлого в настоящее. Но прошлое, выражающее себя в формообразующих элементах, никогда не исчезает, а напротив, даёт живительные импульсы новым элементам. Таковы процессы, протекающие в фольклоре вплоть до нашего времени. Возникающая на всех этапах развития политекстуальность придаёт фольклору стилевую и тематическую разомкнутость, которая, с одной стороны, основывается на глубинных элементах изначально синкретизма и возникших музыкальных кодов-текстов, с другой – раскрывает свою готовность к новому витку синкретизма. Эта оппозиция музыкального фольклора – быть продуктом социума и одновременно интимно-интеллектуального бытия – ставит особые аналитические задачи перед исследователем.

Отсюда вытекает основополагающий постулат трактовки произведений народного искусства: видеть в каждом фольклорном артефакте (произведении) *глубинную целостность, определяемую устойчивой генетической структурой («генетическим кодом»), и выраженной системой семантических элементов с традиционным для данного вида искусства и данного конкретного региона принципом стилеобразования.* В то же время, фольклорное произведение всегда является открытой системой, функционирующей по своим, только ему присущим законам. Основной из них – бесконечная процессуальность, основанная на импровизационности и вариативности канонических фольклорных текстов с непрерывным реконструирующимся и обновляющимся развитием традиционных элементов, предполагающая творческое участие отдельных исполнителей и коллективов. Структурно-смысловая организация фольклорной «материи»: канон – импровизация – вариантность – является подлинным феноменом народного искусства, глубиной его сущно-

стью, характерной только для фольклора, но дающей импульс творческому развитию в любой области.

В связи со сказанным, думается, возникающая в современных работах терминология, трактующая артефакты XX века как «постфольклор», – *несостоятельна*, так как такое понимание ставит несуществующие границы *процессуальности* фольклора, ставит под сомнение развитие народного искусства целого века.

Наше понимание *поэтики* как концепции фольклора основывается на выявлении *генетического кода* произведения народного искусства. Генетический код – системное понятие, оно исходит из особой трактовки понимания «экологии культуры», утвердившейся в исследованиях Д.С. Лихачёва, которую «нельзя ограничить только задачами сохранения природной биологической сферы. Для жизни человека не менее важна сфера, созданная культурой его предков и им самим» [10, 50]. В этих словах выдающегося учёного заключено программное понимание ценностей – от истоков к артефактам современности.

«Генетический код», как глубинный элемент поэтики, включает понятие *горизонталей*, выраженной в ритмической типологии (ритмы стиха и напева), звуковысотной организации (лад, мелодическая композиция) и структурном формообразовании. Другая грань понятия – *вертикаль*, проявляющаяся в фактуре многоголосия и его гармонии¹. Наконец, третья грань – *когнитивная составляющая*, основанная на *ментальности* личности носителя традиции, включающая *тембр*, как качественное проявление художественности.

Этот направленный к целостности процесс анализа фольклора не может состояться без анализа интеллектуальной деятельности аутентичного носителя фольклорной традиции (третья грань понимания «генетического кода»). Думается, это один из сложных объектов анализа. К нему этномузыковедение подступалось не раз на протяжении всего периода своего существования, но сосредотачиваясь, в основном, на описании поведенческого стиля исполнителей в процессе музицирования. Вспомним великолепные очерки и творческие портреты певцов в трудах Е.Э. Линёвой, А.М. Листопадова, Е.В. Гиппиуса и З.В. Эвальд, А.В. Рудневой, Л.Л. Христиансена, В.М. Щурова и других. Но лишь в последние полтора-два десятилетия «человек артикули-

¹ Некоторые принципы и методы анализа в заявленных параметрах изложены в исследовании В.М. Щурова [Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки. – М., 1998], в статьях: Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований; К вопросу типологии русского песенного многоголосия // Мир традиционной музыкальной культуры: Сборник трудов. Вып. 174. М., РАМ им. Гнесиных. 2008; труде Ефименковой Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001. Пашина О.А. О принципах типологии русского народного многоголосия; Дорохова Е.А. Мелодико-фактурный тип как системообразующий компонент // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М., РАМ им. Гнесиных, 2008.

рующий» (И. Земцовский) всё более становится объектом изучения. Данная тема многоаспектна, включает философско-эстетические, психологические, физиологические, акустические и другие составляющие.

Горизонты теории и методологии этномузыкознания под эгидой понимания общей концепции поэтики ведут к важнейшей составляющей – *семантике*.

Музыка фольклора является искусством, прежде всего, выразительным. Опираясь на синкретически концентрирующую систему, она принципиально далека от так называемого, абстрактного искусства. Её звучание переживается с чувственной наполненностью, с эмоциональным смыслом.

Проблема семантики в музыке широко обсуждается в литературе [см., например, раздел книги М. Арановского «Тезисы о музыкальной семантике»: Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998].

В фольклоре данная проблема освещалась с разных позиций, к примеру, фундаментальное исследование Л. Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни» [19], в котором проблема интерпретации музыкально-поэтического фольклорного текста подана в семантическом единстве с исполнительским процессом [см. статью И.Л. Егоровой в данном сборнике]. Другое исследование – книга М. Лобанова «Лесные кличи» [11] – возвращает читателя к истокам музыкального интонирования. Статьи Г. Лобковой «Семантика интонационных средств народной песенной речи» [12] и Е. Богиной «Феномен «частушечного» звука» [3] рассматривают эту тему на конкретном аутентичном локальном материале.

Становится понятным, что концепт *семантика фольклора* охватывает многостороннюю область, не сводимую к одному ракурсу. Духовный мир музыки фольклора, вытекающий из многомерности окружающего нас мира и человеческих рефлексий, настолько велик и многозначен, что исключает какую-либо универсальную методику. Поэтому попытаемся выявить определённые позиции, которые смогут обозначить проблему.

Как справедливо пишет М. Арановский, «семантика – явление *определённой культуры*, она зарождается и функционирует только в её рамках...» [1, 319]. И далее. «Вся система музыки ... определяется типом культуры, её ценностями, установлениями, её базовыми категориями в сфере мировидения. Следовательно, семантика – явление историческое... включающее все аспекты, связанные со спецификой и развитием культуры» [1, 319]. Экстраполируя данную мысль на фольклор, подчеркнём, что особенности жанров, стилей в их историческом развитии и исторической ситуации конкретизируют аналитические подходы в понимании семантики. Об этом «объёме» понятия «семантика» в фольклоре пишет И. Земцовский: «Оно может быть и очень широким, собирательным, и достаточно узким, конкретным. И дело здесь не столько в неопределённости термина, сколько в неисчерпаемости смысла художественного произведения» [8, 177].

Ещё в начале 70-х годов И. Земцовский в своей методологической статье сетовал, что «фольклористика не имеет работ, специально посвящённых

теоретическому изучению музыкальной семантики». Выдвигая понятие «семаσιологии» как название науки, автор, по его словам, делает попытку «в тезисном изложении» дать некоторые взгляды на данную проблему. Учёный затрагивает существенные, с его точки зрения, вопросы: «Определение семантической единицы народной музыки, историчность музыкальной семантики, семантическая типология, соотношение напева и текста в семантическом аспекте. Связь семантики со структурой» [8, 178–179].

В понятии «интонационный комплекс» как специфической форме выражения *определённого содержания*, выдвинутом З. Эвальд, И. Земцовский видит *семантическую единицу*, «из которой должен исходить семаσιологический анализ» [8, 182]. Но при этом автор не формализует это понятие «в каких-либо определённых канонических измерениях». По его словам, «в разных стилях и жанрах протяжённость такой единицы (своего рода семы) может быть различной» [8, 181]. Ядро семантической единицы должны составить, по мыслям учёного, те элементы, «которые в данном фольклорном типе являются определяющими, доминирующими, или, как говорят обычно, национально характерными. Именно такие элементы относительно стабильны в каждой данной культуре» [8, 183].

Особую важность И. Земцовский придаёт анализу исполнительского стиля, видя его «не как контекст, а как текст...», что ведёт к «углублённому изучению звучащей песни» [8, 185]. Всё это в совокупности позволяет относиться к песне как к *принципиально целостному явлению* [8, 186]. Обсуждая природу семантических единиц, автор подчёркивает динамичность семантики, вводит понятие «*функционирующего контекста*», то есть художественно проявляемого в произведении данной фольклорно-этнографической системы [8, 188]. Отсюда понимание историчности семантики, когда все её свойства должны «рассматриваться диалектически, разносторонне в единстве многих аспектов и, в частности, в единстве музыкального и немзыкального» [8, 191].

Итог аналитических рассуждений автора – вывод об устойчивости и определённости музыкальной семантики, которые подводят к понятию «*семантической типологии*» [8, 193] и к методологической предпосылке семаσιологического анализа: «Он должен быть *системным*, то есть постоянно и органично объединять формальный анализ с функциональным» [8, 197].

Таким образом, семантика фольклора явление *системное*, возникающее в результате синкретизма множества слагаемых: жанровой функциональности; комплекса формообразующих средств, реализующих свою типологическую микросистему; особого типологического закона функционирования фольклорного артефакта в виде триады: канона – импровизационности – вариантности; культурного контекста в его исторической перспективе; коллизии музыки и текста; наконец, психической энергии и менталитета аутентичного носителя фольклорной традиции. Всё это и ряд других свойств, характеризующих фольклор, отличают понимание семантики фольклора от профессионального европейского музыкального искусства. В этом аспекте

семантика фольклора – уникальное явление особого свойства. Её границы охватывают артефакты от глубинных веков до современности, являясь феноменом континуальной природы, т. е., по сути – безграничным. Её духовный опыт соизмерим с континуумом человеческого бытия, являясь не только его отражением, сколько представляя само собой *бытие*. Как нам известно, музыке в контексте космогонических учений присваивались феноменальные свойства из-за её особого воздействия на физиологические и психологические уровни человека. Но следует осознать, что прежде всего народное искусство и является коммуникативным средством, тем проводником *духовности* в материальном мире человека, действуя часто на генетическом уровне, порой не осознаваемом личностью. Это свойство *духовности* – выражение, прежде всего, *чувственного смысла* человеческой деятельности в его целостности. И в этом музыкальном фольклору альтернативы нет.

Итак, подведём итоги. Привлекая понятие «поэтика» применительно к фольклору, мы видим в этом наиболее рациональный подход к методике исследования произведений народного искусства.

Поэтика фольклора – явление многомерное, основанное на понимании синкретизма на всех этапах развития народного творчества в его глубинной целостности с устойчивой генетической структурой («генетическим кодом»). Отсюда *историческая* обусловленность процесса фольклоризации артефактов, основанная на сотворчестве аутентичных исполнителей. Если профессиональная авторская музыка насчитывает несколько сотен лет, то в фольклоре мы оперируем тысячелетиями. Это затрудняет анализ, ставит перед необходимостью выявления в каждом произведении «генетического кода», как источника национальной и региональной характерности. Но, в то же время, это поднимает фольклор на уровень всеобъемлющих обобщений, необходимых для всего музыкального и иного искусства.

Поэтика фольклора включает в орбиту анализа уникальную триаду: *канон – импровизация – вариантность*, как важнейшую основу структурного функционирования фольклора, являющуюся в полном смысле его основным законом. Данный феномен – это процесс *жизнедеятельности* народного искусства, вмещающий, с одной стороны, систему типологических свойств традиционных элементов, с другой – представляющий собой открытую систему с бесконечной процессуальностью, с непрерывным реконструирующимся и обновляющимся развитием этих элементов. Это основа вечности фольклора, его незыблемости в человеческом обществе. Отсюда же проистекает его многоликость, многообразие стилей и внутренних градаций, как отражение бесконечной вариантности всего сущего.

Поэтика фольклора, как область целостно-всеобъемлющего анализа, не может состояться без проникновения в мир мышления аутентичных *носителей* искусства. Когнитивная психология в фольклоре – это, по сути, окно в *духовный* мир, пока ещё малопонятный и неисследованный. Но для искусства менталитет человеческого сознания является едва ли не решающей (думает-

ся, изначальной) категорией бытия, которое несёт скрытые (до поры времени) *сакральные* знания.

Это прямым образом связано с итоговым этапом всякого анализа – *семантикой*, которая является составной и важнейшей частью понятия *поэтики*. Семантика определяет *качественную* сторону произведений искусства, их эстетическую значимость в системе творчества. Для фольклора, исключаящего в себе абстрактные категории, это особенно важно. Можно с уверенностью сказать: всё, что в фольклоре является предметом анализа, все его элементы – всё *семанлично*. Но это не упрощает методологию семантического анализа. Фольклор наполнен многозначной символиккой, в широком смысле – звуковой магией, которая не поддаётся упрощённым толкованиям, являясь источником музыкальных кодов. Превращение звукового пространства в бесконечную семантическую многомерность – одна из тайн музыки и музыкального фольклора в частности. Её познание даст возможность приоткрыть завесу таинственного и прекрасного, что несёт в себе творчество человека.

Думается, включение в исследовательский ракурс фольклора понятия *поэтики* может внести большую ясность в горизонты истории, теории и исполнительской практики народного искусства.

Литература

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
2. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993.
3. Богина Е. Феномен «частушечного» звука // Звук в традиционной народной культуре. Сборник научных статей. – М., 2004.
4. Гилярова Н.Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной народной культуре: Сборник научных статей. – М., 2004.
5. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. – М., 1971.
6. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001.
7. Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. – М., 2004.
8. Земцовский И.И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей. М., 1974.
9. Концепт движения в языке и культуре: Сб. статей / Ред. Т.А. Аганкина и др. – М., 1996.
10. Лихачёв Д.С. Прошлое будущему: статьи и очерки. – Л., 1985. с. 50.
11. Лобанов М.А. Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. – СПб., 1997.
12. Лобкова Г.В. Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной народной культуре. – М., 2004. с. 55–98.
13. Мациевский И.В. Когнитивная музыкология: актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии: Тезисы и рефераты докладов Международной научно-теоретической конференции. – СПб, 2009.
14. Орлов Г. Дерево музыки. – 2-е изд., испр. – СПб, 2005.
15. Русские народные песни в записи ленинградских фольклористов. Музыкально-систематический указатель напевов по их первым публикациям (1927–1991) // Разраб. и подг. к изд. М.А. Лобанов. В 3-х кн. – СПб., 2003.

16. Савина Л.В. Поэтика синтезирующих текстов второй половины XX века // Поэтика музыкального произведения: новые аспекты исследования: Сб. научных статей / Гл. ред. Л.В. Савина. – Астрахань, 2011.
17. Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. – М., Музыка, 1972.
18. Суханов С. Большой взрыв – до и после // Тайны XX века. № 14, апрель 2012. с. 6–7.
19. Христиансен Л. «Ладовая интонационность русской народной песни. – М., 1976.
20. Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами // Избранные статьи по фольклору. – Саратов, SGK им. Л.В. Собинова, 2010. с. 54–88.

А.А. Михайлова (Саратов)

Вариантность как форма коммуникации в традиционных наигрышах саратовских гармонистов

Понятие *варианта* и собственно *процесса вариантности* в народном искусстве достаточно полно разработаны в этномузыкознании. Исходной позицией служит процессуальное понимание музыкальной формы, разработанное Б.В. Асафьевым [2]. Его понимание формы с процессуальной и кристаллической стороны даёт возможность выявить в фольклорном исполнительском творчестве стадийный подход – от импровизации к вариантности. Так, анализируя импровизационные находки народных музыкантов, учёный отмечал: *«В одних этих наигрышах (инструментальных. – А.М.) столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издёвки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляет в его музыкальном отражении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики. А казалось бы, круг основных характерных интонаций, ритмоформул и пальцевых технических навыков тут должен быть очень ограничен»* [2, 19–20]. И далее: *«В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно комплексные звучания, связанные с изощрённой мелизматикой. Тут ещё играет большую роль акцентный ритм (...неожиданных... смещённых акцентов, очень остроумных переносов), которые разно проявляются в инструментальной... интонации»* [2, 20]. Но завершение импровизационного колорирования Б. Асафьев видит в конечном результате – вариантности: *«Творчество в сфере бытовых интонаций, большей частью импровизационное, не фиксирующее себя в нотной записи, но всё-таки накапливающее схемы и формулы, на традиционной основе которых рождаются новые варианты»* [2, 82].

Вариантность в фольклоре можно отнести к типу искусства, когда, по словам Ю. Лотмана, «эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений». Этот тип искусства изначально ориентирован «на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных форм» [3, 16]. Понятие музыкальной вариантности и анализ её форм представлены в трудах А. Рудневой, И. Земцовского, И. Мациевского, В. Щурова и других учёных.

По мнению И. Земцовского, *вероятностная* природа народного искусства – это его неотъемлемая сущность. О множественности результатов в народном инструментальном творчестве пишет И. Мациевский: «*Оно [произведение. – А.М.] существует во множестве творческо-исполнительских актов искусства как некая образно-стилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множественность путей прочтения*» [4, 160]. И далее: «*Вариантность обусловлена природой традиционного инструментализма, отражает множественность путей и возможностей структурных воплощений определённой образно-стилевой идеи, лежащей в основе конкретного произведения народной музыки*» [4, 162].

Эта множественность версий зависит от ряда причин. Так, А. Мозиас убедительно показывает связь социопсихологических особенностей индивидуальности или певческого коллектива с музыкально-стилевой вариантностью [5, 96–103]. Другие формы политекстуальности вырастают из индивидуальной природы самой традиции, её уникальности, как и из психологических установок исполнителя-творца. Иногда они трактуются аутентичными музыкантами, которые не фиксируют формы различия в повторах, определяя их как «то же самое». Но порой они сами, анализируя свою игру, логично объясняют феномен вариантности. Например, И.А. Карлин, один из ярких исполнителей на саратовской гармонике поясняет, что процесс творчества происходит у него «непроизвольно»: «*...если играю произведение, то замечаю, что лет через десять это уже совсем другое произведение – что-то добавилось, что-то убавилось, и произведение меняется. Я заметил, что это помимо меня происходит*» [из беседы с И. Карлиным. – А.М.]. О проявлении самобытной исполнительской манеры и собственной стилистики наигрышей астраханский гармонист А. Подосинников говорит так: «*Какая-то своя игра вышла из всего: даже их вещи я играю – у меня как-то они получаются по-своему. Плохо это, или хорошо? /.../ Очевидно, скорее всего, самобытность-то и есть в этом, что непохожи, если мы будем все похожи друг на друга – какой же интерес в нас во всех будет?*» [из беседы с А. Подосинниковым].

Как видим, стремление народных музыкантов сохранить изначально усвоенный «архетип», естественно сочетается с последующим творческим инициативным воссозданием, где возникает неповторимость художественного образа. Очевидно, что вариативность, как неотъемлемая категория всякого фольклорного произведения, реализуется в каждом традиционном жанровом ареале по своему, отражая его индивидуальные особенности. Поэтому следу-

ет говорить о вариативной природе звуковой формы в фольклоре как о *динамической, сложно организованной и мобильно «открытой» системе*, предполагающей реализацию творческого индивидуума, опирающегося на выработанный в коллективной практике комплекс стилевых свойств.

Это положение даёт возможность рассматривать саратовскую гармоническую традицию как уникальное явление в русской народной инструментальной культуре со своей особой вариативной системой. Если песенный фольклор, как свидетельствуют многочисленные записи, предполагает порой кардинальное отсутствие тождества в вариантах (один и тот же сюжет развивается в разных стилевых традициях – северной – южной – западной и т. п.), то *саратовские наигрыши («переборы»)* представляют собой *единую локальную традицию*, ограниченную соответствующей территорией и социумом. Здесь коммуникативность отдельных исполнителей становится решающим актом в создании стереотипов формы; по сути налицо превращение артефакта в коллективный акт, таким образом происходит возникновение собственно фольклорного произведения.

Как было показано, композиция «Переборов» состоит из комплекса песенных тем, которые структурируют всю форму. Отсюда проистекает многоуровневая система вариантности в виде процесса развития-преобразования.

Первая из них – *структурная вариантность*, основанная на различных композиционных версиях песенных тем. Устойчивой темой стал напев «Гармонисту есть названье», с которого и начинается, как правило, все «Переборы», однако последующее развитие у каждого исполнителя выявляет свою версию набора песенных тем. Приведем несколько вариантов композиций, записанных от гармонистов различного возраста. Например, у гармониста Жернова В.И., 1920 г.р. «Саратовские переборы», записанные в г. Саратове в 2001 г. состоят из следующих песенных тем: «Гармонисту есть название», «Пересохни, Волга-речка» (Жигули), «Весной Волга разольется», «Выйду, выйду в чисто поле». Исполнительский вариант «Саратовских переборов» И.Я. Паницкого 1906 г.р. (время записи неизвестно), содержит следующие темы: «Гармонисту есть названье», «Сирота я без привету», «Пересохни, Волга-речка» (Жигули), «Расстается лед с водою», «Заболела Дунина головка», «Весной волга разольется». Этот перечень вариантов в структуре наигрышей можно продолжить.

Подобная процессуальность фольклорного текста укладывается в систему: *повтор – преобразование*. *Повтор* является неотъемлемой стороной развития всякого фольклорного произведения. Данный закон искусства в целом сформулирован Ю.М. Лотманом: «Текст должен быть закономерным и незаконным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно» [3, 64]. Но в музыке возникают свои процессуальные закономерности. Как правило, развитие начинается с *повтора*. «*Формы повторности в музыке, – пишет В. Протопопов, – исключительно богаты, без неё не может обойтись, в сущности, ни одно реалистическое музыкальное произведение. Для нас необыкновенно важно, что корни её лежат в народном творчестве. Являясь,*

пожалуй, наиболее древним принципом музыкального развития, повторность за многие века получила не только широчайшее распространение, но и глубочайшие преобразования» [6, 3]. Эти мысли подтверждает М. Арановский, отмечая, что «в музыке ... повтор играет колоссальную роль. Об этом свидетельствует, например, практика таких фольклорных жанров, как заклинания, заклички, плачи, колядки и др.» [1, 84].

Однако в фольклоре «нового» времени, к которому можно отнести возникновение и развитие саратовского гармошечного искусства, повторность имеет разные градации. Одна из них – *повтор как функция усвоения тематического материала*. Так, коммуникативный процесс между «учителем» и последователем начинается с повтора учеником более совершенного творческого опыта предшественника. Об этом свидетельствуют аутентичные исполнители, как начинающие, так и уже обладающие определенным творческим опытом. Например, астраханский гармонист А. Подосинников целенаправленно поехал учиться к саратовским гармонистам: *«Я гармонь купил уже взрослым человеком И вот когда я купил, начал я пытаться. Но сам я освоить не мог, потому что есть сложность в характере исполнения на саратовской гармонии. Это не то, что допустим, двухрядочник: может взять любую мелодию и играть её на свой манер, на свой слух. А здесь нужна, как бы теперь сказали, правильная школа, и тот характер игры на саратовской гармонии я не мог уловить сам, потому что я мало слышал их (они так быстро закончились у нас тут), я сам осваивал гармонь. Ездил специально в Саратов, встречался с Наховым, я Шалимова [известные саратовские гармонисты. – А.М.] дергал, я буквально всех доставал этой гармонью» [из беседы с А. Подосинниковым].*

Сам процесс обучения на музыкальном инструменте фольклорной традиции отличается от процесса усвоения исполнителями песенного творчества. Например, гармонист А. Подосинников объяснял свой опыт усвоения следующими действиями. По его словам, он буквально заперся в отдельную комнату на несколько дней, почти не выходя из неё, и *«без конца повторял то, что запомнил от игры старшего товарища - учителя»*). Можно безошибочно констатировать именно *вариантный* процесс таких повторов и кристаллизацию собственного варианта, в определённой мере отличающегося от игры «учителя».

Эти примеры коммуникативной значимости повтора свидетельствуют о своего рода «подступах» к возникновению последующей фольклорной вариантности. Само обучение, как и последующий этап исполнения невозможны без повторения, когда память аутентичного исполнителя фиксирует музыкальную традицию, переданную «учителем», вначале «механически» («бессознательно»), затем закрепляя её в осознаваемых моделях, стереотипах, музыкальных знаках, актуализируя своё психическое восприятие. Однако утилитарный аспект указанной повторности по сути влечёт за собой следующий важнейший этап – *повтор с элементами преобразования*.

Несмотря на осознанную установку аутентичных исполнителей к устойчивости и сохранению элементов традиции (как играл «учитель»), воссоздание не бывает абсолютно тождественным. Здесь вступает в силу биологический закон вариантности всего сущего, как основного феномена жизни вообще, во всех её проявлениях.

В результате при повторах возникают неосознанные (вначале) установки на обновление музыкального текста, происходящие из неповторимости индивида: его физиологических особенностей (рук, пальцев, кисти), психического склада, социального жизненного и эстетического опыта. Так, гармонист из Калмыкии Б.Э. Очаев удивлялся: «*На танцах играет долго, надоедает и произвольно меняешь, ...вдруг получается новая фигура – по-другому играешь*».

В этом проявляется новый этап жизни фольклорного произведения: его *преобразование*, как способ развития и обновления. Об этом писал М. Арановский, утверждая, что «основным средством процессуальности становятся отношения эквивалентности, основанные на *преобразовании* структур (вариант). Именно преобразование порождает те изменения (возрастание информации), которые столь необходимы для формирования процесса» [1, 85]. Пути *преобразования* многочисленны. В искусстве саратовских гармонистов наиболее объективным являются *вариационные* процессы.

В фольклоре (особенно песенном) проследить механизм превращения «источка» в фольклорный «результат» практически невозможно, так как мы имеем дело с уже объективно сложившимся фольклорным фактом по схеме «вариант-вариант». Но искусство саратовских гармонистов в определённой мере предоставляет такую возможность, так как мы имеем дело с песенным первоисточком и его реализацией в инструментальной транскрипции.

В результате возникает следующий уровень вариантности, который представляет собой процессуальность на основе вариационности тождественного порядка (по Протопопову), выявляющую ярко выраженное индивидуально-импровизационное начало. Здесь вариантная разработка песенной темы (объективация фольклорного текста) протекает от её повтора до импровизационно-разработочного типа с неповторно-индивидуальной «подачей».

Как отмечалось ранее, первоисточком для практически всех зафиксированных нами саратовских гармонистов, исполняющих «Саратовские переборы», явилась частушка «Гармонисту есть названье», известная в исполнении Л.А. Руслановой. Она явилась исходным компонентом для «Переборов», их «знаком», символом.

Ряд версий «Переборов» выявляет *повторный* тип проведения песенной темы. В нём протяжённость, общая структура формы и интонационное содержание не меняются, они соответствуют песенному прототипу. Однако основным средством процесса развёртывания и становления музыкального содержания является, как было показано, *импровизация*, в результате чего происходит *вариативное* преобразование тематического материала на основе эквивалентности внутренних структур. Импровизацию такого типа следует

трактовать как вариативно-импровизационный метод развития, видя в ней соединение двух элементов: собственно вариаций на песенную тему, но изложенную в индивидуальном импровизационном стиле.

Как известно, понятие *вариации* означает повторение какого-либо напева или мелодий (также мелодико-гармонической темы) в измененном облике. Происхождение такого рода форм, вероятно, уходит в глубь веков. Как пишет Б. Асафьев, сравнительное музыкознание (наука о музыкальном творчестве первобытных культур) находит очень давние следы варьирования напева как в его «обрастании» новыми побегам (так называемая гетерофония, а в области русского крестьянского пения лучшим выражением этой манеры служит так называемый подголосок), так и в виде «прорастания» напева (вариант) [2, 86].

Вариативная разработка темы у саратовских гармонистов, с одной стороны, представляет собой строгую фигурационную форму на мелодическую тему (тип *soprano ostinato*), семантику которой, как и в профессиональной музыке, можно охарактеризовать как утверждение одного эмоционального состояния с разными его выразительными гранями. С другой – вариативно-импровизационное начало, к которому относятся эпизодическое гетерофонное расщепление мелодии на двухголосие, заполнение проходящими звуками, ритмически-репетиционное расщепление одного тона, разложенные трезвучия и септаккорды и т. п.

Всё это в совокупности создаёт вариативный образ высшего порядка, выходя на иной уровень вариантности, которую можно охарактеризовать как *коммуникативный тип*. Данная композиционная форма выявляет сложный тип повторности песенной темы, сочетающийся с её вариационной разработкой. В ней мелодика песенной темы, её общая ритмическая и формообразующая структуры сохраняются, но они вовлекаются в развитую ритмо-подголосочную систему «сопровождения» темы, образующей с ней семантический симбиоз. Этот процесс убедительно прослеживается при сопоставлении песенной темы и её варианта в игре гармониста:

«Жигули». Исп. Русланова Л.А.¹

♩ = 110

5 Пи-ре - сох - ни Вол - га - реч - ка, Жи-гу - ли, вы жи-гу - ли. Пи-ре -

9 стань ба - леть сер - деч - ка, да - чи - во ж вы до - вя - ли. Лен-ты

¹ Нотация и текст приводятся по архивной записи частушки в исполнении Л. Руслановой [Великие исполнители XX века. Лидия Русланова. В 2-х CD-дисках. Диск 1 // MOROZ RECORDS, 2001].



13 бан - ти - ки, да лен - ты бан - ти - ки, да лен - ты ву - зил вя - жут - ца, а мой ми -
лѐ - нак не - наг - ляд - най при - да мной ку - ра - жит - ца.

«Саратовские переборы» (фрагмент). Записано от Жернова В.И.,
1920 г.р. Михайловой А.А. в г. Саратове в 2001 г.



The image shows a piano accompaniment for the piece 'Saratovskie perebory'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is in a minor key and 4/4 time. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a change in the bass clef staff's rhythm. The fourth system concludes the fragment with a final chord in the bass clef staff.

Иной, *развивающийся* тип вариационной повторности этой же темы можно наблюдать в искусстве другого старейшего гармониста (ныне ушедшего из жизни) – В.В. Седова. Здесь исполнитель значительно «вуалирует» тему с помощью ритмического «развёртывания» её звукового состава, изме-

нения интонационных элементов, придания им коммуникативного стиливого характера между тематическими «гнездами»:

*Саратовские переборы (фрагмент). Исп. Седов В.В., 1928 г.р.
Запись Ярешко А.С. в г. Саратове в 1989 г.*

Подобный вариативный принцип претворения песенной темы можно наблюдать на основе сравнительного анализа её проведения разными исполнителями. Не нарушая общей семантической концепции, каждый исполнитель находит свой комплекс формообразующих элементов, которые придают неповторимое своеобразие тематическому материалу. Так, проведение темы «Припевки» (Расстается лёд с водою...) у В.И. Жернова характеризуется простотой изложения материала, где исполнитель пытается донести красоту и оригинальность самой мелодии. По сравнению с «первоисточником», варьированию подвергаются лишь отдельные интонационные элементы темы:

Припевки («Расстается лёд с водою...»). Исп. Русланова Л.А.

♩ = 100

Рас - ста - ёт - ся лёд сво - до - ю, а мы, да ми - лай мой с та - бо - ю. Ах, и

9

влод - ке во - да и под лод - кой во - да, дев - ки юб - ки под - мо - чи - ли пе - ре - воз - чи - ку бе - да.

*Саратовские переборы (фрагмент). Исп. Жернов В.И., 1920 г.р.
Записано Михайловой А.А. в г. Саратове в 2001 г.*



Иной подход к теме у И.Я. Паницкого. Её проведение отличается колорированием каждого интонационного мотива через насыщение музыкальной ткани подголосками, фигурационными пассажными элементами. При этом сама тема более близка к оригиналу, но последовательное её обогащение в фактуре придаёт динамический характер всему изложению:

*Саратовские переборы (фрагмент).
Записано в г. Саратове от Паницкого И.Я., 1906 г.р. Год записи неизвестен.
(Фоноархив ансамбля «Саратовская гармоника» <http://sargarmonika.3dn.ru/>).*

Эти и подобные примеры вариантного изложения тематического материала позволяют видеть особый коммуникативный тип вариативности, основанный на органичном соединении принципа повторности, вариационности с импровизационно-разработочным методом, что создает неповторимо оригинальный художественный результат.

Итак, триада: **канон – импровизация – вариантность** является диалектической формой и естественным условием «жизни» любого фольклорного произведения. Артефакт традиционной гармошечной культуры «Саратовские переборы», рожденный коллективной формой музицирования с её эсте-

тическим пониманием и представлениями, возможно, в большей степени (чем вокальные произведения) демонстрирует это воплощение.

Каноническая основа фольклорного текста, прослеживаясь, как было показано, на семантическом, стилистическом, формообразующем, композиционном, функциональном уровнях, несет в себе охранительную тенденцию во времени и является коммуникативным средством между поколениями народных музыкантов. Однако, как показывает опыт, установка народного исполнителя на точное воспроизведение фольклорного текста «от учителя» (он может быть и в полном смысле учителем, но и «случайным игроком») относительна. В последовательности «учитель – ученик» принимаются и усваиваются общие канонические элементы, закрепляя их в памяти для последующего воссоздания. Но каждое воссоздание – это новый (и бесконечный) виток творческого акта, обуславливающий кардинальные свойства фольклора – *импровизационность* и *вариативность*.

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., Композитор, 1998. С. 84.
2. Асафьев Б.В. О народной музыке / Сост. И.И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. 162 с.
3. Лотман Ю.М. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
4. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы, 2007. 518 с.
5. Мозиас А.И. Исследование народного песенного исполнительства (на материале одного эксперимента) // Методы изучения фольклора. – Л.: ЛГИТМиК, 1983.
6. Протопопов В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме. – М., Музыка, 1967.

Н.А. Закатова (Саратов)

К вопросу типологии напевов обходно-поздравительных песен зимнего святочного цикла в традиционной культуре Саратовского Поволжья

Традиционная культура русского населения Саратовского Поволжья складывалась в период активного освоения нижневолжских земель переселенцами из «коренных» областей России, Среднего Поволжья и близлежащих губерний.

В жизни крестьян-земледельцев календарно-годовой круг являлся основным способом взаимодействия природного и жизненного циклов посредством чётко регламентированного набора обрядовых комплексов и

практик. Известно, что вплоть до второй половины XIX столетия крестьяне и население уездных городов сохраняли верность традициям предков. Современники фиксировали факт бытования календарно-обрядовой поэзии как явление обыденное и, возможно, именно поэтому не стоящее пристального детального описания. Сегодня следует признать, что за исключением редких свидетельств, крупицами разбросанных по отдельным публикациям и архивным рукописным документам, материал по календарно-обрядовой поэзии практически отсутствует. На протяжении пяти лет нами проводилась кропотливая работа по сбору и систематизации текстов, отражающих бытование зимнего святочного цикла, характеризующегося наиболее хорошей степенью сохранности.

Наиболее ценными с точки зрения этнографического контекста функционирования обряда стали работы местных энтузиастов-собираателей, членов СУАК – А.Н. Леопольдова, А.Н. Минха, М.Е. Соколова¹. Не без активного участия корреспондентов из числа губернской интеллигенции был собран архив А.Н. Терещенко². В первой половине XX века вышли в свет замечательные исследования В. Буша, Т.М. Акимовой, Архангельской³. Первые нотированные образцы обходно-поздравительных песен мы встречаем в изданиях Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, И.В. Некрасова, Ф.М. Истомина⁴. Основным же источником музыкального материала послужил архив лаборатории кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова.

¹Леопольдов А. Статистическое описание Саратовской губернии в двух частях. СПб., 1839. – 143 с.; Минх А.Н. Коленская волость Аткарского уезда. Саратовский сборник, 1881. Т. 1. С. 65–177; Минх А.Н. Народные обычаи, суеверия, предрассудки и обряды крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861–1888 годах А.Н. Минхом. – Саратов, 1994 (Репринтное воспроизведение изд. 1890 года). – 154 с.; Соколов М.Е. Обряды, поверия и суеверия великорусов Саратовской губернии//Труды Саратовской Учёной Архивной Комиссии. Вып. 33., 1916. Саратов: Типография Союза Печатного дела 1916. – 197 с. (с. 97-105).

²Терещенко А.В. История культуры русского народа/А.В. Терещенко. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.: илл.

³Буш В. Современное состояние устно-поэтического творчества в деревнях Вольского уезда//Отдельный оттиск из журнала «Учёные Записки Саратовского Государственного Университета» Педфак. Т V. Вып. 2. Саратов, 1926. с. 169-184.; Фольклор Саратовской области. Кн. 1. Сост. Т.М. Акимова под ред А.П. Скафтымова. Саратов, 1946. – 536 с.; Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья. Сост. Акимова Т.М. и Архангельская В.К. Худож. В.Б. Миловидов. Саратов, Приволж. Кн. изд., 1969. – 347 с. с. ил.

⁴Римский-Корсаков Н.А. Сборник русских народных песен. (Для голоса с ф.-п.) Сост. Н.А. Римским-Корсаковым. Оп. 24 (1876). Ч. 1–2. СПб., Бессель, (1876–1877); Лядов А.К. 35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепьяно из собранных в 1849, 1895, 1901 и 1902 гг. И.В. Некрасовым, Ф.М. Истоминым и Ф.И. Покровским в губерниях: Владимирской, Нижегородской, Рязанской, Саратовской, Тверской и Ярославской. Для одного голоса в сопровожд. ф.-п. переложил Анатолий Лядов. (СПб.), Песенная комис. Рус. географ. О-ва, (1903); 50 песен русского народа для мужского хора из собранных в 1902 году в Саратовской губ. Н.В. Некрасовым и Ф.И. Покровским. Положил на голоса Н.В. Некрасов. 52 с.

Музыкальным ядром святочной обрядности является обходно-поздравительный ритуал, схема которого представлена трёхчастной структурой: диалог – исполнение обрядовой песни/приговора/припевки с просьбой/требованием угощения – одаривание славильщиков/колядовщиков.

Основными участниками ритуала были мальчики (пяти-шести лет) / юноши и девушки (с очевидным приоритетом мужских сообществ), собиравшиеся для этой цели в артели. Наряду с компаниями колядовщиков, участниками обходного ритуала выступали так называемые «*святошники*» – ряженые, молодёжь, достигшая половозрастной зрелости. Обход дворов совершался в тёмное время суток – «*затемно*» рано утром в Рождество после окончания праздничной службы и в вечернее время в канун Нового года.

Исполнение обрядовой песни происходило как на нейтральной территории – под окном, так и в избе. Формы исполнения могли быть различными: «*Ходят еще под окнами с кошелом и поют таусень*» [7, 635; 26], «*останавливались перед окнами и, построившись в ряд, начинали петь*» [15, 29], по одному из свидетельств колядовали разбившись на две группы: «*...те, кто начинали спрашивать, шли лицом к соперникам. Во время ответа отходили назад держа друг друга за пояс*» [11, 32–33].

Звуковой образ исполнения обрядовых песен в Саратовском Поволжье, равно как и по всей территории Среднего Поволжья, запечатлён в его традиционном терминологическом определении. Наряду с выражением «*петь таусень*», активно использовался термин – «*кричать*», «*орать*». Эта терминология подчёркивает особую семантическую функцию звука в общем комплексе выразительных средств обходно-поздравительного ритуала и указывает на осознанное отношение исполнителей к звуку, его формированию, извлечению и интонированию¹.

Обходно-поздравительные песни рождественского комплекса представлены праздничными богослужебными песнопениями-*христославиями* (пением *ирмоса* первой песни рождественского канона «Христос рождается», праздничного *тропаря* «Рождество Твое, Христе Боже Наш», *кондака* Рождества Христова «Дева днесь Пресущественного рождает»), *славильными приговорами/припевками* и *колядками*.

Христославия на исследуемой территории представлены тремя вариантами исполнения:

1) в форме из трех частей, образованной путём объединения *ирмоса*, *тропаря* и *кондака*. Воспринимается исполнителями как целостная структура. В качестве скрепляющего элемента – рефрена – используется славословие

¹К сожалению, запись практически всего аудиоматериала, которым мы располагали в процессе анализа, была произведена вне обрядового контекста (в пространстве дома) от исполнителей старшего возраста, что неизбежно наложило отпечаток на качественные характеристики исполнения (тесситуру, динамику). Однако устойчиво проявляет себя типичная для жанра специфика вокализации – декламационная форма слогоритмического интонирования, которая включает в себя различные способы воплощения, в зависимости от функции текста и его структуры.

Пресвятой Троицы «*Слава Отцу и Сыну и Святому Духу ныне и присна и во веки веков. Аминь!*». Завершается христославие обязательным речитативным приговором, содержащим праздничное поздравление «*С праздником вас, хозяин с хозяйкой*»;

2) в форме, состоящей из двух частей, тропаря и кондака. В отдельных образцах сохраняется принцип сцепления частей по примеру первого варианта посредством славословия, но основным приёмом в данном случае выступает плотное смыкание песнопений, чему активно способствует однородная музыкально-ритмическая основа материала. Практически каждый образец христославия завершается поздравлением хозяев или просьбой одаривания;

3) одночастные христославия, основанные на тропаре к празднику. Образцы максимально лаконичны и, как правило, не имеют заключительной поздравительной/требовательной части.

Музыкальный компонент народных рождественских песнопений/христославий построен на основе церковного обиходного напева 4 гласа.

Славильные приговоры выполняют в обряде роль *песен-просьб/требований* и имеют определённый суверенитет в ритуале, а в отдельных случаях занимают центральное место.

Колядки не получили широкого распространения в рождественском комплексе русского фольклора и зафиксированы в компактном пограничном ареале Саратовского и Петровского уездов.

Новогодний комплекс представлен традиционным общерусским набором обрядовых песен: *таусени*, *колядки* и *овсени*, а также *песнями-просьбами/требованиями*.

Сюжетные песни представлены основными 12 сюжетами, наиболее популярными из которых являются: «...Где была? – Коней пасла», «Хозяина дома нет», «Терем», «Летел соколик», «Пава», «Скочил козёл на барский двор...» («Козёл прыщёт»), «Мосты».

Песни-просьбы/требования составляют практически половину всего новогоднего обходно-поздравительного песенного фонда Саратовского Поволжья. Они могли исполняться как функционально самостоятельные обрядовые песни, так и в составе сюжетных песен, служа их заключительной частью или, в редких случаях, обрамляя основной сюжет.

Специфика обрядовых напевов заключается в особом типе ритмической организации с преобладанием малых ритмических единиц и в исполнении, осуществляемом в декламационной форме слогоритмического интонирования, что влечёт за собой особую форму соотношения двух уровней песенной системы – ритмической и мелодической структур. Для тезисных мелодических ячеек напевов типологически значимыми являются временные характеристики и ритм чередования оппозиционных тонов, рождающий типичные для данного жанра формы мелодического рельефа. Различные мелодические построения могут координироваться с одной типовой моделью СМРФ (слоговой музыкально-ритмической формулой) и наоборот. Типовые ритмические структуры прочно скрепляют рождественский и новогодний

комплексы, переходя из славильных приговоров в новогодние песни-просьбы/требования и далее распространяясь на сюжетные тексты.

Ритмическая организация напевов соотносится с двумя основными классами ритмических форм: цезурированными РТ(1) и сегментированными периодами РТ(2) и основываются, как правило, на стихе силлабической структуры, который реализуется в одноэлементных (слоговики/временники) и составных ритмических периодах.

РТ	Вид РТ	Стих	КЕ	СМРФ
1	1a	46	<i>A</i>	
	1b	46+3 (54-8)+(54-78) +3+3	<i>ar</i> <i>abR</i>	
2	2a	4-8	<i>A</i>	
	2b	(4-6)+3 (4-6)+(4-6) +3+3	<i>ar</i> <i>abR</i>	
	2c	(54-8)+(54-78) +3+3	<i>abrb</i> <i>abR</i> <i>Rab</i>	

Однако значительный объём материала занимает пограничное положение между двумя основными классами ритмических форм. Двойной статус напевов связывается со спецификой их исполнения, где на первый план выходят естественные речевые ударения, неизбежно сегментирующие напев. Любопытно, что двойным статусом наделяются и слогоритмическая модель христославий, обладающая определённым суверенитетом в общем фонде обходно-поздравительных песен. Так, например, напев 4 гласа строится на двух чередующихся попевах, в основе которых лежит псалмодирование (читок) с

ударением на третьем слоге с конца распева. В народных версиях большое распространение получила ритмоструктура с маркированным читком:

Рожде/ство Твое Христе/Боже наш
Восси-яй ми-ро-ви свет /разу-ма... [14, 70].

Подверглась переосмыслению и заключительная попевка гласа:

Господи, слава Тебе!

В традиционной версии устойчиво закрепились типовая силлабическая формула (♩♩♩), на которой основываются все таусеневые рефренные стихи обходно-поздравительных песен:

Господи, слава Тебе!... [12, с. 130]

Звуковысотная организация напевов РТ(1) и РТ(2) опирается на моно-ячейковые, крайне редко полиячейковые мелодические композиции и складывается как из замкнутых, так и из открытых ячеек. Развертывание мелодической композиции совпадает с гранями ритмической формы и реализует, как правило, по одной ладовой оппозиции. Ячейки развиваются в узкообъемных ангемитонных и диатонических ладах. Все напевы представлены пятью основными типами мелодических ячеек, отличными по амбитусу и положению в звуковой шкале: *a* (1–II) *b* (2–1), *c* (3–1), *d* (4–1) и *i* (5–1). Наличие обобщающих признаков звуковысотной организации напевов позволяет выделить два МТ, координирующиеся с двумя базовыми ритмическими типами.

МТ(1) соотносится с одноэлементными цезурированными и сегментированными периодами РТ(1*a*) и РТ(2*a*). Реализует секундовую или терцовую оппозицию (1–II/2–1 или 3–1) концевой опоре лада. Важным типологическим признаком мелодической композиции напева выступает «маятникообразный» рельеф:

Пугачёвский р-н., Таволожка [10]

♩ = 72
I II I II /
Та - у - сен, Та - у - - - сен!
До - - ма ли Ру - - сен?
- Ру - сен на ба - за - - ре.

Напевы МТ (1) нередко характеризуются интонационным зонированием. Они контаминируются, как правило, с типовыми ячейками МТ (2) в местах переходов сюжетных песен в песни-просьбы/требования или в местах завершения инициальной формулы зачина и начала формульного целевого ряда. Калейдоскопичный характер изложения материала четко маркирует грани обрядового текста:

Мокроусовский р-н., Борисоглебовка [14]

— На кой ти - бе о - вёс?
 — По - ро - сят кор - мить
 По - ро - сят - ки глад - ки,
 Си - де - ли на гряд - ки.

В напевах МТ(1) основную организующую роль берёт на себя ритм, мелодический контур в них выражен не отчётливо, и текст скорее наговаривается, чем вокализируются. Многократное монотонное воспроизведение вербального текста в сочетании с подвижным темпом произнесения отключает индивидуальное начало исполнителя, подчиняясь логике повествования и упругому пульсу напева.

В песнях-просьбах/требованиях, входящих в состав сюжетных песен МТ(1), мелодический уровень по отношению к ритмической модели напева проявляет большую интонационную гибкость и подвижность, однако за «свободным выкриком» всегда стоит типовая модель мелодической формулы.

МТ(2) соотносится с составными, реже одноэлементными и цезурированными и сегментированными периодами РТ(1a), РТ(1b), РТ(2b), РТ(2c). Реализует квартовую или квинтовую оппозицию (4–1/5–1) концевой опоре лада – 1 ступени. В напевах МТ(2) заметную роль играют квартовые сегменты:

Калининский р-н., Сердлово [13]

♩ = 108
 Ле - тел со - кол со - ко - лок. Та - - у - синь!
 Чи - риз ба - буш - кин два - рок! Та - - у - синь!

Напевы МТ(2), как правило, бывают сдержанными в темповом отношении, ритмическая и мелодическая структуры выступают на паритетных нача-

лах, в них декламационные формы смысловесущих периодов сочетаются с элементами песенной вокализации рефренов.

Следует отметить, что на исследуемой территории в среде русского населения многоголосное исполнение обходно-поздравительных песен практически не развито. Бытуя в среде детей и подростков, напевы могли обрастать простейшими элементами спонтанной гетерофонии, но ведущая роль всё же оставалась за унисоном.

На основной территории Саратовского Поволжья отдельные элементы обходно-поздравительного ритуала перешли в реликтовую форму бытования к 60–70 годам XX века, в их числе и музыкальный компонент. Окончательно обряд прекратил своё существование, видимо, в 90-е годы, когда был нанесён решительный удар по жизни деревни, и произошёл массовый отток молодёжи в город. Лишившись непосредственных участников и исполнителей, святочная обрядность была полностью обескровлена.

Литература

1. Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований. //Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. Выпуск 174. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 384 с.
 2. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2000 – 256 с., ил.
 3. Звук в традиционной народной культуре. Сборник научных статей. – М., 2004. – 253 с., нот., илл., аудио-приложение.
 4. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. – Л., 1975.
 5. Корепова К.Е. Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. – СПб.: Тропа Троянова, 2009. – 481 с. – (Русская этнография).
 6. Народное музыкальное творчество: Учебник/Отв. Ред. О.А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005 – 568 с., нотн. прим., ил.
 7. Терещенко А.В. История культуры русского народа/А.В. Терещенко. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.: ил.
 8. Шолудякова О.Е. Азбука русского православного богослужебного пения. Словарь. – М.: Композитор, 2004 – 168 с.
- Неопубликованные источники нотных примеров**
9. КНПиЭ Антонов С.Н. Русские народные песни Аркадакского и Турковского районов Саратовской области. – Саратов, 1986. – 156 с.
 10. КНПиЭ Зверев А.Ю. Народные песни Саратовской области (с. Давыдовка, с. Преображенка, с. Малая Таволожка, с. Большая Таволожка Пугачёвского района). – Саратов, 2001. – 184 с.
 11. КНПиЭ Тараканова М.В. Народные песни Саратовской области (материалы Хвалынского района). – Саратов, 2002. – 225 с.
 12. КНПиЭ Тарасова С.Ю. Народные песни Саратовской области: Лысогорский, Новобурасский, Саратовский, Базарно-Карабулакский районы. – Саратов, 1994. – 294 с.
 13. КНПиЭ Твердохлеб Н.В. Народные песни Саратовской области – Саратов, 2001. – 311с.
 14. КНПиЭ Чеботарёва О.В. Русские народные песни и духовные стихи Саратовской области. – Саратов, 1993. – 229 с.
 15. КНПиЭ Чернова О.В. Народные песни Саратовской области. – Саратов, 2009. – 227 с.

О.А. Шубина (Саратов)

Свадебный фольклор
в концерте «Русская свадьба» А. Киселёва
(к проблеме типологии жанра)

В современных условиях существования общества происходит исчезновение традиционных форм народной культуры. Этот факт в некоторой степени вызвал повышенный интерес к её изучению и интерпретации музыкантами. В творчестве современных авторов рождается немало число «фольклорных» произведений, рассчитанных на концертное исполнение. Особую заинтересованность отечественные композиторы проявляют к родовым и жанровым свойствам произведений народнопоэтического свадебного фольклора. Например, кантата «Свадебные песни» Ю. Буцко; хоровые концерты «Лебёдушка» и «Добрый молодец» В. Салманова; хоровой цикл «Русская свадьба» И. Ельчевой; «Картины старинных свадебных обрядов» М. Алексеева; «Шесть угличских народных свадебных песен» в обработке Н. Голубева; хоровой цикл «Пять свадебных песен» и «Я не знала, не ведала» (полифонические вариации на тему старинного свадебного плача) в обработке В. Калистратова и многие другие. В этом ряду находится и сочинение московского композитора Анатолия Ивановича Киселёва, уделяющего большое внимание претворению фольклора в своём творчестве.

Наше внимание сосредоточено на претворении композиторами свадебного фольклора и его типологических (жанровых) особенностей. И это не случайно. Из всех русских традиционных семейных обрядов *свадебный* занимает наиболее видное место по воздействию на человека, а сопровождающие его поэзия и музыка являются драгоценным наследием нашей духовной культуры, поэтому свадебный ритуал сохранялся в народной памяти дольше и полнее. Свадьба и сейчас является главным событием в жизни человека. Отсюда неослабевающий интерес к семантике обряда. Сам обряд русской народной свадьбы уникален по насыщенности песнями. Он объединяет собственно свадебные песни и произведения других жанров, приуроченные к свадебной игре. Свадебные жанровые типы или группы включают лирические песни, величальные, корильные, причитания, приговоры. При этом каждый из жанров выполнял в обряде только ему присущую функцию. Под «типологией» жанров, таким образом, понимается внутреннее дробление фольклорных свадебных песен, которые имеют различные признаки. Как пишет К. Чистов, «свадебные песни были одной из форм общественной санкции брака. <...> Свадебные песни должны были создавать праздничное, торжественное настроение, способствовать забвению несуразностей обыденной жизни и предрекать счастье будущим молодым. Вместе с тем песни не уводили от самого главного – от тревожной неизвестности, от психологической сложности перехода невесты в другую семью и в другое социальное состояние – из дочери в родном доме она становилась снохой в доме мужа» [6, 187–188].

«Концерт для хора **«Русская свадьба»** (1985), – читаем в аннотации к нотному изданию, – «наиболее масштабное хоровое произведение композитора А. Киселёва. За основу автор взял тексты народных песен, которые отражают некоторые традиционные эпизоды русской свадьбы и предшествующих ей событий. Благодаря глубокому проникновению в самую суть русского музыкального фольклора композитору удалось создать произведение по своему духу истинно народное, русское» [4].

Композитор создаёт хоровой концерт как ряд картин, внутренне цельных, при этом контрасты возникают не внутри номеров, а между ними – каждый соответствует одному обрядовому действию.

Поэтическую основу сочинения составили тексты песен, взятые автором из разных фольклорных сборников¹. Несмотря на отсутствие цитирования народных мелодий, в концерте воссоздаётся подлинно народный стиль во всех его деталях – интонационных, ладовых, метроритмических. Композитор строит произведение в опоре на самый распространённый для русской народной песни структурно-композиционный принцип запева и хорового подхвата. Разнообразно в сочинении трактуется хор: как «солист» и «оркестр», или «народный инструмент» и «колокола». Подавляющее большинство запевов (пять номеров) в концерте композитор поручает либо одной хоровой партии, либо группе хора поющей в унисон. Многообразны и фактурные решения, в каждом номере они индивидуально интерпретированы. Здесь мастерски соединяются подголосочность и имитационность с гомофонно-гармоническим складом хорового письма.

Драматургия концерта полностью подчинена ходу свадебного действия: от гадания (на «суженого-ряженого») к праздничному веселью, что вызвало соответствующие драматургические приёмы. Во всех семи номерах концерта образ народа выступает неизменным и ведущим участником обрядового действия.

Как предтеча свадебному обряду, открывает концерт специальная «гадальная песня» **«Полю беленький снежок»** (гадание под Рождество) [7, 22]. В это время, по народным приметам, магическая сила особенно велика. Поэтому пелись особые ритуальные песни, включаясь в функционально неделимую семиотическую систему (праздничная беседа). Они использовались в игре как обрядовые песни со свадебной семантикой и предбрачной символикой. Как отмечает Ю. Круглов: «Ритуальные песни <...> наиболее ярко обнаруживают свою жанровую сущность именно в свадебном обряде. Исполнялись в начале многих важных обрядовых моментов свадьбы. Они органично вплетались в ход свадьбы, предвеляя совершение обрядовых дейст-

¹ Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., Музыка, 1969 (№1). Круглов Ю. Русские обрядовые песни. М., Высшая школа, 1982 (№№ 2, 4, 7). Русские народные песни Красноярского края. Вып. 2 / под общей редакцией С.Аксюка, сост. В. Харьков. – 2ч. М., Советский композитор, 1962 (№3). Песни собранные П.В. Киреевским: Новая серия. М., 1911–1929, в. 1-3.

вий, создавали атмосферу праздничности, придавали особую важность происходящим на свадьбе событиям» [4, 19–20].

Время Святков – две недели зимних праздников, начиная с Рождественского сочельника (6 января) и заканчивая Крещением (19 января) – по народной традиции сопровождалось гаданием, пением и плясками. Святочное времяпрепровождение молодёжи предшествовало началу свадеб [2, 1605].

«В Рождество «пололи снег». Выбегут на улицу, на раздорожье (перекрёсток) парни с девушками, наберут снег в подошвы, фартуки, парни – в шапки, а потом сыплют его, сеют и приговаривают: «Полю беленький снежок за батюшков хлеб-соль, за матушкино здравьице. Взлай собачка, откуда женишок». И все падают на снег, вниз лицом, ждут, что послышится. Так загадывали на каждого в отдельности, что ожидает парня или девушку в этом году.

Образ, созданный автором, рождает настроение, соответствующее данной картине. Для достижения большей экспрессии А. Киселёв пользуется сочетанием диссонирующих созвучий с учащённой, энергичной ритмикой, соединяя некоторые приёмы профессиональной композиторской техники и народного многоголосия (имитации, подголоски). Близость к фольклору подчеркнута и ясной диатоникой, используемой в хоровом письме, и сольным запевом хоровой партии сопрано (в унисон). Следуя структуре обряда, композитор усложняет композиционную форму песни (куплетно-припевная с кодой), где кода образуется на основе варьированного повтора одностихового напева «суженый-ряженный». В многократно повторенной короткой трехзвучной ангемитонной попевке ярко выражен характер заклинания. Используя в тексте «игру» акцентов, столь характерную для народного крестьянского песенного стихосложения – «СУЖЕНЫЙ-РЯЖЕНЫЙ», композитор создаёт выразительную тему с ритмически выровненными секвенционными проведениями и остиной повторностью.

К числу композиционных решений, несущих определённую смысловую нагрузку, относится приём антифонного пения женской и мужской групп хора, что позволяет автору достичь яркой зримости обряда. Этому содействуют и «угловатость» интонаций, сжатых в нешироком (терцовом) звуковом объёме, и длительное *crescendo*.

Композитор нашёл способ переплавки семантики крестьянской свадебной песенности, её интонационно-мелодических качеств в многоголосие современного ладового типа, сохранившее естественную природу и ассоциативный ряд народного песенного источника.

Второй хор «Ты пчела ли, моя пчёлынька» (величание молодцу), также запевно-припевной структуры, написан композитором в куплетной форме. У древних славян *пчела* считалась символом любви, соединяющим две противоположности: «сладость мёда и горечь жала», что соответствует духу крестьянской жизни, где зло и добро, радость и горе всегда вместе. В народных сказках пчела помогает герою опознать свою любимую, выбрать одну единственную. Слова в песенном тексте: «Мы причешем кудри молод-

цу» – образы-символы обозначали его женитьбу, так как жениха в древние времена перед венцом постригали [7, 26].

В хоровой партитуре номера мелодические линии отмечены звуковысотными колебаниями, что в результате приводит к коротким внутрिलाдовым отклонениям, а в целом – к ладовой переменности. Плавные линии голосов, накладываясь друг на друга, образуют терпкие звучания вертикалей. Автор сочетает приёмы, характерные для народного ладового мышления, восходящие к архаичным пластам русской песенности – параллельное движение терциями («втора»), квинтами, унисонные кадансы – со средствами современного профессионального языка и линейной полифонией. Это проявляется и в остальных хорах концерта.

Хор «**Я не знала, не ведала**» – центральное драматическое звено, драматургически переломное в концерте, меняющее русло повествования. Это пример претворения жанра свадебного причета.

Безусловно, невеста в обряде – главное действующее лицо. Момент просватанья («рукобитья») – обязательная часть традиционной русской свадьбы, означал, что обе семьи договорились о своём согласии на брак. Таким образом происходила магия присоединения к «чужому» роду.

В этой партитуре нет субъективного, экзальтированно открытого проявления эмоций, которое характеризует аутентичные причитания. Хоровой номер отличается лирической просветлённостью, внутренней сдержанностью, приподнимающей человека над обыденностью. Неизбежность происходящего ощущается почти как объективная данность. Отсюда неспешность повествования, особое чувство равновесия, гармоничности, ощущения меры.

В основу поэтического текста номера положен древнейший вид тонического стиха. Композитор, следуя за народнопесенным словом, вариантно изменяет строфы, тем самым, подчёркивая характер происходящего. Соло сопрано на фоне хоровой педали (приём, встречающийся в народном исполнении свадебного причета) становится формообразующим фактором.

В основе мелодического развития номера лежит поступенно нисходящая терцовая попевка. В цепочке движущихся поступенно секунд проявляется специфика плача. Причитальность «запрограммирована» в начальном мотиве ($c^2 - h^1 - c^2 - h^1 - a^1$), выступающем в функции основного интонационного тезиса, на распеве которого строится всё музыкальное развитие. Этот подлинный мотив, который фиксируется в аутентичных плачах как основной «код» жанра, неоднократно повторяется, «кружит», обрастая новыми мелодическими и фактурными вариантами. Подобная механистичность повторов близка к остинатности, что создаёт ощущение замкнутости движения, некой неизбежности происходящего.

Композитор прибегает к колорированию распевной сольной темы политональными аккордовыми «пятнами», подчёркивающими нюансы психологического состояния невесты и участников свадебной игры. Экспрессию текста (с множеством повторов «я не знала») автор стремится передать как музыкальными средствами (диатоника, имитационное вступление голосов,

хоровая педаль на сопряжении тонического септаккорда и септаккорда VI ступени, включение в хоровую ткань басов-октавистов), так и манерой исполнения текста (ритмизованный говор приблизительной звуковысотности). Тем самым достигается яркость художественного образа, его театральность. Повторение же начальной строфы в конце, не только усиливает её значимость, но и создаёт структурную завершённость, целостность номера.

Четвертый номер – «**Звоны**» – является логическим продолжением предыдущего. В его основу положены слова двух свадебных народных величальных песен, которые исполнялись в важный момент ритуала – «обряд отдачи невесты жениху за стол в день свадьбы, представлявший, в сущности, наивысшую точку её развития: с этого момента жених и невеста становились мужем и женой» [4, 33].

Тексты песен взяты из сборника Ю. Круглова «Русские обрядовые песни» № 31 – «Как у свата во дворе» и № 39 – «По городу звоны пошли». Ю. Круглов относит эти ритуальные песни к «песням-оповещениям». «Как у свата во дворе» оповещала об обряде *поздравления* жениха после положительного решения родителей новобрачной о свадьбе. «По городу звоны пошли» – песня оповещала об обряде *одаривания* жениха». Всё внимание сосредоточивается на фиксации обрядового действия, а не на участниках свадьбы. Эти песни повествовательны, неконфликтны. «Рассказ об обрядовом действии ведётся, как правило, в прошедшем времени (общий признак ритуальных песен-оповещений). Пространство и время в них ограничены обрядом» [4, 35].

В данном сочинении хор (как и в исполнении народных песен в обряде) выступает в качестве одного из главных участников ритуала. Обе величальные песни композитор komponует в куплетную репризную форму с элементами трёхчастности.

Называя данную часть «Звоны», автор опирается не только на конкретную образность текста («второе колокол ударили», «по городу звоны пошли»), но главное на понятийно-символический смысл колокольных звонов. Как пишет А. Ярешко, «колокольные звоны – это необычайно важный, уникальный, художественно своеобразный вид искусства, занимающий своё достойное место в национальном наследии отечественной культуры» [11, 5].

Анализируя народно-национальные основы православных колокольных звонов, автор выделяет «образно-психологический» принцип претворения колокольности в народной песне, которая «предполагает тесную связь образно-сюжетного содержания с отображением колокольных звонов в тексте – с одной стороны, и элементов имитационного претворения колокольности с общими характерными свойствами многоголосной лирической песни...» [11, 146]. Это единство имитации колокольных звучаний и собственно песенности мы наблюдаем у композитора.

Первая песня «Как у свата во дворе» (авторская ремарка «чинно») звучит у баса соло на фоне сонорно трактованной хоровой партитуры, создающей эффект колокольности. Колокольный звон, представленный здесь

Пример № 2

Темпо I

The musical score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The Soprano and Tenor parts begin with the word 'князь!' followed by 'бом,'. The Alto and Bass parts also begin with 'бом,'. The piano accompaniment features a mix of 3/4, 4/4, and 5/4 measures, with a strong rhythmic accompaniment. The score is marked with a tempo of 'Темпо I' and a dynamic of 'f'.

То, что дано в поэтическом тексте намёком, выявлено музыкальными средствами. Имитация колокольности в виде своеобразных «ударов-всплесков» (полутоновые сдвиги голосов на фоне звукоизобразительного возгласа «бом»), эффект объёмности достигаются сопоставлением тональностей (полигармония). На тонической бурдонной квинте аккордовые вертикали мажорных трезвучий (С, H, Des) либо чередуются, либо звучат в наложении (С и Des) – «гудят». В «хоровых» куплетах, напротив, ясные диатонические трезвучия «усложняются» доминантовым септаккордом.

Следует отметить и свободу метрического строения текста, типичную для народных песен. Метрика «хоровых» эпизодов непрерывно обновляется в соответствии с ритмически свободно излагаемым фольклорным текстом. Здесь сочетаются переменные размеры – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$ – $\frac{5}{4}$, причём происходит это естественно и органично. Не находясь в «тисках» строгой метричности, музыка живёт и дышит, подобно колокольной звуковой энергетике, она свободна и величава.

Пятый номер концерта **«Во лугах вода разливается»** передаёт следующий «сценарный» эпизод свадебного обряда – «браньё – выводы» [7, 213].

По старинному русскому обычаю, жених просил вывести ему его «сужено-ряжено». Тысяцкий брал невесту за руку, подводил к столу и сажал рядом с женихом. В некоторых регионах России (Сибирь, Смоленск, Рязань) «выводы» детально разыгрывались. По просьбе жениха или его окружения невесту ему выводили три раза: первый раз – «сокола белокрыльчатого», второй раз – «коня в седле в золотой узде» и лишь на третий раз выводили его «сужено-ряжено». Каждую часть свадебного «спектакля» сопровождающий его певческий ансамбль комментировал.

Стремление композитора к театрализации, достигаемой различными музыкальными средствами, приводит к образованию многоплановых полотен с характерными чертами зрелищного действия. Персонажей поэтического повествования «озвучивают» определённые хоровые группы. Включение и выключение хоровых партий создаёт различную плотность музыкальной ткани. Органичное сочетание гомофонно-гармонической хоровой фактуры с разви-

тыми сольными фрагментами придаёт не только большую объёмность звучанию, но расширяет рамки лирической выразительности.

Наряду с использованием обычных приёмов народного подголосочного склада (вариантность, педальные звуки, двойное дублирование, подголоски, унисоны в конце фраз), в начальной музыкальной теме «Во лугах вода разливается» присутствует и стреттная имитация. Чередование контрастных элементов, а затем слияние их в контрапунктическом сочетании создаёт живую, красочную звучность.

Предпочитая репризную куплетную форму с явно выраженными границами (Напевно – Tempo I – Активно – *rubato*), автор сохраняет нарастающую линию движения к кульминации, которая обусловлена долгожданной радостью по поводу предстоящего счастья: «Это моя суженая, это моя ряженая!».

Шестой номер концерта – «Друженька». Как отмечает Ю. Круглов, «образ дружки <...> является одним из центральных в величальных песнях» [4, 77]. Содержание песни юмористическое, лукавое. «На улице поезд жениха встречает невестин дружка с фонарём или свечой, хоть и светло. Как двери откроют, покажутся дружки и сразу поют. Так начинается «понимание», друженьку поздравляет хор» [1, 62]. Как отмечает Н. Элиаш: «Приговоры дружки – совершенно своеобразный поэтический жанр свадебного фольклора, где главное действующее лицо – сам дружка» [10, 24]. Дружка всегда был самым уважаемым из всех чинов свадебного поезда и всегда занимал самое почётное место за свадебным столом. По обрядовому сценарию эта песня исполнялась перед венчанием.

Характер развития сюжета, роль дружки в «свадебной игре» («проводжатка» и охранитель от злых «колдунов») определили её жанровый облик – шуточная величальная. А. Киселёв в своём «фольклорном» хоре воспользовался приёмом жанровой полисемии, объединив величание с частушкой «под язык».

Ироничность, лукавство и иносказательность частушек обнаруживает общность со свадебными традициями, прежде всего, в обобщённости и условности образов свадебных «чинов». В песне шутливо восхваляются достоинства дружки, его нрав, идеализируется внешний облик. Номер концерта написан в куплетно-вариационной форме со вступлением и кодой. С частушечного «наигрыша» – хорового вступления, передающего игру тембров приёмом пения «под язык» и имитирующего народное инструментальное сопровождение («рунна-рунна») – начинается «величальная дружке». Под аккомпанемент женской группы хора солируют басы: «Друженька хорошенький» (припевные слова). Тема вобрала в себя характерные признаки песен-величаний. Её мелодический рисунок мягкий, округлый, песенный, с поступенными или опевающими ходами голоса; форма чёткая (двухфразовый напев). В процессе изложения музыкальный текст трансформируется, при этом композитор явно подчёркивает юмористические черты и молодецкий задор «героя». Появляются «чуждые» хроматические интонации, нисходящие по

полутонам от доминанты к тонике (*G-dur*) в ровном ритмическом движении восьмых, словно демонстрирующие его «высокое положение».

Текст – декламационный по изложению, слог – нота, но на этой основе рождается песенный склад, идущий от величальных свадебных песен. Возникает фраза единого развития, объединяющая две строки текста. Образ несколько «усложняется» благодаря появлению в третьем куплете акцентов и трёхдольного размера (вся песня написана в чётном размере ($\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$)), приносящего танцевальность. Трёхдольный такт возникает лишь один раз в заключительном кадансовом такте третьего куплета, и именно с этим «чуждым» размером связано появление в тексте образа невесты («сударыня дала»). Но общая атмосфера шуток, веселья доминирует. Этому способствует озорной возглас «Хей!» в конце каждого куплета (доминантовый но-наккорд, *sf*).

Развитое вступление и заключение, построенное на том же материале, реализует принцип симметрии, вызывая ощущение трёхчастности. Песенный величальный текст воплощается в мелодию с широким квинтовым ходом в первой фразе темы и мягким спуском во второй, с внутрислоговыми распевами на фоне выдержанных педализированных тонов. Однако «частушечность» повлияла на форму – повторы точные: все строфы звучат одинаково, вливаясь в общее вихревое движение номера.

Финал концерта – «Кто у нас холостой?» (величальная гостю). Это сочная жанровая картинка праздничного массового гуляния. Остросинкопированная начальная тема появляется под весёлые хлопки в ладоши и притопывание, здесь есть и лихие возгласы: «Йих! Ха!». Все это сливается в единый поток с нарастанием и громогласной кульминацией-срывом в конце (*ff* и включение в хоровую ткань партитуры ударных инструментов – литавр). Этот номер вбирает в себя все намеченные линии образного развития предыдущих частей. Исходя из специфики жанра величальных песен, первичным фактором выступает поэтический текст, смысл которого – чествование, возвышение, восхваление личности. Авторская музыка свадебной величальной песни «Кто у нас холостой?» следует за сюжетом народнопесенного стиха, естественно воспроизводит интонации речи, подчиняясь ситуации. Гармоничность целого поддерживается повторами «Ещё кто у нас холостой, холостой», и «ой, люли, холостой, холостой», придающими форме сходство с куплетной композицией.

Композитор конструирует сложную многоголосную партитуру смешанного хора на основе одноголосной мелодии. Её выразительность и вместе с тем лаконичность, концентрированный ритм создают впечатление непрерывного веселья. Тема отличается чёткой квадратностью. Напев, развиваясь импровизационно, имеет строгую метроритмическую организацию, танцевальный двухдольный метр, четкую акцентность. Усложняется фактура и ладотональные отношения. Сочетание сольных фрагментов (сопрано, бас) и хорового сопровождения образует полигармоническую (секундовые созвучия) и политекстовую структуру. Остинатный ритм «мелких» длительностей

подстёгивает движение. Следует отметить и приём постепенного нарастания, «разбухания» ткани партитуры за счёт подключения новых хоровых голосов и ударных инструментов (литавры). Всё это способствует созданию эффекта общего праздничного пения, когда к свадебному хору с воодушевлением и азартом присоединяются гости.

В «Русской свадьбе» А. Киселёва культурные традиции прошлого наполняются новым содержанием и живут в новых обстоятельствах. Органическое единство театрально-сценического и музыкального элементов ярко претворяются в концерте благодаря творческому использованию звукоподражательных приёмов (колокольный перезвон, инструментальные наигрыши – частушки «под язык», притопывания, хлопки в ладоши), перед слушателями разворачиваются яркие сценические образы.

Автор не идёт по пути преобразования жанров. Наоборот, жанровая специфика в номерах концерта особо подчёркнута. В их чередовании просматривается традиционная сюжетная линия. Драматургической основой, на которой выстраивается сценарий и музыкальное развитие, является обряд. «Русская свадьба» – это картины, где словесный текст (своего рода «сюжет») в каждом случае вызывает соответствующую ему систему организации материала. Бережное отношение композитора к народному песенному стиху, желание выявить и его смысл, и ритмику, и нюансы поэтической образности – всё это отличает данное произведение.

Все основные компоненты языка опираются на диатонические, ладово-определенные мотивы-попевки терцового строения, с трихордовым заполнением звукоряда. Прямое хроматическое движение встречается редко (№5 «Во лугах вода разливается» и №6 «Друженька») и представляет собой нисходящее полутоновое заполнение диатоники. Композитор исходит из фольклорных интонаций. Написанная на народные слова мелодия и сама кажется народной благодаря вариантности попевок, свободной ритмике. Смещение акцентируемых долей в напеве определены, как правило, постоянной сменой метра (исключение составляет №3 «Просватанье»). На концах фраз преобладают мелодически опорные тоны, а их гармоническая поддержка неразрывна с интонацией.

Анализ хорового концерта «Русская свадьба» подводит к выводу, что фольклорный словесный текст определяет не только выбор средств и соответствие жанров, но и диктует музыкальную форму. Между семантикой поэтического текста и музыкальной семантикой образуется прямая связь.

Сочинение А. Киселёва «Русская свадьба» являет собой образец взаимодействия народного поэтического текста, музыкального фольклора и приёмов композиторского профессионального письма, где перебрасывается своего рода «мост» от прошлого к настоящему. Старинные свадебные обряды оживают в современном восприятии слушателей.

Свадебные песни «производят на слушателя чарующее впечатление, они будоражат душу до самых глубин её, вызывая в памяти давно минувшие времена и заставляя восторгаться пред изумительным по выразительности и

проникновенности в суть вещей русским народным творчеством» [9, 65–120], – эти слова, сказанные столетие назад, актуальны и сейчас. Они – свидетельство вечной молодости фольклорной традиции.

Литература

1. Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. – Л., Музыка, 1969.
2. БЭС. Новейший энциклопедический словарь, 120000 словарных статей. – М., РИПОЛ классик, 2010.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. – М., Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955.
4. Киселёв А. Хоровые произведения. – М., «Советский композитор», 1988.
5. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. – М., Высшая школа, 1989.
6. Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. – М., Советский композитор, 1990.
7. Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия: Сб./Сост. и подготовка текста К.Чистова и Б.Чистовой, – Л., Художественная литература, 1984.
8. Русские свадебные песни Сибири. /Сост. Р.П. Потанина. – Новосибирск, Наука, 1979.
9. Шишков В. Песни, собранные в селениях Подкаменской и Преображенской волостей Киренского уезда Иркутской губернии. – «Изв. ВСОРГО», 1914, Т. 43, с. 65–120.
10. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора: В 2-х ч. Ч. 1. – М., Музыка, 2007.
11. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. – М., МГК им. П.И. Чайковского, 1998.
12. Элиаш Н.М. Величальные и корильные песни: Учен. зап. Старооскол. гос. пед. ин-та, 1957. Вып. 1.
13. Ярешко А.С. Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. – М., 2009.

А.Ю. Малина (Саратов)

Традиция игровых песен в Саратовском Поволжье (к проблеме типологии)

Хороводно-игровая традиция как малоизученная жанровая область фольклора представляет несомненный интерес. Хороводно-игровая традиция в контексте праздничной обрядности до сих пор остаётся наименее изученной областью русской традиционной культуры, и в своей целостности хороводная традиция Саратовского региона еще не исследовалась. Цель статьи – описание и типология данного явления, опирающиеся на фольклорные тексты и этнографические описания (полевые материалы), которые были собраны педагогами, выпускниками и студентами кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

За более чем 40 лет экспедиционной работы исследованы все районы, принадлежащие зоне Саратовского Поволжья. Во многих из них собиратели бывали неоднократно, и хороводно-игровые песни зафиксированы повсеместно. Общий объем расшифрованного песенного материала – 142 песенных образца, из них 54 хороводные песни и 88 игровых. Таким образом, можно констатировать широкое бытование данного жанра на исследуемой территории в качестве одного из основных, тесно связанного либо с различными видами народной хореографии, либо с театрализованным действием (разыгрыванием сюжета).

Сведения о традиционной хороводно-игровой культуре исследуемого региона в литературе весьма ограничены и фрагментарны. Общеизвестно, что хороводы пришли к нам из глубины веков и несут в себе некую информацию, которую можно познать через сохранившиеся в хороводах движенческие формы, но о структуре русских хороводов мы имеем лишь отрывочные сведения. В хореографическом фольклоре Саратовского Поволжья органично сочетаются хороводно-плясовые и игровые традиции центральных, северных и южных регионов России. Это обусловлено тем, что волею исторических перипетий русскоязычное население на данной территории формировалось из людей разных губерний России.

Зона Саратовского Поволжья¹ принадлежит к территориям позднего, так называемого вторичного заселения. Массовое освоение и заселение русскими территории Нижнего Поволжья, в том числе и нынешней Саратовской области, началось лишь с середины XVI века. Селились на саратовской земле выходцы в основном из центральных (средняя полоса) и северных областей, а также с Верхней и Средней Волги. В последующий период сюда активно переселяли жителей южных губерний, а также Украины и Белоруссии. Среди всех них были, конечно, и потомки тех славян, которые ушли когда-то с этих волжских просторов от монголо-татар. Развитие народной культуры, в том числе и песенной, проходило здесь несколькими параллельными путями. Богатая песенная культура различных областей России, которую принесли с собой русские на данную территорию в результате миграции, оказалась в новых условиях жизни и быта крестьян Саратовского Поволжья. На формиро-

¹В предлагаемой работе территория бытования хороводно-игровой сферы сознательно рассматривается в рамках современного административно-территориального деления Саратовской области, произведенного в 1928 году. Исследуемая территория включает в себя двадцать районов в правобережье (Хвалынский, Вольский, Балтайский, Воскресенский, Базарно-Карабулакский, Новобурасский, Петровский, Татищевский, Саратовский, Аткарский, Екатериновский, Лысогорский, Калининский, Ртищевский, Аркадакский, Самойловский, Балашовский, Турковский, Романовский, Красноармейский), граничащих с Ульяновской, Пензенской, Тамбовской, Воронежской и Волгоградской областями и четыре района в приволжском левобережье (Духовницкий, Ивантеевский, Балаковский, Пугачевский), ранее входивших в состав Самарской губернии, а ныне граничащих с Самарской областью. Нынешняя Саратовская область территориально не совпадает с бывшей Саратовской губернией. В состав Саратовской губернии входило 10 уездов с центрами в городах: Саратов, Петровск, Вольск, Аткарк, Балашов, Хвалынк (северо-западная часть этого уезда ныне Ульяновская область); Кузнецк и Сердобск (ныне Пензенская область); Царицын и Камышин (ныне Волгоградская область).

вание волжского стиля исполнения песен и хороводов в какой-то мере оказало влияние и близкое соседство иноэтнических культур. На данной территории издавна проживают украинцы и белорусы, финно-угры – мордва и мари, тюркоязычные народы – татары и чувашаи. «В округе живет много Татар, Мордвы и Чуваш, кроме коренных Русских обывателей. Первые пришли сюда ... из Нижегородской и частью Симбирской губернии» [5, 32]. Среди русских определенную часть составляет старообрядческое население. И в настоящее время на территории Саратовского Поволжья иногда целыми селениями проживают эти народы, сохраняя свою национальную культуру и быт. Все эти обстоятельства определили неоднородность и разнообразие местной певческой культуры. Благодаря этому на протяжении XVI–XVIII веков на территории Саратовского Поволжья возникла интересная и своеобразная по стилю, характеру и манере исполнения песенная традиция. Как культура позднего формирования, она отличается сочетанием признаков северных, среднерусских и южных диалектов. На этой основе возник тот местный песенный стиль, который сохранился и донныне.

«Зарождение жанра хороводных песен у славянских народов относится к глубокой древности», – пишет Н.М. Бачинская [2, 7]. Хороводные песни восточных славян входили в календарный земледельческий песенный цикл. С течением времени хороводные песни выделились в самостоятельную область народного творчества, а в дальнейшем была утрачена и строгая приуроченность данного жанра к определенному времени года и календарным праздникам.

Под словом «хоровод» обычно понимается массовое народное действо, совместное пение песен, при котором участники движутся по кругу в ту или иную сторону, в то время как в середине его один или несколько человек разыгрывают содержание песни [2, 5]. При этом участники кругового хоровода либо берутся за руки, иногда за один палец (мизинец), часто за платок, пояс, шаль, венок, либо не замыкают круг, оставляя руки свободными. Исполняемые при этом песни называются хороводными. В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» трактует хороводы как «собрания сельских девок и молодежи обоого пола на вольном воздухе для пляски с песнями». По определению Т.В. Поповой, «русский хоровод – это национально-своеобразная форма общественного гуляния на открытом воздухе, сопровождаемого пением, инструментальной музыкой, а также различными видами народной хореографии или же театрализованным действием» [4, 73]. Самое лаконичное определение, выражающее суть хоровода, дано в «Энциклопедическом музыкальном словаре»: «...в хороводе сочетается движение большой группы людей с драматическим действием, пляской, песней». В селах Саратовской области хороводами именовались группы собравшихся вместе жителей, в том числе сидящих около своих домов [1, 32].

Основой хоровода является совместное исполнение хороводной песни всеми участниками действия. Но участники хоровода не только поют, они движутся, разыгрывают сюжет. Пение, движение, драматическое действие в

хороводе неразрывно и органично связаны между собой. Как один из самых древних видов массового действия, хоровод – яркое проявление синкретизма фольклора, он объединяет воедино вокальное, хореографическое и драматическое искусства. Генетически хороводная традиция связана с языческими обрядовыми действиями. Первоначально хороводы выполняли обрядовую (ритуальную) функцию, с течением же времени они приобрели развлекательно-игровой характер. Еще А.В. Терещенко отмечал: «Когда повсеместно увеселения перешли за круг освященных обрядов, тогда хороводы превратились в народные забавы» [6, 134–135].

В Саратовском Поволжье, как и повсюду на Руси, хороводы были любимым и самым распространенным развлечением молодежи. Запись этой формы народной исполнительской культуры в большей или меньшей степени сохранности удастся осуществить до настоящего времени от представителей старшей возрастной группы (60 лет и более), преимущественно женщин: «...наши мужики старинных песен не знают, с нами не поют. А мы в этом деле без них обходимся» [9, 29]. Как правило, это воспоминания, относящиеся к первой половине XX столетия; информаторы рассказывают о времени проведения хороводов, их рисунке, характере, или о сопровождающей хоровод игре.

Чаще всего хороводы в русских деревнях водили, начиная с Красной Горки (последний день Пасхальной недели), Фоминой недели и до Петрова поста. «Весенне-летние собрания молодежи, проходившие с Пасхи до Петрова поста на открытом воздухе, были самыми многочисленными» [3, 188]. Главное место среди развлечений занимали хороводы. По сведению народных исполнителей сел Оркино и Ножкино Петровского района Саратовской области, *с наступлением Светлой недели, а за ней Красной горки, девушки и парни целые ночи водили хороводы. От вечерней до утренней зари раздавались по селу их звонкие песни. Иногда парни мастерски подыгрывали на рожке. Девушки под песню шли плясать: хоровод образовывал продолговатый круг, в середину которого выходили две девушки и начинали притопывать на месте. Затем, медленно разводя руками, поддерживая плечами и станом, переходили с места на место (менялись местами)* [9, 29]. В народе говорили: «Весна пришла – игра пошла». Троица была днем всеобщего гуляния. Если Семик сугубо девичий праздник, то на Троицкие гуляния собиралась вся молодежь, иногда даже из соседних селений. На место сбора (у реки, на поляне, в роще) шли вдоль селения большими артелями с гармошкой и частушками. Со слов народных исполнителей, *на Семик и Троицу девушки, собравшись хороводами, шли в лес, рвали цветы, вили венки, надевали их и возвращались в село; чаще вместо венков голову убирала цветами, втыкая цветы в волосы над ушами и в косу. Девушки входили в село шеренгой, взявшись за руки или обнявшись, и ходили по улицам с песнями* [9, 29]. Венки вили из различных трав и цветов, а иногда из веток березы, которая является символом троицкой обрядности во многих регионах: «... а еще девки с цветами, с венками идут по улице. От улицы до улицы идут друг по дружке цепью и

поют» [10, 108]. Троицкие гуляния вспоминаются информантами особо, так как на них девушки имели возможность продемонстрировать свою лучшую праздничную одежду.

Обычно традиционным местом, где «игрался» хоровод, была сельская улица, зеленый пригорок близ церкви, луг за околицей или высокий берег речки. Летом хороводы чаще всего водили в лугах. В означенный период хороводы, утратившие свою обрядовую (магическую) направленность, перешли в празднично-развлекательную сферу традиционной культуры и стали восприниматься, как определенная форма молодежного досуга. Как сообщает В. М. Щуров, «к середине XVII столетия, а особенно на протяжении XVIII и XIX веков хороводы, игры и пляски стали любимым развлечением сельской молодежи, во многом отделившись от обряда, а нередко и вовсе потеряв обрядовое предназначение» [7, 97]. Именно в таком качестве они и сохранились на долгое время в народной традиции исследуемого региона. Со временем ушла в прошлое и их строгая приуроченность к определенному времени года или календарным праздникам. Хороводы стали водить круглый год – весной и летом на природе, осенью и зимой в избе. В изучаемый период большинство хороводов в Саратовском Поволжье утратило строгую «привязанность» к тому или иному времени года. «Русские хороводы ... с течением времени начинают исполняться также летом и осенью, и даже зимой» [2, 8].

Хороводные песни – жанр по преимуществу «молодежный». Поэтому так часто их наполняет оптимизм и вера в свои силы, радостное восприятие жизни, связанное с любованием красотой природы, с ощущением полноты жизни, с зарождением прекрасного чувства любви. Состав участников хороводов определялся, как правило, местной традицией. Инициаторами и участниками хороводов были молодые девушки и парни. Девушки начинали ходить в хоровод рано и повсеместно составляли его основу. «Состав участников хороводов был строго регламентирован: «ходить в хоровод» могли девочки с 13–14 лет, но полноправными участницами праздничного действия они становились с 16–17 лет. Парни принимались в «летний клуб молодежи», как правило, с 17–18 лет. Водить хороводы могли и «первожённы» до рождения у них первого ребенка» [3, 189]. Ведущая роль в исполнении хороводных песен принадлежала девушкам. «Пора хороводных гуляний оставалась памятной каждой женщине на всю жизнь как единственное светлое пятно в ее безрадостном существовании. В хороводе иногда участвовали и молодые женщины, продолжая девичьи игры с разрешения мужей» [2, 4]. Троицкие хороводы по традиции исполняли только девушки. «На Троицу молодежь ходила в лес. Девушки рвали цветы, вили венки, водили хороводы. С приходом парней играли в поцелуйные игры» [9, 29].

Хоровод воспитывал эстетический вкус. Девушки являлись на праздничный хоровод в своих лучших нарядах, сделанных и украшенных своими руками. Среди многочисленных зрителей данного действа были будущие женихи и свекрови, высматривающие в хороводах будущую невестку своему холостому сыну. Кроме этого «хороводы служили для молодежи как бы

«школой хороших манер». В хороводе вырабатывалась высокая культура движения, красивого жеста, плавной поступи, умения держать себя «на людях», кланяться, приветствовать друг друга» [4, 75]. «Самый вид медленно движущегося круга, стройных рядов и разнообразных перестроений празднично разряженной молодежи, сочетание ярких красок нарядов со свежей зеленью луга и окружающим ландшафтом были зрелищем удивительной красоты» [2, 4].

Сюжеты хороводных песен весьма разнообразны, однако тематика их чаще всего обращена к старому крестьянскому трудовому укладу (полевые и огородные работы – посев и сбор урожая жита, проса, конопли, льна, их обработка; женские рукоделия – вышивка, прядение, ткачество) или к семейному быту старой деревни (взаимоотношения девицы с молодым человеком, молодки с мужем и его родней, парня с родней жены). «Для всего хороводного цикла были характерны трудовые, любовно-лирические темы, описания весны и самих хороводов» [1, 42].

Хороводы весьма разнообразны в своих построениях, но все-таки наиболее типичной, начальной формой построения большинства хороводов является круг, что является отражением космогонических представлений человека. Круг – это подобие солнца, хождение за солнцем, «посолонь». Его семантика связана со старинными языческими обрядами и играми славян, с культом бога Солнца – Ярилы. Круговая композиция хоровода разнообразна: один общий круг, двойной круг – круг в круге, либо два круга рядом или «сцепляющиеся» круги образующие «восьмерку». Большие и маленькие круги – очень распространенная форма построения общерусского хоровода.

Основой действия были специфические хороводные песни, определявшие его характер и содержание. «Собственно хороводные песни во многом определяются характером хореографического построения хороводов... Со стороны хореографии существует несколько основных принципов композиционного построения хороводов» [7, 101]. Исследователи, обращавшиеся к изучению русских хороводов, разделяют их в зависимости от форм движения на группы. Одна из них – движение по кругу, как по солнцу, так и против солнца («круговой» хоровод) в котором движение участников хоровода, как правило, асинхронно к ритму песни. Другая, уходящая своими корнями в глубокую древность, – это построения «стенка на стенку» (игровой линейный хоровод). Проанализировав весь имеющийся корпус песен хороводной традиции исследуемого региона, можно условно выделить внутри жанра три большие группы: хороводные, хороводно-игровые и игровые песни, что определяет широкую трактовку данного жанра.

Первая группа хороводов в Саратовском Поволжье представлена несколькими песенными сюжетами: «Как по морю», «Во лужах»; «Посеяли девки лен», «На горыньке тропынька». С песней «Уж ты, вёснушка, весна» (1) встречали весну – по воспоминаниям Тужилина Василия Михайловича (1899 г. р.), уроженца с. Нечаевка Саратовского района: *«Пели её тогда, когда весна приходила засушливой, без дождей, проходила в хлопотах и беспо-*

койстве. Водили под неё хороводы, ходили кругами вокруг осины, которая растет за селом на большой поляне. Это огромное высокое дерево, которое можно охватить только вчетвером» [11, 4]. На Троицу водили хороводы с песнями: «Как на этой на долинке», «Я пойду ли, молоденька, во зеленые луга»; по сообщению Парфеновой Марии Семеновны (1907 г. р.) уроженки пос. Муммовка Аткарского района песни «Шла Машенька из лесочка», «Ох, да уж ты, веснушка-весна» «...пелись девушками, в один голос, весной на Троицу» [10, 108]. На Пасху звучали следующие песни: «Пойдем, девки, пойдем красны», «Я лужком хожу», «Вдоль по улице репей», часть из них с традиционными обрядовыми припевами «ой, лёли», «ой, ладо». Среди хороводных встречаются песни плясового характера с повтором строк вместо припева: «Я по жердочке шла», «Как по травке, еще по муравке». В сюжете трех хороводных песен упоминается образ березы «Как в лесочек мы ходили», «Пойду я в лес, погуляю», «В лесу я бывал».

В записях последнего времени чаще всего встречаются хороводные песни игрового характера, т. е. такие, содержание которых разыгрывается участниками: в центр хоровода выходит один или несколько человек, которые изображают то, о чем говорится в песне. К игровым хороводам с разыгрыванием сюжета внутри круга можно отнести песни со следующими сюжетами: «Долина, долинушка», «Отколь вышел молодец?»; «То ль горе». Несколько реже встречаются хороводы в виде двух линий, попеременно наступавших друг на друга и отходивших обратно («стенка на стенку»): «А мы чащу чистили», более известный как «Просо», «Бояре, вы зачем пришли?», одна из них с зачином «Ой, царевы, мы к вам идем».

Наиболее распространены в Саратовском Поволжье игровые песни. Среди них в первую очередь нужно выделить песни детского репертуара: «Каравай», «Сидит Дрема», «Уж ты, лень», «Лён, мой лён». В молодежной среде игровые песни чаще всего звучали на вечерках и посиделках. Исполнители называют их «игрищными» или «вечорошними». Главное их назначение – создавать радостное настроение, служить средством увеселения. Для их проведения молодежь снимала избу. На середину избы выходила одна или несколько пар, и каждая песня или игра повторялась до тех пор, пока все пары по очереди не примут в ней участие. Завершались такие молодежные игры, как правило, поцелуями, поэтому в народе песни, сопровождающие такие игры, называют «поцелуйными». «Для собственно игровых песен характерно либо полное отсутствие хороводного движения, сочетающегося с игровым действием, либо применение лишь некоторых элементов хореографии: певцы, аккомпанирующие своим пением участникам игровой сценки, сидят на скамьях в горнице избы (если это происходит на посиделках, святочных вечерках) или стоят, наблюдая за развитием игрового представления (когда играют на улице, на природе, на вольном воздухе). В первом случае взаимоотношения между партнерами (парнем и девушкой) чаще всего заканчиваются поцелуем» [7, 106]. К песням этого типа принадлежат: «Со вьюном я хожу», «Подушечка», «Я по горенке хожу». «Без песни нет веселья, и работа не

спорится», – говорили участницы ансамбля села Старая Лебежайка Хвалынского района, расположенного на границе с Ульяновской областью. А с каким увлечением они рассказывали, как надо играть песню! Перед исполнением игровой песни «Ходит царь» Евдокия Игнатьевна Тихонова (1910 г.р.) многозначительно посмотрела на сестер (ансамбль семейный и Евдокия Игнатьевна – старшая), улыбнулась и сказала: *«Заводить буду я»*. И стала рассказывать: *«Вначале я запою, обойду всех, а потом “царя” выберу. Выберу я его и буду ему “княгиню” предлагать. А он смотрит и прикидывает, какая девушка ему по сердцу. Ну, уж как выбрал, я на место иду, а он водит ее сам. Ставит посередине, и начинают они плясать. А в конце обязательно целуются. Бывало, вот так наиграемся, напоемся и нацелуемся всласть»!* [8, 42] Следом за этой песней исполняется «Девчонка молоденька». Под нее девушка с парнем танцуют, в конце поцелуй. В песнях наблюдаются и случаи контаминации с другими текстами внутри одного жанра: например в песню с зачином «Во горенке» внедряются три варианта хороводных – «Сидит Дрема», «Ляксандровска береза» и «Уж я сеяла, сеяла ленок».

Суммируя все выше сказанное, можно сделать следующие выводы: хороводно-игровые песни являются составной частью зафиксированных жанров фольклора Саратовского Поволжья; более всего эта песенная традиция сохранилась в северных и северо-западных районах, которые граничат с Самарской (Ивантеевский и Духовницкий районы), Ульяновской (Хвалынский, Вольский и Балтайский районы) и Пензенской (Балтайский, Базарно-Карабулакский, Новобурасский и Петровский районы) областями; в количественном составе преобладают игровые вечерочные песни.

Литература

1. Ананичева Т.М., Суханова Л.Ф. Песенные традиции Поволжья. – М., 1991. – 176 с.: с нот.
2. Бачинская Н.М. Русские хороводы и хороводные песни. – М.;Л.,1951. – 112 с.
3. Народное музыкальное творчество. Под ред. О.А. Пашиной. – СПб., 2005. – 566 с.: с нот.
4. Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. Вып.2 – М., 1956. – 272 с.: с нот
5. Воспоминания о Саратовской губернии. Статского советника В. Беккера. – М., 1852. – 76 с.
6. Терещенко А.В. Быт русского народа. – СПб., 1848. – ч.4 – 334с.; ч.5 – 181 с.
7. Щуров В.М. Жанры русского музыкального фольклора. Ч.1 – М., 2007. – 399 с.

Архив лаборатории кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова

8. Варакса Е.В. Русские народные песни Хвалынского района Саратовской области. – Саратов, 1982. – 144 с.
9. Ляховская А.В. Народные песни с. Пады Балашовского района и с. Оркино Петровского района Саратовской области. – Саратов, 1986. – 184 с.
10. Словеснов М.А. Русские народные песни Аткарского района Саратовской области. – Саратов, 1985. – 112 с.
11. Шпигунов С.Г. Русские народные песни Саратовского и Базарно-Карабулакского районов Саратовской области. – Саратов, 1983. – 141 с.

М.В. Хохлачёва (Саратов)

«Вопль» в Саратовской свадьбе (этнографический аспект)

Освоение территории Саратовской губернии русскими¹ происходило в несколько этапов. Одним из первых пионеров освоения края являлись богатые московские монастыри: Чудов и Новоспасский² [1, 22]. Одновременно с этим возникают небольшие поселения из *«крестьян – сброд из преступников, разбойников и беглых крепостных, для которых отмена Юрьева дня послужила сильным толчком к переселению на дикие поля юго-восточной окраины московского государства...»* [1, 25]. Позднее к ним присоединились раскольники, бежавшие от петровских преследований, от *«двойного подушного оклада...»*. На рубеже XVII–XVIII вв. начинается *«жалованье земель служивым людям...»* [2, 84]³. Так, в начале XVIII века были образованы сёла Акатная и Сосновая Мазы, Апалиха, Самодуровка (ныне с. Белогорное Вольский район), Елшанка, Демкино, Ивановка (ныне Базарно-Карабулакский район), Павловка, Подлесное, Поповка, Болтуновка (Ульянино), Селитьба, Федоровка (ныне Новобурасский район), Широкий Буерак. Эти сёла постепенно становились центрами старообрядчества, где основным населением являлись староверы и другие «сектанты»... [1, 55]

К сожалению, на сегодняшний день от некогда бытовавшей свадебной плачевой традиции сольного исполнения до нас дошли лишь отдельные образцы, но и эти реликты, безусловно, могут служить, важным объектом для изучения⁴. Исходя из полевых записей, свадебный фольклор является и по сей день наиболее сохранившимся в памяти респондентов как в этнографическом, так и в музыкальном плане. Однако о причитаниях информанты дают сведения либо фрагментарно (напев с минимальным текстом), либо ограничиваются лишь комментариями по факту бытования.

¹ В статье рассматривается зона приволжских уездов Волжского (ныне Вольского, частично Базарно-Карабулакского районов) и Хвалынского (Хвалынский и Базарно-Карабулакский районы)

² Новоспасскому монастырю отданы были рыбные ловли на Волге и её притоках Терсе, больших и малых Иргизах. В 90-е годы XVII в., Новоспасский монастырь просит Московское правительство, чтобы примыкающие к её водам *«земли со всеми угодья, даны в вотчину Спасскому монастырю без меры, по старым урочищам...»*. Вскоре монастыри поспешили перевезти крестьян из старых своих вотчин.

³ В 1700 г. образован городок Сосновый остров (ныне Хвалынский). Своё название получил от леса на сосновом острове (против Хвалынска). Первые поселенцы *«ясашные крестьяне, посторили крепосу от набегов ордынцев с одними воротами-башнями среди высокого земляного вала. Из казны выделили жителям пушки, порох и прислано три солдата... Народонаселение увеличилось из крестьян принадлежащих Чудову монастырю, что на Москве»*

⁴ Групповая причётность не характерна для Саратовского Поволжья, об этом не упоминается ни в архивных источниках, ни в экспедиционных работах.

О существовании свадебной плачевой традиции свидетельствуют архивные источники, где подробно описаны эпизоды обряда, «пронизанные» плачами и причитаниями. Так, в сборнике члена Саратовской Учёной Архивной Комиссии М.Е. Соколова [3] представлены 18 поэтических текстов причитаний (*заплачек*), с «сохранением всех особенностей народного говора», в публикации собирателя А.В. Терещенко [4] помещены 20 образцов с подробным описанием действия. Таким образом, исходя из архивных данных и неопубликованных материалов¹ (начиная с 70-х годов прошлого века), мы можем восстановить все этапы довенечного цикла, где звучали индивидуальные причитания, и определить их место в ритуале. В данной статье мы не даём полного этнографического описания свадьбы, а обозначим лишь звенья, обрамлённые причитаниями.

Впервые невеста начинала причитать (*выть, вопить* – локальная терминология) на запое, в других версиях данный этап назывался – *сговор*. После того, как родители «пропили» или договорились о дне свадьбе, молодёжь выходила на улицу и разъезжала на жениховых лошадях по селу с пением «голосовых песен» [4, 291]. По приезде девушек с катанья все гости расходились по домам, а невеста начинала причитать своим родным: отцу, матери, брату, шабрёнке (соседке), а также вести в плаче диалог с шабрёнкой. В других сёлах уже в момент застолья, когда отцу подносили рюмку водки, невеста вопила в первый раз:

- Не приним/ай-ка ты, ба/тюшка, винну ча/рочку

Винна ча/рочка обм/анчива, да про/манчива.

Заклю/чили вы мою голо/вушку моло/дѣхоньку, зеле/нѣхоньку...

Сам сюжет поэтических текстов этого периода однообразен: невеста спрашивает своих близких, за что такое наказание, и уговаривает отца не пить, потому что брага «дурманит разум», а брата просит помочь изменить решение отца. Период «подготовки» невесты и её приданного (от сговора до «свадебного дня») обычно длился две или три недели, в зависимости от благосостояния сторон. В это время проводились *девишники* (девичники): «По вечерам собираются к невесте соседняя подруги, сажают её в тёмный угол, и она обязана каждой знакомой девице или женищине повопить. Приходящие женщины определяют талант или неспособность невесты в этом искусстве... Вопящая выводят взапуски такие рулады, что мороз по коже подирает – на ту музыку собираются поглазеть и послушать молодые парни и мальчишки...». [5,123]

В этот период тематика причитаний сводится к просьбе невесты подругам принести родным цветочки, чтобы помянули их дочь. В предсвадебные вечера сюжет причитаний основан на прощании с красотой (волей). Невеста просит подруг отпустить красоту сначала в лес, где красота может заблудиться, потом в сад, и в конечном итоге красота приходит к подругам, или к родителям:

¹ Рукописный архив кафедр народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова (КНПиЭ)

- «Пусть/ить мне тибя ва т/ёмной лес-
Ты т/ам заплут/аисси.
Д,уш пусть/ить-та мне тибя, в зилёной с/ат,-
Ты т/ам загуля/яисси...
Д,уш ст/ань-кать ты, мая в/оля д/евичья,
Ты с краснами девушками,
С ма/ими с люб/имыми,
Ты с подруж/иньками...»

Пример (КНПиЭ, запись Е. Нахова, 1970 г. с. Подгорное, Вольский р-н)

-«Люб/имая моя, под(ы)р/уженька,
Расчеш/и-ка мне гол/овушку.
И пуц/у я на тебя крас/отыньку,
Красот/ыньку свою д/евичью...»

В завершении финальной вечерины невеста благодарит подруг за помощь в приготовлении приданного. Когда все гости расходятся, невеста причитает родителям и просит их пересмотреть своё решение.

Пред свадебным днём, невесту **отправляют в баню** с приготовленными для неё жениховыми подарками: поленьями дров, мылом, веником. Невеста благодарит брата за баню:

- «Спас/ибо тебе, родной бр/атец,
На дровц/ах сухих, перел/ешовых,
А те/бе родная нев/естушка,
На пар/у, на б/аньке,
На мягк/ом, на в/еничке...»

Кстати, данное звено отражено только в одном архивном источнике. Вероятно, уже в XIX столетии, банный обряд постепенно утратил свою функциональность, поэтому постепенно ушёл из памяти поколений респондентов. В настоящее время банного обряда в этнографических описаниях саратовской свадьбы не встречается.

Обряд прощания с красотой (волей) завершался **утром свадебного дня**. Невеста просыпалась раньше всех и начинала «выть» отцу, матери и родным (брату или сестре), с просьбой пожалеть её в последний раз. В причитаниях к брату, невеста обращается с просьбой перегородить дорогу, чтобы «не/други» не проехали. Когда приходят подруги, начинаются причитания невесты девушкам, что больше они не увидятся. Подружки одевают (**снаряжают**) невесту, расчёсывают ей волосы. Невеста «просит» девушек заплести туго косу, чтобы «она» (красота) не вырвалась:

«- Свет ты, моя коса русая!
Свет ты, мой шёлковый косник;
Плети ты, моя невестушка,
Плети косу мелко, мелко,
Вяжи узлы крепко, крепко!»

Как правило, заканчиваются причитания диалогами: *«Если невеста вопит с чувством, то многия женщины начинают плакать и, приходя в восторг, обнимают невесту и в свою очередь вторят ей – тут хот святых вон неси!...»* [5, 123]. Невеста спрашивала совета у старших женщин (соседки или матери), а те ей советовали набраться терпения и смирения.

За приездом свадебного поезда следовал обряд *«продажи невестинной косы»*. *«Теперь не случалось мне видеть продажу собственно косы, но прежде лет 15 назад, мальчик сидел с ножницами, и когда дружка не соглашался с ценою, назначенной мальчиком, то мальчик делал вид, что хочет отрезать косу у невесты»* [5, 126]. Невеста вопила:

*- Свет ты мой, коса русая, не доплетённая,
Косник шёлков, не доношенный,
воля батюшкина, нег матушкина...».*

Далее начиналось небольшое застолье, после которого невеста вновь вопила, обращаясь к родителям:

*- А бластави-ка ты, а милый батюшка,
А миня ва путь, во дарожиньку.
А в чужси люди не знакомыя...*

Если же у невесты нет ни отца, ни матери, то она перед благословением вопила:

*- Зазвоните вы, звонки колоколы,
Разбудите мою родную матушку (или батюшку),
Не возстанен ли родная матушка меня горькую
Басловити в чужие люди...*

Отец с матерью «баславляли» жениха и невесту.

После благословения (*баславления, баславления*) причитания могли звучать на фоне прощальных песен. Такой уникальный пример записан в с. Максимовка Базарно-Карабулакского района в 2000 г., это широко распространённый в Саратовской области вариант песни «Полевая наша ягодка». Девушки пели песню перед отъездом невесты, сюжет типичен для прощальных русских песен: сначала аллегорическое сравнение с природой (ягодка, лебёдушка), затем «приехали злые люди» и разлучили с родными. Поэтический текст, который причитала невеста – вариант, распространённый в этом районе *«Расстворити двери створчаты»*, обращён к людям, а далее он сходен с классическим сюжетом северных причитаний: (фрагмент)

*«Да, расствор/ити, ой, двери тв/орныя,
Да, припуст/ити вы, люди д/обрыя.
Да, ко тят/иньки, ко мам/ыньки,
Вы,резв/ыя, ой, ну(у)и н/ожиньки.
Да, розм/ила ты, моя м/амынька,
Да, погляд/и-ка ты вперёд на л/авочку.ю
Да и чт/о у вас за цвет/ы цветут?
Да и в п/ервой оне идь в ост/аточки.
Да, люб/имые, да вы мае подр/ужиньки,*

*Да спало/сь ли вам т/ёмна н/очинькай?
А мне з'орькай ни спалось, много в/идилэсь:
Да я ходила на крутым гарам,
Па круты/м горам, на желт/ым пискам.
Как крут/ы горы - всё ма/ё горе,
Как быстр/ы реки- всё мо/ё слезы...»*

На этом и заканчивался комплекс причитаний, невеста уже «новая», молодая, а символом, знаком её прошлой жизни (довенечной) были причитания.

Литература

1. Сборник статистических сведений по Саратовской губернии. Т. VII, ч.2 Волжский уезд. Издание Саратовского губернского земства. Паровая скоропечатная Губернского Правления. – Саратов, 1892.
2. Леопольдов А. Ф. Статистическое описание Саратовской губернии: в 2 ч.: В тип. Департамента внеш. Торговли. – СПб 1839. – 190 с. – Загл. в старой орфографии: Статистическое описание Саратовской губернии, ч.2
3. Соколов М.Е. Великорусские свадебные песни и причитания записанные в Саратовской губернии. Типография Губернского Земства, Саратов, 1898.
4. Терещенко А.В. Быт русского народа. Свадьба в Саратовской губернии. ч. 2. СПб, 1848.
5. Минх А.Н. Саратовский сборник. Материалы для изучения Саратовской губернии. Коленская волость Т.1, отдел 1.Саратов, 1881.
6. Резниченко Е.Б. Поморские «свадебные стихи», как особый вид северной причеты. Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. – М., 2008, С. 302–315.
7. КНПиЭ Тарасова С.Ю. Народные песни Саратовской области: Лысогорский, Новобурасский, Саратовский, Базарно-Карабулакский районы. – Саратов, 1994. – 294 с.
8. КНПиЭ Урова Т.Ю. Народные песни Базарно-Карабулакского района Саратовской области. – Саратов, 2010. – 200 с.
9. КНПиЭ Варакса Е. Народные песни Хвалынского района Саратовской области. – Саратов.
10. КНПиЭ Нахов Е. Народные песни Вольского района Саратовской области. – Саратов, 1970.
11. КНПиЭ Богданова Н.В. Народные песни Базарно-Карабулакского района Саратовской области. – Саратов, 1970.
12. КНПиЭ Данилова З. Ф. Народные песни Саратовской области. – Саратов, 1970.
13. Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. Советский композитор, 1980. – 382 с.

Вопросы музыкальной интерпретации и исполнительства

Н.М. Смирнова (Саратов)

Асимптотика художественных параллелей: Гайдн и Моцарт

Заглавный термин – *асимптотика* (от греч. *ασυμπτωτος* – несовпадающий, непересекающийся) – позаимствован из математики, означает движение линий в одинаковом пространстве, времени и направлении; линии не прямые, по траектории они могут приближаться или отдаляться друг от друга, двигаться параллельно, но никогда напрямую не пересекаются. Избранный инструмент анализа в отношении творчества Гайдна и Моцарта может казаться парадоксальным, в то же время присутствует одинаковая общественно-историческая обстановка, социальная среда и художественно-стилевая атмосфера. Невозможно представить, чтобы Гайдн и Моцарт могли быть изолированным от ценностных ориентаций и эстетических идеалов своего времени, от бытующих жанров и направлений исполнительской практики. В то же время асимптотика присутствует в их творческих взглядах, мироощущении и мировосприятии, их непохожесть отчётливо проявляется во множестве частных деталей системы выразительных средств, одновременно отражая и общее через систему типологических норм и закономерностей.

Парадоксальность избранного исторического времени становится очевидной при сравнении с предыдущим и последующим этапами. Если в эпоху барокко, как правило, господствовали нормы общепринятого, то в эпоху классического стиля сравнительно возрастает возможность свободного творчества, что отражается в создании индивидуальных смысловых построений, где композиторы отражают обновлённое миропонимание и мироощущение. С другой стороны, если отличительными чертами барокко являлись причудливые гармонии антитез, свободно расширяющихся в полицентризм, то классицизм замыкается в собственном круге предписаний, регламентаций и норм. Если в художественном стиле барокко действовали центробежные силы, то в классическом искусстве они становятся центростремительными.

Продолжая сопоставление с последующим историческим временем, можно заметить, что сложность избранного сравнения определённо возрастает. Панорама музыкального искусства XIX столетия поражает удивительным разнообразием и концентрированностью музыкальных впечатлений. В плеяде блестящих имён композиторов XIX века, где каждый занимает особое, только ему одному принадлежащее место, заметные различия стилей Мендельсона и Шуберта, Шопена и Листа, Шумана и Брамса будто лежат на поверхности. Среди общих для всех тенденций романтического искусства

субъективность занимает одно из первых мест, а стремление к особенной индивидуальной манере проявляется настолько выпукло, что проведение художественных параллелей с точки зрения асимптотики становится предметно показательным и наглядно доказательным, и потому, возможно, более простым и понятным.

Намного сложнее разбираться в асимптотике художественных параллелей в классическом искусстве. Известно утверждение О. Шпенглера о преобладании одного установившегося или установленного стиля, который «определяет все индивидуальные формы» в конкретную эпоху [5, 373]. Выбор из множества композиторов классического искусства Гайдна и Моцарта обоснован тем, что это наиболее знаковые фигуры, которым удалось создать уникальные авторские стили, оставаясь неповторимыми и особенными даже при строгой регламентации действующих в то время правил и норм.

В самом начале оговорим следующее обстоятельство. Несмотря на то, что Гайдну в истории фортепианного искусства иногда предназначается место, всего лишь «подготавливающее» появление Моцарта, его творчество обладает художественной самодостаточностью, самостоятельной эстетической ценностью и стилевой неповторимостью. Поэтому корректность сопоставления не может быть оспорена. Учитывая размеры статьи, систематизируем изложение по нескольким пунктам. Иллюстративный материал будет намечен лишь штрихами, указывая общую направленность сравнительного анализа.

1. Если говорить о чертах преемственности, то для клавирного творчества Гайдна наиболее знаковым можно считать влияние К.Ф.Э. Баха. У него австрийский композитор учился гармонической смелости и ритмическому своеобразию, приёмам работы с тематическим и фактурным материалом. Одно из сочинений Гайдна практически «напрямую» воплощает форму свободных рондо-фантазий К.Ф.Э. Баха – Каприччио *G-dur*, по обилию свободных модуляций перекликающегося с Фантазией *C-dur*. Стремление к выразительности и свободе изъяснения чувства, характерное для К.Ф.Э. Баха, у Гайдна проявилось в обилии эффектов «*subito*» (динамика, темповые перемены), смелости длительных модуляций в далёкие тональности, в проникновенной лирической мелодике, приверженности к патетике (в том числе и на основе пунктирного ритма).

У Моцарта можно выделить влияние итальянской (Д. Скарлатти, Д. Парадизи) и немецкой школ (И.К. Бах). Достаточно взглянуть на Сонату *G-dur* KV 283, где встречаются удивительные пианистические находки в финальном *Presto*, Рондо *D-dur* KV 485 или Сонату *F-dur* KV 332. Влияние К.Ф.Э. Баха, транспонированное в музыку Моцарта через Гайдна, более всего проявилось в Фантазиях *d-moll* KV 397 и *c-moll* KV 475, в Сонате *a-moll* (хроматизация фактуры, среди украшений – апподжиатуры, среди технических формул – ломаные арпеджио). Тем не менее, фантазийный жанр несколько не повлиял на ясность формы и строгость структурного баланса моцартовских сочинений, на его удивительную способность сохранять форму при предельной контрастности мыслей и непосредственной смене лириче-

ских и виртуозных эпизодов. Затронутый выше тезис о влиянии Гайдна раскрывается при анализе моцартовских сонат *F-dur*, *B-dur* и *Es-dur* KV 280–282. Асимптотика присутствует в противопоставлении изобретательных гайдновских отклонений от нормы и моцартовской логики, а также в различающихся фактурных предпочтениях.

Остановимся на барочных тенденциях, которые генетически близки и Гайдну, и Моцарту, но признаки проявления барочных черт у них различны.

У Гайдна заметное влияние танцевальной инструментальной итальянской музыки эпохи барокко проявляется в финалах ранних клавирных сонат (Сонаты №№ 8/5 *A-dur*, 12/12 *A-dur* в темпе *Allegro molto*, 13/6 *G-dur* в темпе *Allegro molto* на 3/8).¹ Добавим близость к барочному стилю медленных частей его первых сонат, которые исполняются с чётким представлением жанровой основы, будь то стилистика арии *Lamenti* или серенады, аллеманды или сицилианы. *Largo* Сонаты *B-dur* № 11/2 ощутимо воскрешает характерные особенности музыки А. Вивальди. На фоне выдержанного движения восьмых, словно вздохи звучат выразительные задержания малых секунд, нисходящие мелодические «падающие» мотивы содержат интонации малых секст и септим, выражающие барочные риторические фигуры *Lamenti* – вздох, сомнение, томление, нетерпение, скорбь. Усиливает барочную стилистику интенсивное модуляционное развитие, богатство ритмики и изменчивая роскошь орнаментальных повторов. Многократно используются в клавирных текстах Гайдна и другие барочные риторические фигуры. В качестве дополнительного примера обратим внимание на фигуру *circulatio* (бесконечный круг) в Сонатах *c-moll*, *As-dur* и *D-dur*, соответственно №№ 33/20, 31/46 и 34/33, где она предназначена для концентрации эффекта безысходности (Соната *c-moll*) или психологического затемнения звукового колорита (Сонаты *As-dur* и *D-dur*).

Тем не менее, барочные традиции более заметны у Моцарта, который активно преломляет их, развивает и наполняет новым содержанием. Автор «Волшебной флейты» и «Дон Жуана» наследовал многое из искусства барокко – элементы символики, понимание аффекта, содержание которого существенно обогащается в классическую эпоху, превращая его неизменность и заданную статику восприятия в динамику изменяющегося живого человеческого чувства. В художественной практике барокко зародилась и контрастная диалогичность классического искусства, которая привела к появлению антитез, составивших ядро сонатной формы Моцарта.

В интонационном плане музыкальный язык Моцарта ориентирован как на риторические фигуры барокко, так и на общие музыкальные формулы классицизма. Среди них – контрастная зеркально-симметричная структура

¹ Сонаты Гайдна указываются по двойной нумерации: в основе Венское уртекстовое издание «Полного собрания сонат Йозефа Гайдна для клавира, выпущенного на основе автографов, рукописных копий и первых изданий под редакцией К. Лэндон» и тематический библиографический указатель, составленный А. ван Хобокеном. Прежде указывается тоналность сочинения, например, Соната *Es-dur* № 59/49.

«вопрос-ответ», характерная для большинства начальных тем сонатного *allegro* Моцарта.

Влияние барокко конкретизируется и в отношении семантической «подтекстовой» окраски тональностей, способной создать некую смысловую ауру, в которой развивается музыкальное сочинение. Отсюда эмоционально-образная и тематическая близость произведений, написанных в одной тональности. Выделяются значения интонационных комплексов *A-dur*, *C-dur*, *G-dur*, *c-moll* и *d-moll*. Особый интерес вызывает семантика интонационного комплекса *d-moll*, которая в клавирной музыке Моцарта связана не только с традиционными образами *Lamenti*, но дополнительно усиливает музыкальные характеристики сферы *Inferno*.

Концерт *d-moll* KV 466 принято именовать лирико-романтическим. Трагические крайние части (не случайно их родство) обрамляют безмятежную среднюю часть, исключительную по мелодическому совершенству. В Ландовска тонко отметила новизну моцартовского романтизма: «Его акценты скорее печальны и грустны, чем патетичны. Его экспансивность я бы назвала нежной, а не страстной» [3, 17]. Финал концерта вызывает целую гамму чувств, это порывистость и тревога, трагизм и прорыв к свету, будто «в ясный мир радости и света врываются темные, трагические звуки, “тяжелым пожатием каменной десницы” извлекающие нас из царства света и радости в глухое царство мрака и вечной ночи» [2, 47–56].

Тональности *d-moll* и *D-dur* воспроизводят тональную драматургию одной из наиболее знаковых опер Моцарта – «Дон Жуан». Художественный и семантический контраст тональностей отражает полярность драматургической концепции, характерной для зрелого творчества Моцарта.

«Коронационным»¹ называют Концерт *D-dur* KV 537, в котором крайние части вызывают ассоциации со «Свадьбой Фигаро», тот же радостный характер мотивов, комические переключки рояля с инструментами оркестра, божественная беззаботность и праздничность действия, самозабвенная и лёгкая сердечность. По письмам Моцарта можно понять, что тональность *D-dur* особенным образом поднимала его дух. Близкое родство с увертюрой к той же опере ощущается и в радостно-приподнятом тоне первой части Сонаты *D-dur* KV 311.

Взволнованные, наполненные живым человеческим чувством темы, воспроизводящие стилистику опер *seria*, ассоциируются с тональностью *g-moll*, торжествующие, героически-возвышенные – с *Es-dur*. Так, Концерт *Es-dur* KV 482 представляет подлинный расцвет моцартовской виртуозности. В последнее венское десятилетие жизни им создано большое количество сочинений в *Es-dur*'е и *c-moll*'е.

И Гайдн, и Моцарт широко используют в клавирной музыке фигуры, характерные для опер *buffa* – повторение звуков, «вращение» коротких мотивов («скороговорка»), восходящие скачки на широкие интервалы и нисходящий ход на малую септиму в быстром темпе, простейшие гармонические и

¹ Моцарт исполнил его во время коронационных торжеств во Франкфурте в 1790 году.

мелодические обороты, преобладание приёмов *staccato* и т. д. Всё это составляет типичный арсенал «игровой сферы», которая в клавирной музыке классического искусства проявлялась в заключительных темах сонатных *allegro*, менуэтов, финалов, кодовых разделах. В качестве различительных асимптотических параллелей можно представить финал Сонаты Гайдна *Es-dur* № 62/52 и, соответственно, финал Концерта Моцарта *A-dur* KV 448. При этом необходимо помнить, что на уровне конкретного музыкального произведения все «общестилевые и стилевые фигуры индивидуализируются, вступая в новые связи, характерные только для данного сочинения» [4, 43]. Сопоставим блистательно-виртуозные приёмы «стучащего» *ostinato* и изобретательные «полифонические игры» (каноны, вертикальные перестановки голосов) в финале Гайдна и стройность, устремлённость, ничем не отягченное парение мелодических линий, спонтанную вдохновляющую радость финала Моцарта.

2. Гайдн и Моцарт как композиторы формировались в то время, когда менялись эстетические идеалы, основной ценностью искусства провозглашался не Бог (как в искусстве барокко), но Человек. На первый план выдвигаются такие качества художественного творчества как упорядоченность, правильность, завершённость, моноцентризм.

В то же время эта общая «установка» классицизма у каждого из венских классиков проявлялась индивидуально. У Гайдна это человек достаточно благополучный, оптимистично воспринимающий окружающий мир, не стремящийся его изменить. Если учесть, что каждый индивидуальный стиль – это проекция на художественное творчество собственно человеческих качеств его автора, то следует внимательно присмотреться и к жизни Гайдна. Его отличало гармоничное мировоззрение, в характере преобладали добропорядочность и уравновешенность, искренность и простодушие, жизнерадостность и доброжелательность, стремление к постоянному изобретательству. Нравственным идеалом для него был человек, понимающий своё место в обществе, ценящий достигнутое положение, желающий своим творчеством принести удовольствие и пользу окружающим людям. Эти же качества проецируются на его творчество, где эмоциональная глубина и мужественная энергия сочетается с непритязательностью бытовых и юмористических образов, а патетическая импровизационность соседствует с галантной пасторальностью, мягкой лиричностью и спокойным раздумьем.

Герой моцартовских сочинений абсолютно иной. Это сложный и внутренне противоречивый человек, которому не так просто вписаться в существующую действительность, он стремится к лучшему, но мучительно воспринимает жизненные обстоятельства. Его внутренний мир раздвоен и подвержен рефлексиям, которые невозможно открыть в полной мере окружающим, а можно только хранить в глубине собственной психики, от чего возникают «гробовые» видения и фатальность мироощущения. Поэтому его музыка многозначна, порой трансцендентна, внешняя гармоническая целостность, непосредственная детскость восприятия сочетается с глубоким драматизмом,

а изящно-юмористические и грациозно-комические образы контрастируют одухотворённо-возвышенным и глубоко религиозным темам.

Конечно, и Моцарт создавал такие же солнечные произведения, как и Гайдн. В то же время, в отличие от Гайдна, он определённым образом погрузился в сферу лирико-поэтического, значительно расширил её диапазон, выделив принципиально иные акценты. По определению Б. Асафьева, «Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познание реальнейшего чувства любви» [1, 207]. В центре художественного мира Моцарта – человеческая личность, которую он раскрывает как лирик и как драматург, стремясь к воссозданию объективной сущности человеческого характера. Концептуальность его творчества основана на раскрытии многоплановости контрастных музыкальных образов в процессе их взаимодействия. Он желает видеть мир в воображаемой динамичной гармонии, но чувствует его несовершенство. Поэтому в его стиле проявляются новые для того времени качества психологической правдивости и естественности.

Абсолютная «непохожесть» Моцарта на Гайдна заключается в том, что клавирная музыка последнего опирается на материальные, конкретно жизненные ассоциации и требует в большей мере здравого смысла и оптимистического взгляда на происходящие события. В то же время моцартовская клавирная музыка сложно поддаётся «материальному» истолкованию, так как то, что скрыто за внешне непритязательным графическим текстом, требует абсолютно иной, «нематериальной», в определённом смысле трансцендентной логики. Помимо этого следует учитывать известный моцартовский принцип «все уже сочинено, но еще не записано»¹, многократно осложняющий интерпретацию клавирных текстов, требующий от исполнителя не только знаний и инициативы, но, прежде всего, корректности, художественного вкуса и чувства меры.

3. В клавирном творчестве избранных композиторов представлены практически одинаковые жанры. Это традиционные жанры классического искусства: концерты для клавира (фортепиано) с оркестром, сонаты, вариации, а также фантазии и мелкие пьесы. Их формальное тождество никоим образом не обуславливает единства трактовки, напротив, определённо очерчивает неодинаковые подходы, показывая различительные грани. Прежде всего, это касается внутренней содержательности, эмоциональных акцентов, тонких психологических различий. В то же время различается и так называемая семантика сонатной формы.

Гайдн в драматургическом плане и компоновке цикла опирался на сложившиеся у К.Ф.Э. Баха два типа сонат. В первом типе («лирическая» соната) преобладала импровизационность, небыстрые темпы в первых частях. Соната *C-dur* № 58/48 – сочетание спокойной первой части и быстрого «облегчённого» финала, при этом первая часть совмещает функции драматиче-

¹ Известно, что Моцарт нередко играл скрипичные сонаты, имея перед глазами незаполненные нотные листы, на которых была записана только партия скрипки.

ского и философско-лирического центра. Во втором типе («штюрмерская» соната) преобладает драматизм, темповая устремлённость, резкие аффекты (*subito*, риторические фигуры типа *pallilogia*, *exclamation*, *circulatio*). В то же время, Гайдн расширяет диапазон классификации, представляя сонаты патетико-драматические, импровизационно-лирические, театральные-игровые. В его творчестве совершается переход от старинной сонатной формы к сонатному *allegro*, варьируется количество частей в цикле. «Микросонаты» *C-dur*, *F-dur* и *C-dur*, соответственно №№ 2/7, 3/9 и 6/10, в первых частях которых использована старосонатная форма, а характер экспозиции определяется начальным тематическим элементом. Четыре части в Сонате *D-dur* №13/6: аллегро, менуэт, адажио, финал. Достаточно много двухчастных циклов. Привилегированное положение занимает композиция из трёх частей с обязательным менуэтом, который трактуется не только в качестве жанрового акцента, но служит средством усиления «театральности» действия. Целое у Гайдна может создаваться из единого в сущности мелодического мотива, который благодаря ритмической и тематической изобретательности предстаёт во множестве модификаций, подобно герою, постоянно меняющему маски, парики, костюмы.

Основу семантической структуры моцартовского сонатного *allegro* составляет контраст или противопоставление двух начал – объективно-моторного и субъективно-лирического. Он воплощается на разных уровнях: это могут быть два элемента главной партии, главная и побочная темы, первая и вторая части цикла. В сонатной экспозиции, как правило, образуется трёхчастная структура.

В последнее десятилетие Моцарт создаёт новый тип лирической концепции фортепианного концерта, где существенным образом меняется семантическая организация сонатного *allegro* – Концерты: *A-dur* KV 488 и *B-dur* KV 595. Её особенности: лирический характер главной темы и заключение первой экспозиции; повышение уровня индивидуализации связующей и побочной тем, а также второй экспозиции (во многом посредством введения минора и драматической выразительности), что может быть расшифровано как эффект вторжения и наплыва. В разработке появляется дополнительный материал, генетически связанный со второй экспозицией, драматический или медитативный, вносящий в традиционную разработку импровизационные или фантазийные черты. Если в ранних концертах преобладает принцип «террасообразного» чередования музыкальных разделов, нередко воспринимающийся как рондо, то в поздних концертах главенствующие позиции занимает принцип сквозного развития, воспроизводящий единую линию драматургического вырастания.

4. Клавирный стиль Гайдна и Моцарта только на неискушённый взгляд может показаться достаточно монолитным. Особенно, если усилить сравнение сонатами Бетховена, где полярность ранних и поздних сочинений проявляется практически по всем возможным параметрам, словно «исполнив долг» по отношению к доминирующему классическому стилю эпохи, Бетховен в

позднем творчестве начинает чувствовать себя абсолютно в ином времени и в ином пространстве. Тем не менее, стиль Гайдна и Моцарта эволюционирует от «скромного» начала к классически-совершенному типу фортепианной сонаты. Особенно это относится к Гайдну и становится очевидным при сравнении пьес цикла «Шесть лёгких дивертисментов» 1766 года (*Edition Peters*. № 4443) и поздних сочинений, например, Сонаты *Es-dur* № 62/52. В результате даже поверхностного анализа ощутимо движение от клавесинного стиля к фортепианному, возрастает и совершенствуется роль выразительных средств (динамики, артикуляции) и технических приёмов, связанных с возможностями нового инструмента. Что касается эволюции клавирного стиля Моцарта, то она представляет сложное и противоречивое движение по пути освобождения от господствующих правил и условностей, включающее стремление к раздвижению границ эстетических идеалов.

При поверхностном взгляде на нотный текст Гайдна и Моцарта можно не увидеть заметных различий. Нередко звучащие в живом исполнении музыкальные отрывки из их клавирных сочинений воспринимаются как нечто однородное и чрезвычайно близкое. Исторически достоверно известно, что отдельные произведения мастеров, близкие по внешнему облику, появлялись практически одновременно, порождая споры о том, кто на кого больше влияет, кто у кого мог что-то заимствовать.

Действительно, типология выразительных средств, специфика инструментария, определённая историческим временем, порождает определённое тождество композиторских приёмов и музыкальных образов. Тематизм первой части Сонаты Гайдна *Es-dur* № 59/49 можно гипотетически представить «бетховенским», характерная ритмическая фигура *ostinato* из заключительной партии находит отражение в драматическом фрагменте Фантазии *c-moll* KV 475 Моцарта. Если вслушаться в медленную часть гайдновской Сонаты, то музыкальные образы могут напомнить и Моцарта (Соната *D-dur* KV 576, Фантазия *c-moll* KV 396), и Бетховена (Соната *C-dur* соч.2 №3, вторая часть).

Ощутимо и сближение некоторых стилевых черт. Моцартовский «вертерийский» драматизм первых частей обнаруживается и у Гайдна, общие стилистические признаки отмечаются в медленных частях, а также в «фатальной» непрерывности прозрачных финалов с *perpetuum mobile*. Сопоставьте Сонату Гайдна *e-moll* № 53/34 и Сонату Моцарта *a-moll* KV 310. Отличие заключается в существенных различиях трактовки той художественной перспективы, которая возникает при исполнительской реализации тождественных приёмов в конкретных текстах.

Покажем приём «оминоривания» мажорных тем. У Моцарта несоизмеримо с Гайдном подчёркивается «фатальность» ощущения, столь значимая для драматургии целого. Заметим, что для Моцарта мажор и минор – не взаимоисключающие сущности, а две стороны единого целого, взаимосвязанные, легко переходящие друг в друга. Возможно как движение от минора к мажору, так и от мажора к минору (реже). Проникновение минора в мажор, характерное для музыки, где игровое начало преобладает, имеет различные

формы, оно может быть неожиданно резким или плавным, постепенным введением минора для придания музыке драматической выразительности. Вспомним незабываемое вторжение *D-dur*'а в коде финала Концерта *d-moll* KV 466. У Гайдна движение от минора к мажору и наоборот не всегда становится принципиально важным для драматургической оценки целого. Например, в двухчастной Сонате *g-moll* № 32/44, где впервые заключительная часть представлена в форме двойных вариаций с эффектом «разрезающего» финала, преобладание минора первой части без проблем сменяется в финале на устойчивое равновесие двух ладов *g-moll* и *D-dur* в двух темах и соответствующих вариациях.

5. Гайдн и Моцарт творили в тот исторический период, когда происходило движение от клавесина к фортепиано, знаменующее смену звуковых приоритетов. Образцом для ранних сонат Гайдна послужили «Партиты» и «Дивертисменты» венского композитора Г.К. Вагензейля, в автографе и аутентичном издании они недвусмысленно предполагают исполнение на *semplice*. В качестве альтернативного примера «однозначно» фортепианного стиля назовём сонаты *Es-dur*, *C-dur* и *Es-dur*, соответственно, №№ 59/49, 60/50 и 62/52. Здесь фортепианный (полнозвучный концертный стиль) проявляется в масштабности построений, виртуозности фактурного изложения, разнообразии артикуляционных приёмов.

Композиторы классической эпохи могли указывать инструмент, для которого предназначено сочинение, но могли оставить выбор за исполнителем, существовала взаимозаменяемость клавишных инструментов, и музыка, предназначенная для одного клавишного инструмента (клавесина), впоследствии могла переосмысливаться (для фортепиано). Ранние клавирные концерты Моцарта были предназначены «*per il Clavicembalo*», поздние – для «*Cembalo*». В то же время достоверно известно, что, если Моцарт писал ранние сочинения для клавесина, то сам исполнял их в концертах на фортепиано. Заметим, что в переписке Моцарта встречается множество описаний *semplice*, *clavichordium* и *pianoforte*.

Во второй половине XVIII века молоточковый клавир (фортепиано) обладал специфическими особенностями и не был достаточно совершенным инструментом. Ранние фортепиано звучали подобно *semplice*, звучность их не была выровненной в различных диапазонах. В то же время *semplice* могло в определённой степени воссоздавать фортепианную выразительность, что достигалось при помощи технических усовершенствований, специальной настройкой было возможно и получение эффектов *crescendo* и *diminuendo*. До 1779 года оба инструмента были взаимозаменяемыми и не претендовали на лидерство в композиторской и исполнительской практике. На клавишных струнно-щипковых инструментах (клавесин, клавикорд) изящество и утончённость мелодического рисунка могли проявиться ярче и острее, чем на

фортепиано. В то же время для передачи кантилены, выразительности *bel canto*, певучих мелодий *cantabile* наилучшим образом подходило *pianoforte*¹.

Лишь к концу XVIII века *pianoforte* лишило *semplice* ведущей роли, что нашло отражение в поздних сонатах Моцарта, которые наглядно свидетельствуют о предпочтительном выборе *pianoforte*. Зарубежные исследователи столь же уверенно заявляют: «К 1790-м годам Гайдн уже не предназначал свои клавирные сонаты для исполнения на клавесине» [6, 180]. Сравнительный анализ констатирует: барочная тенденция инструментальной «нейтральности» сменяется конкретикой фортепианного изложения. Можно наметить в общих чертах и эволюцию художественного выражения – от проявления обобщённых этикетных образов и традиционных аффектов к индивидуальной манере эмоционально-психологического выражения.

Для исполнителей важно понимать и использовать средства адаптации классической фактуры к звучанию современных инструментов. Адекватная в стилевом отношении окраска звучания достигается путём вычленения звуковой плоскости, границы которой необходимо фиксировать, для чего разрабатываются специальные двигательные и артикуляционные приёмы и ужесточается слуховой контроль. Шкала исполнительских артикуляционных приёмов должна быть предельно разнообразной, благодаря чему можно достичь необходимой ясности и тщательной дифференциации звукового пространства, что является обязательным требованием классического искусства. Динамическая шкала выровнена, *forte* не переходит в слепящий звук или стук, *piano* не становится бестелесным. Это самые общие установки. Дальше начинается безграничное пространство специфических исполнительских приёмов, способных раздвинуть, разграничить стилистику клавирных сочинений Гайдна и Моцарта.

Во-первых, далеко не всегда и не везде фактура, стилизованная под светящееся звучание клавесина, должна быть светоносной. Вспомним начало Фантазии *c-moll* KV 475 Моцарта. Все семантически знаковые элементы (движение унисоном по звукам уменьшённого септаккорда, нисходящие секундовые мотивы, специфическая краска тональности) свидетельствуют о подавленном, страшном и гнетущем состоянии. Будто человек пережил потрясение, стал свидетелем катастрофы. Эмоциональное ощущение передаётся через тёмный звук, «тяжёлую» ритмическую поступь, напряжённость внутренней экспрессии. По утверждению Р. Штеглиха, для моцартовской звучности вовсе «не характерна невесомость; в ней, как это ни покажется неожиданным, – сила, даже в речитативах. Моцартовские акценты отнюдь не лишены естественной тяжести. Но эта тяжесть не отягощает, как нередко случалось в более поздние времена, ибо она никогда не остается неопределенной слепой силой природы; человек... управляет ею...» [7, 66].

¹ Свидетельства об имеющейся у Моцарта специальной ножной или педальной клавиатуре, предназначенной для *pianoforte* работы А. Вальтера, присутствуют в разных документальных источниках.

Гайдну не были близки столь трагические концепции. В его минорных сонатах другие настроения – элегической печали или меланхолической грусти. Основные же выразительные аффекты тяготеют к простоте, грациозности, юношеской свежести, оставляя в стороне драматическую аффектацию, помпезность и патетическую декламацию.

Во-вторых, по-разному применяются инструментовочные оттенки. У Гайдна они имитируют особенности клавинофорда (*tenuto*) и клавесина (динамические контрасты, регистровка), для клавирного Моцарта более характерен звуковой идеал *cantabile* с применением специфических оркестровых или вокальных эффектов. Мелодические темы Гайдна окрашиваются в пастельные тона без сочной декоративной набивки. В его текстах практически не встречается обозначение *forte-piano* – *fp*, в отличие от Моцарта, у которого этот динамический знак соотносился с оркестровой спецификой, так как на клавишных инструментах он не исполним.

Оркестровые приёмы у Гайдна становятся частностью и применяются эпизодически. *Quasi*-оркестровые приёмы слышатся в начальных тактах Сонаты *h-moll* № 47/32 – скрипичная специфика в упругих мордентах мелодии и компактные *pizzicato* контрабаса в партии левой руки, в финале – сопоставления *tutti* и *solo*. Вспомним изумительные россыпи флейтовых орнаментов в галантных пасторалях медленных частей или приём тремолирующих октав, имитирующий литавры – вторая часть Сонаты *Es-dur* № 59/49 и первая часть Сонаты *Es-dur* № 62 /52.

У Моцарта связь с оперной музыкой проявляется в ариозной кантилене медленных частей, в преобладании экспозиционной мягкости манеры, свойственной итальянским оборотам *amoroso*. Его инструментальная мелодика имеет прообраз в реально поющей мелодии. В то же время, вокальную мелодичность клавирного Моцарта не следует воспроизводить прямолинейно, неестественно продавливая клавиатуру современного рояля, от этого он всё равно не сможет петь как реальный человеческий голос. В большинстве случаев используется неглубокое, но «сверхчувствительное» погружение в клавиатуру.

К тому же моцартовская певучесть парадоксально сочетается с множеством представленных в текстах коротких лиг, имеющих оркестровое происхождение. Лиги не представляют собой знак акустического *legato*, соответственно, не связаны с ощущением материального пианистического *legato*. Скорее, это объединение мелодических линий в воображаемом акустическом пространстве, сами линии должны быть, прежде всего, представляемы внутренним слухом, где связывается кажущееся единство, которое в реальности на слух не должно восприниматься как утомительная «слипающаяся» непрерывность звучания. Плавности связанных в одну группу нот противостоит самостоятельность и выпуклость моцартовского калейдоскопа штрихов *detache*, *staccato* и *spiccato*, в которых «атакуется» каждая нота. Не стоит забывать и про возможность пианиста использовать ручную педаль, педализировать руками, придерживая отдельные звуки.

На главных ступенях, помогающих обеспечить рельефность музыкальных образов Гайдна, располагаются такие средства выразительности как ритм, динамика, артикуляция, регистровые сопоставления. У Моцарта на первый план выходит его удивительный мелодический дар, взаимодействующий, прежде всего, с гармонией. Гармоническое развитие обеспечивает дополнительную выразительность, динамичность и изменчивость характерным мелодическим интонациям, включая и эффект тонкой светотени.

Асимптотика проявляется и в техническом аспекте интерпретации, определяющем степень сложности клавирного стиля для пианистов. Гайдн, в отличие от Моцарта, обладающего феноменальными способностями, выступающего по всему миру, по свидетельствам современников, не был выдающимся пианистом-виртуозом. В то же время, распространённое клише о простоте клавирного Гайдна, не способствующей показу виртуозных возможностей, не подтверждается, напротив, многократно перекрывается сложными исполнительскими требованиями (артикуляция и мелизматика). Удивительно, но в клавирных сочинениях Моцарт никогда не предлагает темп *Prestissimo*. Однако этот один из самых быстрых темпов классического искусства у Гайдна встречается в финале Сонаты *G-dur* № 52/39.

В заключение приходится констатировать, что за рамками статьи осталась асимптотика принципа игры, который является субстанциональным свойством музыки Гайдна и Моцарта, универсальным драматургическим принципом. Композиторы играли с моделями не только в области формы, но и в области выразительных средств. Игровая логика по определению театральна, её участниками могли стать темы, интонации, метроритмические и фактурные компоненты, практически любой элемент музыкальной ткани.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Избр. труды. Т. 5. – М., 1957. – С. 207.
2. Гольденвейзер, А.Б. Вольфганг Амадей Моцарт // Как исполнять Моцарта. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 184 с. – С. 47–56.
3. Ландовска, В. Фортепианные концерты // Как исполнять Моцарта. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 184 с. – С. 17.
4. Чigareва Е.И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика: автореф. дис... докт. искусствоведения. – М., 1998. – С. 43.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии и мировой истории. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1. – 669 с. – С. 373.
6. Haydn: Oxford Composer Companions. Edited by David Win Jones. – Oxford University Press, 2009. – 515 p. – P. 180.
7. Steglich, R. Über den Mozart-Klang (Mozart-Jahrbuch 1950. Salzburg, 1951. – S. 66.

К. Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу»: нарративные аспекты концепции интерпретации

В деятельности пианиста-исполнителя осуществляется синтез музыки, нарратива и драмы – такова природа музыки во все времена. Орфей, легендарный мифический герой, покорила пропустивших его в ад фурий как артист, певец и рассказчик истории про Эвридику. Идею «синтеза искусств» применительно к творчеству музыканта-исполнителя выдвинул Лист и осуществил её в своем первом в истории сольном концерте, который назвал музыкальным монологом **Recital** (1839), акцентируя актерское, драматическое начало. Драматической концепцией – как стратегией, системой связей, точкой зрения, формирующей интерпретацию – руководствовался Рахманинов; по воспоминаниям М. Шагинян, после одного из концертов великий пианист не мог себе простить, что в одной из пьес обширной программы у него «*точка сползла!*». Как осуществляется в искусстве исполнителя такое триединство музыки, нарратива и драмы?

Рассмотрим нарративные аспекты музыкального повествования как одну из основ искусства исполнителя. Пианист-исполнитель в коммуникации опирается на речевые смыслы произнесения сочинения перед аудиторией: для **Recital** ему необходим **Gestalt**, целостный образ, который он интегрирует в концепции интерпретации. В системе фортепианной культуры сочинение – «маленькая вселенная», построенная по законам ассоциативного мышления. В поиске концепции интерпретатор исходит из опоры на сюжет (программу автора); концепция вызревает в поиске символов – переходов между ними. События в сочинении развиваются в соответствии с логикой нарратива. Информацию исполнители получают из многих каналов: за непосредственным созерцанием звучащих пространств стоит множество смысловых пластов знаковой семантики текста. 1. Язык мотивов, риторических фигур, жанров. 2. Чувство ритма, краски, тембра. 3. Тактильно-сенсорное ощущение клавиатуры, пластики движения. 4. Интертекстуальные связи сочинения с мировой культурой. 5. Театрально-сценическая, режиссерская подача материала.

Мы используем в подходе пианиста к интерпретации сочинения следующие инструменты нарратологии. 1. Отражение образа автора в сочинении. 2. Внутренний лексикон текста. 3. Триада сюжетности: персонификация мотивов, сегментация текста, трансформации мотивов. 4. Теория концептуальной интеграции М. Тёрнера: 5 видов восприятия текста пианистом-интерпретатором: акустический, нотный текст-фактура, пластический текст – тактильное ощущение клавиатуры, ментальный текст – театрально-сюжетные отношения – релятивная семантика отношений актеров-персонажей, метатекст – система интертекстуальных связей. Концепция представляет результат обобщения пианистом этого взаимопроникновения, взаимодействия в единую руководящую идею.

Отражение образа автора в сочинении. Прелюдия Дебюсси опровергает суждение о неспособности импрессионистов отобразить трагические стороны бытия. Авторская ремарка *Triste et lent* открывает воплощение экзистенциального сиротства человека, бесконечное одиночество перед беспредельностью вечности. Характерно, что Дебюсси называет пьесу «Шаги на снегу», а не «Следы», то есть, как музыкант, он обращается к динамичному и гулкому акустическому образу, но не к плоскостному, визуальному образу открытого пространства.

Внутренний лексикон текста определяется жанром *basso ostinato*: устойчивый мотив требует присутствия партнера по диалогу.

Персонафикация мотивов, тем.

1. Ритмоформула *basso ostinato* остается неизменной в протяжении всей пьесы, выступает символом вневличного начала, олицетворением ледяного пространства. Её характеризуют авторские ремарки: *ce rythme doit avoir le valeur sonore d'un fond de paysage triste et glace; pp* (в ритме, отражающем глубину грустного ледяного пейзажа; pp).

2. Мелодия, состоящая из мотивов-речитативов, охарактеризована в противоположных ремарках автора: *p, exspressif et douloureux* (p, выразительно и очень печально). Насыщенный глубокий тембр *p*, штрихи *tenuto, legato* и пластическая свобода – всё указывает на личностный генезис высказываний¹.

Контраст этих двух сфер естественно подсказывает концепцию: *диалог человека с пространством, с вечностью*. Опорой её служит определение композитором прелюдии – в передаче М. Лонг – «бесконечное одиночество» [4, 102]. Действительно, такие глобальные ассоциации соответствуют предельной экономности и точности средств; вспоминается Э. Курт: «Чем проще символ, тем он более связан с глубинами». Однако интерпретатор склонен конкретизировать концепцию, наделять её личностным содержанием. Так, А. Корто видит в прелюдии боль разлуки, мысленный диалог героя с образом возлюбленной: «На грустном и обледенелом фоне зимнего пейзажа, звуковой образ которого хотел выразить Дебюсси, слабые следы, ещё оставшиеся после ухода той, которой нет, – каждый из них будит скорбное воспоминание об ушедшем счастье» [3, 142]².

¹ О сокровенной тайне композитора говорит присутствие в звуках обоих мотивов анаграммы самого Дебюсси: D – e – b – u(ssy): d – e – b – u(t). Ре-ми (бас), си-бемоль – до (мелодия). Об этом говорят такие музыканты, как композитор Иван Соколов, об этом пишет в монографии музыковед Л. Кокорева: Клод Дебюсси. – М., 2010. С.51.

² Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С.142. А. Корто – в отличие от большинства современников – один из самых чутких интерпретаторов, понимающих значение Дебюсси. Он пишет: «Нужна была необыкновенная острота понимания и озаренность воображения художника, столь деликатно чувствовавшего, как Дебюсси, чтобы распознать достоинства... воплотить эти новые элементы в собственной музыкальной речи с подобной тонкостью вкуса, любованием и свободой. Несмотря на кажущуюся исчерпанность фортепианных звучаний, Дебюсси сумел извлечь из них тембральные сочетания, полно-

Сегментация текста обусловлена формой вариаций *basso ostinato*. Л. Дьячкова отмечает точность конструкции прелюдии: «Авторский замысел основан на идее перехода остиной темы из одного сюжетного положения в другое: при сохранении звуковысотности, ритмики, регистра, последовательно меняется её ось в фактуре: она звучит сначала в качестве нижнего голоса (фон), затем – среднего (ось), и, наконец, – верхнего (рельеф). Подобная имитация «сквозного движения» темы по голосам (наподобие темы фуги) не только позволяет менять ракурсы её «видения», что так символично для эстетики импрессионизма, но и влечет за собой соответствующую смену остиной форм: полифонических вариаций на *basso ostinato*, гомофонно-гармонических на *сопрано остинато* и одновременное сочетание обоих видов» [2, 270].

Отталкиваясь от этой замечательно точной оценки структуры, мы намечаем этапы становления.

1-я вариация: *basso ostinato* – нижний голос, фон для мелодии (т.1–4).

Ostinato – символ пространства, вечности, противопоставлен человеку. Авторские ремарки: *pianissimo*, *ритмический рисунок в характере холодного и печального пейзажа* – развивает в своих комментариях А. Корто, который требует строгости звукоизвлечения в *basso ostinato*: «Пусть звуки сопровождения будут действительно хрусткими, как льдинки. Установите чёткое различие звуковых планов в обеих руках... Играйте просто. Дебюсси в качестве личного правила любил цитировать следующие слова Верлена: “Схвати красноречие и сверни ему шею”» [3, 182–183]. В пластике мотивов *ostinato* – незыблемость остановок на тонике *d*, графика скупых подъемов секунд, минимум педали.

Мелодия, знак личностного начала (т.2–7) отличается полнотой чувства, свободой фразировки *expressif et douloureux*. Волны подъемов мелодии к вершинам сменяются спадами, печальными окончаниями – нисходящими терцовыми мотивами-вздохами. Семантика их выявляется позже в красноречивой авторской ремарке: *Comme un tender et triste regret* (как нежное и печальное сожаление), в дальнейшем развитии они приобретают всё большее значение.

Принципиально важно для пианиста сохранить ощущение непрерывности мелодии сквозь все остановки и горестные паузы, воплощая *Credo* Дебюсси: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается к первоначальной форме» [1, 99]. Исходя из этой мысли Дебюсси, Э. Денисов в анализе прелюдии выстраивает единую мелодию как «линию развития одного мотива, она проведена последовательно... видно, как непринужденно и свободно развивается этот мотив... мы можем говорить о «свободной мелодии», рождающейся на *quasi*-импровизационной основе, но на самом деле имеющей строгую внутреннюю логику»

стью соответствовавшие его поискам звукописи и столь же самобытные, как в его оркестровой или ансамблевой музыке» – там же, с.126.

[1, 99]. Итак, ассоциативный образ 1-й вариации – экспрессивный монолог героя, обращенный к образу ушедшей, к «следам, ещё оставшимся после ухода той, которой нет» (А. Корто).

2-я вариация: *ostinato* как средний голос, ось фактуры (т.4–7).

При осевом положении *ostinato* нарастает противоречие между мелодией – второй волной её восхождения и нисходящим движением басовых квинт.

3-я вариация: *ostinato* верхний голос – мелодический рельеф (т.8–11).

Проведение *ostinato* вверху, в совершенно нетипичном для него мелодическом качестве столь же необычно, сколь и отступление мелодии в большую октаву. Если *ostinato* вверху ассоциируется с крайней степенью возбуждения навязчивой идеи, то выразительное звучание мелодических мотивов (ремарка *expressif*) в столь низком регистре может вызывать ассоциации со сферой таинства, ворожбы, погружения в глубины подсознания.

В каденции (т.12–15) мелодия, воплощение личностного начала, освобождается от *basso ostinato*, превращается в *peccantibus*. Казалось бы, цель достигнута: регламент *Idee fixe* преодолен. В свободном развитии её экспрессия подобна соло виолончели; мелодия (олицетворение образа героя) нарушает регулярность ритма, её страстные опевания вершины *des-es* сродни заклинанию. Но и в этом, свободном от *ostinato* пространстве, свободном и в плане агогики (*Cédez, retenu*), возникают знаки фатальной преграды: напряженные синкопы, призрак пунктира ритма *ostinato* в инфернальных тритонах *fis-c* (т.14), тяготеющих к непознаваемо-загадочной сфере целотонности.

4-я вариация: *ostinato* в нижнем голосе – фон для мелодии (т.17–19).

Снова личностное начало превалирует над *ostinato*; мелодия в исполненных боли монологах героя звучит в самом естественном для голоса регистре.

5-я вариация: *ostinato* как средний голос, ось фактуры (т.20–25).

Возникшее поначалу противоречие – расхождение между мелодией и басовыми квинтами – помогает преодолеть устойчивость осевого положения *ostinato* и неожиданно спокойная и светлая окраска прекрасной гармонии на *Des*, которая, казалось бы, позволяет урегулировать все распри. Монолог героя в мелодии приобретает черты мольбы – Дебюсси в ремарках привлекает исключительное внимание именно к мелодии, он обращается к пианисту дважды. Сначала следует общее указание: *Enanimant surtout dans l'expression* (оживляя главным образом выразительность мелодии), затем – ещё одно, посвященное только мелодии: *piano expressif et tender* (тихо, выразительно и нежно).

Протяженная экспрессия мелодии-мольбы, несомненно, является центром, тихой кульминацией в отношениях двух начал. Интегративные свойства педали обеспечивают охват всех уровней фактуры в широком расположении. В такой ситуации происходит знаковое событие – бас и печальные мотивы нисходящих терций начинают движение навстречу друг другу. Однако

и эта попытка не может привести к преодолению антагонизма: мелодия печально повисает в **ritenu**.

6-я вариация: *ostinato* верхний голос – мелодический рельеф (т.26–28).

Снова *ostinato* в положении рельефа обнаруживает несостоятельность, бесплодность мелодических притязаний, а хоральные аккорды в нижних планах фактуры определяют скупой, монохромный колорит **pp** без поддержки педали.

Каденция. Вне регламента *ostinato* возвращается максимально высокая экспрессия мелодии. Она проявляется в насыщенности линии *legato*, щедрости колорита педализации, в восхождении, в стремлении к объединению усилий мелодии и гармонии – их линии вместе движутся вверх. Однако авторская ремарка: *Come un tendre et triste regret* (как нежное и печальное сожаление) говорит о трагической предопределенности, обреченности и этой попытке. В отступлении мелодии слышны печальные мотивы вздохов нисходящих терций.

7-я вариация: *ostinato* верхний голос – мелодический рельеф (т.32–36).

Plus lent. Вариация становится кодой: последнее слово в диалоге остается за *basso ostinato*: его проведение в самом высоком регистре ассоциируется с пространством космоса, холодным оцепенением вечности. Серия ремарок символизирует угасание движения до полной остановки: **Plus lent – Tres lent – morendo – fermata**, динамика эволюционирует к полному затуханию **pp-ppp**. Мотивы-вздохи повисают в *portamento* тенями печальных нисходящих терций, потом, растворяются в пространстве – уходят по квинтам в глубину басов. Дальнейшее – молчание.

В системе фортепианной культуры мы обнаружили имманентный метод интеграции концепции, который является универсальным инструментом в работе пианиста, музыканта-интерпретатора с сочинением. А. Корто выдвинул понятие экстериоризации как основу деятельности пианиста-интерпретатора, определяющую успех коммуникации – яркое, театрализованное представление сочинения перед аудиторией. Поэтому – в честь А. Корто – метод интеграции концепции следует назвать методом экстериоризации. Метод позволяет – через разработку проблематики Текста – привести систему фортепианной культуры в соответствие с единой системой гуманитарного и естественнонаучного знания. Метод показывает, что наррация – умение рассказывать истории – является основой всех процессуальных искусств: литературы, театра, музыки.

Литература

1. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной технике Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
2. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. – М., 2004.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965.
5. Лонг М. За роялем с Дебюсси. – М., 1985.

Н.Ю. Киреева (Саратов)

Феномен театрализации в исполнительской деятельности

Интерес к проблеме исполнительской деятельности сегодня вызван изменением условий ее функционирования, а также связан с тем, что происходит переоценка роли музыканта-исполнителя. Анализ данных изменений неизбежно приводит к сравнению культурно-типологических особенностей различных эпох, обращению к истокам возникновения искусства, его последующего развития и усложнения.

Если обратиться к устоявшемуся значению понятия «исполнительства» как исполнения какого-либо музыкального, литературного произведения или драматической роли (Т. Ефремова), то становится очевидным, что данное понятие вбирает в себя и музыкальную, и театральную деятельность. Исполнительская деятельность естественно предполагает наличие двух констант – адресанта и адресата: отсутствие одного из них делает художественное творчество невозможным. Интересным представляется рассмотрение исполнительской деятельности, соединившей искусство театра и музыки в тех жанрах, в которых данный тандем до недавнего времени не привлекал к себе столь большого внимания, как сегодня. Речь идет о *хоровом* и *инструментальном театре*.

Театрализация хоровой музыки представляет собой одно из характерных художественных явлений современной культуры. Широкое и все более активное распространение этого феномена не случайно – оно является проявлением целого ряда тенденций, выражающих специфику развития искусства эпохи массовой культуры. Однако корни этого явления уходят далеко в прошлое, а процесс его внутренних трансформаций органично связан с логикой исторического развития искусства. Возникнув как форма эстетизации жизненных практик (обрядности, ритуала), хоровая театрализация с течением времени обретает автономность и получает развитие в обособившемся от жизни художественном творчестве, сохраняя свое значение на протяжении всей истории существования искусства.

Интересным представляется рассмотрение вопроса о возникновении и эволюции хорового театра. Каждое общество для сохранения целостности вырабатывает собственную систему социальных форм поведения человека. В традиционном обществе ритуалы были одним из главных способов социализации индивида, сохранения и передачи информации, они служили также средством психологического контакта, способствующего достижению социального единства. Одна из сопутствующих функций данных форм – *коммуникативная*. С одной стороны, ритуал может рассматриваться как вид коммуникации между человеческим и сверхприродным, божественным. В этом случае остается открытым вопрос выявления и прямого взаимодействия адресанта и адресата. С другой стороны, в ритуале происходит автокоммуника-

ция, когда, осознанно либо неосознанно, осуществляется такое взаимодействие между людьми, при котором каждый человек одновременно является как адресантом, так и адресатом. Т. Шибутани говорит о воздействии человека даже в момент его простого нахождения рядом, не говоря уже о влиянии людей друг на друга в каких-либо совместных действиях: «Простое присутствие другого человека, даже совершенно постороннего, меняет поведение любой социализированной личности» [7, 110].

Таким образом, в ритуале осуществляется двойная коммуникация: религиозная и социальная. Основная идея религиозной коммуникации – духовная гармонизация личности через приближение, приобщение к божественному. В словаре В. Даля можно прочесть: «*Приобщать* – присоединять, совкуплять, причислять, придавать, прилагать одно к другому в одно целое. *Приобщить кого святых Таин* – причастить, совершить над кем таинство Св. причащения». В словаре С. Ожегова религиозный смысл глагола «приобщить» выделен особо: «*Приобщить*. У верующих: причастить». В одном из современных словарей церковный смысл слова «приобщаться» выражен не английским *join* (соединять, присоединять), а термином *communicate* (курсив мой. – Н.К.) – сообщаться. Обращает на себя внимание семантическое сближение терминов «приобщение» и «причастие», означающих в обоих случаях не просто некое сближение, *при-общение*, но и непереносное *объединение*, единство: *при-общение* – включение в общность, в общество; *причастие*: принятие в качестве части, частью единства, общности. Таким образом, как в случае социальной, так и религиозной коммуникации речь идет о некотором единении, налаживании общности.

Ритуал – это особая форма действия, не схожая с повседневной жизнью людей, способы общения и средства воздействия в нем должны были отличаться от тех, что использовались на бытовом уровне – например, от простой речи. И если в ритуале допускался словесный язык, то он был организован особым образом. У древних греков главным средством коммуникативного воздействия стала *хоровая театрализация*: «Музыка, пластика и декламация возникли в свое время как единая неделимая информационная система, специфический способ общения», – подчеркивает Ю. Мостовая [2, 37]. С течением времени происходит развитие от хоровой театрализации в ритуале до становления практически художественного хорового театра, где она обретает самостоятельность.

Потребность в духовном и социальном общении, единении реализовывалась походом в театр. Со временем сложилась естественная необходимость людей в упорядочивании пространства художественной коммуникации, стали возводиться специальные здания. Такое упорядочивание способствует все большему разграничению условного художественного (эстетического) и реального жизнедеятельного миров.

Таким образом, эстетическая форма коммуникации обнаруживается в ходе рассмотрения эстетизированных форм деятельности разных обществ в те периоды, когда искусство еще не обрело статус самостоятельности; носит

неакадемический характер (например, в народном творчестве). В подобных случаях театрализация (хоровая) выступает средством эстетизации действительности и практической деятельности. Эстетическая форма коммуникации сохраняет свое значение и в современном обществе. Она имеет место в практической и духовной деятельности людей, например в религиозной обрядности, политике, спорте, праздниках и разного рода играх, в массовых действиях.

В некоторых видах народного творчества автор, исполнитель и воспринимающий часто бывают слиты в одном и том же субъекте (в том числе коллективном); в таких случаях эстетическая коммуникация реализуется в формах, схожих с живым социальным диалогом, обладающим непосредственной обратной связью. Будучи частью практического жизненного процесса, эстетическая коммуникация разворачивается несколько по-иному, чем художественная. В частности, хоровая театрализация служит лишь средством достижения полноценного социального контакта для определенных целей. В тех случаях, когда имеется отчетливое разделение «коммуникатор-реципиент», эстетический коммуникативный акт осуществляется по законам социальной коммуникации. Рефлексивная сторона данной коммуникации направлена в другое – практическое – русло. Так, хоровая театрализация как средство эстетизации может использоваться в различных сферах человеческой деятельности в целях упрочения контакта между адресантом и адресатом. Практическое назначение хоровой театрализации имеет в данном случае несколько иную направленность, нежели в акте художественной коммуникации, но сущность получаемого эффекта может иметь сходные результаты.

Наиболее интенсивное развитие хоровой театрализации приходится на XVIII–XX вв. – период становления постоянного театра в Европе. В это время наряду с торжественными операми были популярны театральные серенады, которые заказывались композиторам, поэтам, балетмейстерам по особым случаям (свадьбы, именины или дни рождения коронованных особ). Внешние средства выразительности этих небольших по объему пьес зачастую превосходили драматическое развитие. В контексте данной работы важно подчеркнуть, что вокальная (особенно хоровая) музыка в сочетании с театральнo-хореографическим началом обладает большими коммуникативными возможностями. Театральная серенада оказалась удобным вокально-инструментальным жанром, содержащим в основе своей момент обращения исполнителей к другому лицу. В центре внимания находится круг людей, которым посвящены торжества. Создатели представлений стремились приблизить сюжет к жизни самих высокопоставленных людей. В случаях реализации таких сочинений складывается смешанный вид коммуникации: эстетическая с чертами художественной, то есть хоровая театрализация является лишь ярким выразительным средством воздействия в достижении нехудожественной практической цели. Одним из ярких примеров такого вида творчества являются сочинения В. Моцарта («Асканий в Альбе», «Сон Сципиона», «Король-пастух»). С началом XX века приходит расцвет хорового театра. Большая за-

слуга в этом принадлежит К. Орфу, сценические кантаты которого объединяют в себе драму, вокал, декламацию, пантомиму, хореографию и оркестр. Звуки, свет, краски, жесты, изображение, движения, танец сочетаются в его произведениях как равноправные соучастники некоего целого.

Хоровая театрализация имеет свою историю и в российской культуре. Эта область в искусстве представлена именами И. Стравинского, Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Генина, В. Калистратова, А. Ларина, А. Кулыгина, Р. Щедрина, Г. Дмитриева. Т. Смирнова и др.

Т. Овчинникова характеризует хоровой театр как «современное направление академического хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом сценического представления. Театрально-хоровой синтез предполагает: наличие красочных вокальных тембров, умение участников петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм, сценическую пластичность и подвижность. Музыкально-театральную интерпретацию хорового спектакля определяет творческое содружество “дирижер-режиссер”» [3, 15].

Театральность в музыкальном искусстве может проявляться по-разному: в драматургическом развитии, в музыкально-тембровой персонификации, а также внешним образом – как движение исполнителей по сцене, визуализация музыкального образа. Внешняя театрализация несет в себе не только визуальную модификацию концерта, превращая его в спектакль, но и открывает новые пути акустических приемов с активизацией пространственной компоненты: движение исполнителей по сцене влечет за собой звуковое движение, антифонные, стереофонические эффекты. Многоуровневая коммуникация будет считаться полной, если в активном диалоге задействованы все уровни театрализации: идейный, содержательный, выразительный, иллюстративный, а также учтены внешние факторы (акустика, костюмы, сценическое оформление и др.), влияющие на качество контакта «сцена–зал».

Воздействие театральной драматургии сказывается в проникновении драматургических сценарных моментов в концертную музыкальную композицию компилятивного плана, использовании театральных средств воплощения сценических образов. Главными выразительными средствами синтетической хоровой театрализации нового уровня являются: *звукоизобразительное начало* (тембровая дифференциация, тембровая персонификация, включение чтецов, использование необычных инструментов); *визуально-статичное начало* (костюмы, картины, слайды, световые эффекты, добавление театральных атрибутов); *визуально-действенное начало* (танец, пантомима, хореография, жестикуляция, перемещения по сцене и залу); *театр на театре* ([участие театрального хора в академическом театре]).

Итак, хоровое творчество, изначально объединяющее вокальную и театральную основы, проявляет себя в различных сферах деятельности человека уже на ранних этапах эволюции искусства. Позже складываются два на-

правления развития хорового творчества. Одно связано с распадом первоначального синтеза на чисто хоровое и чисто театральные искусства, другое – с непрерывным развитием хоровой театрализации как самостоятельного вида творчества.

Современный хоровой театр представлен именами композиторов: И. Карабица, А. Караманова, А. Кульгина, А. Ларина, С. Слонимского, В. Тормиса, а также деятельностью коллективов: Саратовского губернского театра хоровой музыки под управлением Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Л. Лицовой, Государственной концертно-театральной капеллы Москвы им. В. Судакова под управлением заслуженного артиста РФ А. Судакова, Тамбовского камерного хора им. С. Рахманинова под управлением заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В. Козлякова.

Современный хоровой театр можно разделить на два основных вида: *композиторский* и *исполнительский*. Театрализация «функционирует» двояким образом: на начальном звене коммуникации «автор – исполнитель – слушатель» она – составляющая единой и целостной театрально-музыкальной концепции, принадлежащей композитору; в театрализации хорового произведения, осуществляемой непосредственно в исполнительской практике (на уровне второго звена коммуникации), она – предмет творческой деятельности режиссеров-постановщиков, дирижера и исполнителей. В композиторском хоровом театре, когда все театральные и нетеатральные элементы изначально предусмотрены автором, дирижер и исполнители следуют за его волей. Гораздо сложнее обстоит дело с исполнительским видом этого искусства, когда конкретное произведение находит театрализованное выражение сначала в воображении дирижера-режиссера или группы лиц, разрабатывающих театрализованную программу, а затем реализуется в визуализированном исполнительском процессе.

Исполнительская театрализованная интерпретация хорового сочинения предполагает обращение как к литературному первоисточнику, так и к музыкальному его выражению. При этом в поле деятельности интерпретаторов могут оказаться произведения разных эпох и разных стилей. Выбор выразительных средств в процессе создания театрализованной версии должен соответствовать первоисточнику – в противном случае изначальное содержание может существенно измениться. В театрализации хоровых сочинений с нетеатрализованной основой необходимо избегать чрезмерной субъективности и придерживаться принципа изоморфизма или соответствия. Ю. Мостовая, затрагивая в своем исследовании проблему соответствия, пишет: «Принадлежность произведения к определенному жанру выступает в качестве детерминанты выбора средств его сценического воплощения», <...> «ведь разные жанры хоровой музыки и разные типы содержания демонстрируют разный уровень критичности относительно различных исполнительских сценических приемов» [2, 39]. В процессе реинтерпретации, когда взятый за основу исходный текст одного произведения фигурирует в конечном произведении лишь на уровне элемента, принцип соответствия может не действовать. В ре-

зультате чего неизбежны трансформация жанра, разрушение исторической принадлежности, качественное обновление смысла произведения.

Театрализованная исполнительская интерпретация хоровых нетеатрализованных произведений обладает двойными художественными коммуникативными возможностями. Во-первых, интересным для зрителей является сам факт театрализованной интерпретации, театрализованного преподнесения; во-вторых, театрализация – своеобразное наложение нового смыслового пласта на имманентный содержательный уровень произведения, который в связи с этим может видоизменяться, по-иному проявляться благодаря использованию новых выразительных средств. Предполагается, что тот уровень, на котором происходят манипуляции, хорошо знаком большинству зрителей, и может быть дополнен в воображении воспринимающего – такое обыгрывание материала в большей степени апеллирует к сознанию и воображению реципиента, способствует активизации ассоциативных связей, призывает к активному восприятию, диалогу.

Рассмотрев феномен театрализации в хоровом творчестве, обратимся к данному феномену в инструментальном исполнительском искусстве. В музицировании всегда есть элемент игры, но не всегда это игра театрализованная. Однако, принимая условность, в которой есть автор и исполнитель, можно говорить о том, что в произведение искусства проникает театр, который воплощается уже при наличии основных констант, раздваивающих образ: персонажа и актера. Заряд театральности вносится тем, что персонаж и актер не тождественны, это заложено в произведении и реализуется в процессе исполнения перед адресатом. То есть необходимым условием существования театрализации является наличие трех основных составляющих: автора, исполнителя, зрителя-слушателя. *Театрализация* предполагает *осознанную действенность* адресанта и адресата – театрально организованный во времени и пространстве процесс *представления*; соответственно театрализация отличается своей направленностью, нацеленностью на другого, то есть разворачивается не с самим собой (хотя этот элемент, безусловно, присутствует), а с другими участниками общения. Театральностью же могут обладать различные произведения музыкального исполнительского искусства, но при этом не позиционироваться как театрализованный акт. Театральность – совокупность свойств, признаков объектов, явлений, процессов так или иначе связанных с театром, с театральной деятельностью; театральность источника может быть распознана и оценена непосредственно воспринимающим без участия, намеренных действий источника. В свете вышеизложенного можно сказать, что любое произведение исполнительского искусства обладает театральными свойствами, вместе с тем не каждое произведение может быть отнесено к жанру инструментального театра.

Рассмотрение автором статьи эволюции хорового театра показало, что хоровая театрализация в разных коммуникативных формах существовала на протяжении всей истории развития искусства. С какого же времени ведет свое начало искусство инструментального театра? Обращение к исследова-

ниям данного жанра отсылает нас к XVIII веку. Так, Т. Курышева считает, что явление «инструментального театра» имело исторические предпосылки в творчестве Й. Гайдна («Прощальная симфония») и А. Скрябина (музыкальная поэма «Прометей»), отмечает зрелищность мышления И. Стравинского. Идея слияния музыкального исполнительского искусства с театром в XX–XXI веках является особо актуальной. Музыканты стремятся заполнить пространство искусства как можно более интенсивно и разнообразно, вовлекая в его глубины самые разные творческие находки. Однако вопрос о том, является ли данный инструментальный театр возрождением древнейшей традиции представления или же в различных формах он существовал всегда, до сих пор остается открытым.

Принимая точку зрения, что современный инструментальный театр – «визуальная интерпретация звучания» (Т. Курышева), а также поиск новых форм взаимодействия искусств, можно сказать, что инструментальный театр обладает следующими характеристиками: во-первых, зрелище в инструментальном театре воссоздается не актерами-исполнителями, а самими *«музицирующими инструментами»*; во-вторых, особенность рассматриваемого явления заключена в принадлежности его к концертной практике, именно поэтому понятие «театр» связано «не с привычными сценическими аксессуарами, но с *атмосферой зрелища, представления, видимой игры*, происходящей на глазах у слушателя одновременно с исполнением музыки»; в-третьих, зрительный ряд инструментального спектакля конструируется, выстраивается самим автором – *«композитором-режиссером»*, либо режиссером и самими исполнителями [6, Интернет-ресурс]. Проявление внешних признаков «звукового лицедейства» в инструментальной музыкальной практике связано, прежде всего, с самими *музыкальными инструментами*, которые функционируют непосредственно в качестве *персонажей* инструментального представления. Отсюда и само название – «инструментальный театр».

Для более подробного и конкретного рассмотрения произведений инструментального театра обратимся к исследованиям В. Петрова, который считает одним из ярких представителей данного жанра Маурисио Кагеля. Для Кагеля инструментальный театр – это подиум, где играет инструменталист, он «теоретически не отличается от театрального подиума; музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать “сценическую жизнь”. Движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в музыкальной композиции. Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумачи, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков. Использование музыкального движения должно одновременно трактоваться как созидание определенного соотношения между музыкальным пространством и пространством действительности» [Цит. по: 4, 37]. Для Кагеля важно, чтобы сюжет и музы-

кальная часть композиции принадлежала одному автору, что предлагает реципиенту совершенно новый, незнакомый сюжет. Первое произведение М. Кагеля, названное им инструментальным театром, – «*Sonant*» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных. От исполнителей требуется презентация именно драматического смысла, а не чистой музыки. В партитуре произведения игрокам даются устные замечания, а планы создания звуков в драматических ситуациях подчеркивают возможные аспекты сложности их выражения. Партитура изобилует множеством устных указаний на то, что необходимо производить на сцене исполнителям в каждый из последующих временных отрезков.

Следующим произведением М. Кагеля, созданным в жанре инструментального театра, является «*Экзотика*» (1972) для внеевропейских инструментов. «На сцену выносят инструменты, главная роль которых заключается в том, чтобы не играть ничего, символизируя, таким образом, крушение современного общества и невозможность творческого самовыявления в нем» [Цит. по: 4, с. 38]. Это пример живого действенного театра. Исполнители принципиально не должны быть знакомы со способами исполнения на данных инструментах, они должны делать на сцене все, что в их силах, чтобы инструменты звучали – манипулировать предметами, жестикулировать, переходить из одной стороны сцены в другую, вести активную актерскую деятельность.

Еще одной разновидностью инструментального театра является *инструментальная пьеса со словом*, она имеет следующие признаки:

1) присутствие слов у инструменталистов, что уже само по себе является приемом театрализации происходящего на сцене процесса, превращает драматургию инструментальную в драматургию иного образца – синтезирующую собственно инструментальную с вербальной;

2) синтезирующая драматургия инструментальной пьесы со словом обладает большими коммуникативными возможностями: привлекает внимание слушателей, заставляет «вникать» не только в инструментально-исполнительский процесс, но и в словесно-литературный;

3) инструментальная композиция со словом зачастую дополняется рядом специфических сценических действий, порученных инструменталистам» [5, Интернет-ресурс].

Инструментальная композиция со словом всегда несет дополнительную смысловую нагрузку. В XX столетии существует ряд авторов, постоянно пишущих в этом жанре. Среди них – Д. Кейдж, Д. Крам, М. Кагель, Ф. Ржевски, Р. Щедрин, С. Губайдулина, С. Слонимский, П. Васкс, С. Загний, В. Мартынов, И. Соколов.

Объединение слова и инструментальной музыки в единую инструментальную композицию характерно для творчества М. Кагеля. Один из первых таких примеров – «*Речитативария*» (1965–1972) для клавесина. Сочинение апеллирует к музыкальным и текстовым церковным прообразам, религиозным канонам. Сценическая реализация должна разворачиваться следующим образом: исполнитель, «стоя на коленях перед клавесином и аккомпанируя

себе левой рукой, поет некий коллаж текстов из баховских хоралов (слоги разрезанной строфы Пауля Герхарда группируются как звуки додекафонной серии) и собственных пассажей» [1]. Данную композицию можно обозначить как произведение для поющего клавесиниста, поскольку и игра и пение находятся в равных отношениях. Около двух минут клавесинист только поет и произносит речитативные фразы из хоралов, затем возникают аллюзии на баховские произведения собственно в музыкальном «сопровождении»; помимо этого используется аллюзия на Ноктюрн № 13 Шопена.

Еще одним примером так называемой инструментальной композиции служит «Призрачная опера» Тан Дуна (1994). Это программное произведение, состоящее из пяти частей, репрезентирующее жанр инструментальной композиции со словом. «Призрачная опера» создана для китайской лютни (дудочки) и струнного квартета с использованием бумаги, камня, сосудов с водой и металла. Согласно авторскому комментарию, исполнителями могут стать от двух до шести человек. Показателен обозначенный композитором жанр произведения – «опера», хотя сочинение предназначено исключительно для инструменталистов. Не менее интересен и жанровый подзаголовок автора – «ритуальная пьеса для музыкального театра».

Таким образом, жанр инструментальной композиции со словом обладает особой театральной драматургией, способами сценической реализации, самобытной интерпретации. Сложность исполнения заключается во владении синтетическими умениями: исполнитель должен не только играть музыкальную партию, но и вместе с тем вокализировать, иногда даже и двигаться. Это требует от исполнителей особых универсальных качеств. То же самое можно сказать и об артисте хорового театра. Именно о таком универсальном исполнителе мечтал в свое время К. Орф.

Инструментальный театр, как и хоровой, делится на *композиторский* и *исполнительский*. Примером исполнительского театра может послужить коллектив при Саратовской консерватории им. Л. Собинова под названием «Театр новой музыки». Художественный руководитель – член Союза композиторов России, лауреат международных и всероссийских конкурсов, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории Владимир Орлов, режиссер Сергей Литовченко. Одной из главных задач данного творческого объединения является реализация полноценного художественного коммуникативного акта. Для исполнителей важно, чтобы современное произведение не просто прозвучало, а сделать так, чтобы «новая» музыка стала понятна слушателю. Для этого коллектив избрал особую форму представления музыки – концерт-спектакль, в котором в роли традиционных конференсье выступают герои, ведущие разговор о музыке. Например, в концерте, посвященном сонатам XX века (28.09.2012), два героя – профессор Влориди (В. Орлов) и маэстро Вигансо (В. Игонин) вели спор о законах сонатного жанра: когда профессор Влориди закончил сухое объяснение основных принципов сонатного жанра, пытливый и дотошный маэстро Вигансо, внимательно слушавший профессора, решил задать вопрос о применении

этих законов к сонатам XX века. Для того, чтобы доказать несостоятельность изложенных профессором Влориди законов, он «вспомнил» несколько своих выступлений, озвучив их в реальном времени. После небольшого экскурса по музыкальным страницам, предложенного маэстро Вигансо, профессор Влориди резко критикует исполненные сонаты Г. Уствольской и Ф. Гобера, выражает свой протест против данной музыки и бросает ноты этих произведений на пол. Однако прозвучавшие сонаты Ф. Пуленка и С. Барбера в целом находят положительный отклик у обоих героев, хотя при этом они все же спорят о том, что в современных сонатах нет классической сонатной логики, но сходятся во мнении, что есть особая разнообразная и многоплановая драматургия, красочная звуковая палитра.

Важно подчеркнуть, что в мероприятии непосредственно театральную роль играли сами музыкальные исполнители, что, с одной стороны, требовало от них особого театрального мастерства, с другой – знание «изнутри» законов музыкального искусства помогало им убедительно сыграть свои роли. Особую театральную атмосферу придавали наряды исполнителей – герои театрализованных концертов всегда одеты в соответствующие костюмы. Участники мероприятия, посвященного сонатам XX века, были одеты в черные фраки с бабочками и цилиндры, профессор Влориди виртуозно оперировал тростью.

В данном концерте-спектакле прозвучали сонаты для фортепиано Г. Уствольской и С. Барбера, сонаты для флейты и фортепиано Ф. Пуленка и Ф. Гобера в исполнении Василия Игонина (фортепиано), Марии Скрипинской (флейта), Алексея Попова (фортепиано).

Благодаря Театру новой музыки в Саратове исполняются произведения разных городов из разных стран: России (Саратов, Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Нижний Новгород, Новосибирск), США, Украины. Художественный руководитель В. Орлов считает важным и должным показать полную палитру современной музыки без аксиологической ее оценки, так как невозможно в принципе на данном этапе деление современного искусства на хорошее и плохое – это прерогатива времени.

Рассмотрение проблемы театрализации в исполнительской деятельности, «новой» музыкальной театральности в ракурсе акцентирования драматургических, театрально-сценических элементов, потенциально или реально содержащихся в музыкальном произведении, определение его поэтики, выявление комплекса художественных средств оригинального сценического воплощения, представляет особый интерес. Сценическая интерпретация сочинений концертного типа формирует соответствующие слушательско-зрительские установки, активизирует процесс художественного восприятия, содействуя популяризации, доступности, большей открытости, адресной направленности слушателю. «Внедрение» театрального начала в музыкальное стимулирует развитие ансамблевости, различного рода взаимовлияний, взаимообогащений, образно-смысловых резонансов различных компонентов синтетического целого.

Литература

1. Манакулина О., Поспелов П. Искусство за, искусство против, искусство для... // Коммерсант, 1995. № 218 (936).
2. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Харків, 2003.
3. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2009.
4. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля. Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания. – М., 2011. № 5 (73). С. 36–48.
5. Петров В. «Призрачная опера» Тан Дуна: к определению концепции цикла [Электронный ресурс]: Израиль XXI. Музыкальный журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Tan%20Dun.htm> (дата обращения: 08.09.12).
6. Радаева Н. «Сюита в старинном стиле». А. Шнитке как образец инструментального «театра миниатюр». [Электронный ресурс]: Фестиваль педагогических идей. Открытый урок. URL: <http://festival.1september.ru/articles/604140/> (дата обращения: 05.09.12).
7. Шибутани Т. Социальная психология. – М., 1969.

А.Е. Лебедев (Саратов)

Проблемы инструментальной фактуры в современной музыке для баяна (на материале концертных симфоний)

Проблемы формирования инструментальной фактуры в современной музыке для баяна являются одними из самых насущных, поскольку именно фактура зачастую определяет отношение к произведению исполнителей и его популярность у слушателей. И дело не в пресловутом «удобстве» исполнения, а в том, насколько полно и всесторонне реализует композитор тембрально-акустические возможности инструмента, его специфическую фонику. Современная исполнительская практика показывает, что наиболее прочно закрепляются в концертном репертуаре произведения, созданные специально для баяна и учитывающие характерные принципы организации его фактуры. Сбалансированная инструментальная партия, созданная с учетом специфических особенностей баянных клавиатур и приемов звукоизвлечения, зачастую с лихвой компенсирует недостатки сугубо музыкального порядка.

Наиболее ярко это проявляется на примере таких жанров как соната, концерт и симфония. И если в сонате исследователю предоставляется возможность увидеть типологию баянной фактуры изолированно от естественной оркестровой стереофонии, то концерт и симфония позволяют проследить процесс формирования баянной партии в соединении с современными принципами оркестрового письма, взглянуть на проблему шире, проанали-

зировать звучание баяна в сопоставлении с другими академическими инструментами.

Жанр концертной симфонии в развитии современной музыки для баяна возник в результате стремления композиторов объединить симфоническую образность и сольный инструментализм. Несмотря на характерную для многих композиторов последней трети XX века тенденцию дистанцироваться от жанровой конкретики и вместо концертов писать «музыку для ...», партиты для нескольких солистов, «страсти» с участием баяна и другие произведения, порой с весьма абстрактными названиями, два композитора – Владислав Золотарев и Сергей Беринский – проявили интерес именно к идее концертной симфонии. И если для первого это было желание преодолеть ограничения, накладываемые канонами концертирования, то для второго подобное решение было проявлением естественного стремления наполнить симфонию сольной «персональностью», в буквальном смысле «вдохнуть» в традиционную симфонию новую, необычную фонику.

Определенные точки соприкосновения находятся в мировоззрении композиторов. Как пишет В. Золотарев в одном из писем к С. Чуянову, «по натуре своей я – угрюмый мечтатель, терзающийся одиночеством, но и не знающий ничего лучше одиночества» [7, 46]. Его взгляды на жизнь и творчество всегда отличали устойчивое стремление к свободе и внутренняя независимость. Этим во многом определялся его интерес к произведениям Ф. Ницше и Ф. Достоевского, перечитывая которого, он олицетворял себя с Раскольниковым.

Исследователи творчества С. Беринского неоднократно подчеркивают близость его мировоззренческих установок эстетико-философским идеям Н. Бердяева. В этой связи упоминается наличие в художественном пространстве композитора трех видов времени: космического, исторического и экзистенциального. Именно в этом контексте, по мнению авторов, и следует рассматривать творчество С. Беринского, особое внимание уделяя экзистенциальному аспекту, поскольку «именно в нем первична свобода» [3, 110].

Общность творческих устремлений проступает и в структуре музыкального языка. Прежде всего, это характерные приметы романтизма, проявляющиеся как на уровне художественных идей, так и в их звуковом воплощении. Приверженность В. Золотарева наследию музыкального романтизма проявляется в обеих его симфониях. Как пишет биограф композитора, первый исполнитель многих сочинений В. Золотарева, известный отечественный баянист Ф. Липс, «почти в каждом его произведении присутствует романтическое мироощущение. Влияние романтиков чувствуется и в образной тематике, и в гармоническом языке» [5, 32]. Говоря о произведениях последнего периода жизни (к которым относится Концертная симфония № 2), Ф. Липс подчеркивает: «В этих сочинениях все явственнее ощущается тенденция к сосредоточенно-философским размышлениям над сущностью бытия, мира, вселенной» [5, 31].

Характеризуя музыкальный язык С. Беринского, исследователи отмечают романтизм как основу миро- и звукоосозерцания. Романтический тип мышления характерен и для его симфоний. Как пишет И. Никольская, «у Сергея Беринского интерпретация образов окружающей действительности обостренно личностная, если угодно, эгоцентрическая. Поэтому <...> возникают аналогии и миром героя романтической эпохи, с его противоречивыми исканиями, вечными метаниями из одной крайности в другую» [6, 25–26].

Схожие стилевые черты музыканта отмечает О. Зароднюк. По мнению исследователя, «романтические обертоны будут слышны на протяжении всего творческого пути композитора, проявляясь в исповедальной монологичности ранних камерных сонат, в чувстве сопричастности и сопереживания ко всем катастрофам XX века, в стремлении к духовному слиянию с гармонией природы в поздних камерных опусах» [3, 97].

Перу В. Золотарева принадлежат две концертных симфонии, написанные соответственно в 1970 и 1973 годах. Первая изначально создавалась (и была издана) как Концерт, но затем переделана композитором, а вторая явилась итогом творческих исканий, кульминацией всей жизни.

Очевидна некоторая эклектичность Концертной симфонии № 1. В качестве стилевой основы заимствуется романтический тип концерта. При этом в числе выразительных средств соседствуют подголосочная кантилена и серийная техника, кластеры и помпезные эпизоды в духе славящих хоров М. Глинки. Монологичность высказывания соседствует с бравурными эпизодами в стиле детских сюит композитора; возвышенная патетика аккордовых масс перемежается с вариационной орнаментикой в духе первых баянных концертов. Отсутствие единого симфонического стержня делает композицию сочинения рыхлой, а в разработке тем зачастую превалирует банальная секвенционность. Это, по всей видимости, как раз тот случай, когда, по справедливому замечанию Ф. Липса, автору «не всегда удавалось справиться с обилием материала» [5, 44].

Но помимо объективных недостатков, относящихся прежде всего к сфере композиторского мастерства, у этого раннего сочинения есть несомненные плюсы, и связаны они, прежде всего, с областью *баянной фактуры*. В. Золотарев умело адаптирует к баянной технике рахманиновский тип фактуры, находя свои специфические баянные приемы для реализации характерной октавной патетики и мощной аккордовой педали. То, что многими композиторами, писавшими для баяна в 1940–60-х годах, использовалось как эпизодический прием, становится в руках В. Золотарева характерной приметой стиля, мощным орудием создания оркестровой многоплановости, звуковой массивности и блестящего сольного инструментализма.

В создании собственного баянного стиля В. Золотарев опирается как на традиционные возможности инструмента, так и на новые способы создания баянной стереофонии, раскрытия мелодических и тембровых возможностей. В числе первых активно применяется многооктавный бас, система готовых аккордов. Ко вторым относятся использование ресурсов многотембровости,

переосмысление функций меха и создание новых приемов звукоизвлечения. Использование басо-аккордового комплекса дает прочную звуковую опору, позволяет реализовать виртуозный потенциал правой клавиатуры и создает общую нарядность фактуры. Многотембровость при этом видится композитором не только как способ наращивания звуковой массы (как во многих сочинениях предшествовавших десятилетий), а прежде всего как средство создания музыкальных аналогов переднего и заднего планов, отражения живописных «полутонув», воспроизведения рефлексивных состояний.

Показательно, что мелодика В. Золотарева, равно как и строение вертикали, изначально имеет свою тембровую окраску, мыслится композитором в определенной фонике. Как пишет Ф. Липс, «Золотарев – композитор, который, воплощая определенный художественный образ звуковыми средствами баяна, одновременно с этим мыслил и определенными тембрами инструмента» [5, 42]. Именно в творчестве Владислава Золотарева подобный процесс *тембровой персонализации* баянной партии начинает функционировать как неотъемлемая часть музыки, становится одним из наиболее характерных элементов композиторского стиля. Не случайно то, что все сочинения композитора для баяна изначально создавались в расчёте на многотембровый инструмент и вне этих условий современными исполнителями не мыслятся.

Наиболее яркими примерами подобной организации фактуры являются каденция первой части, начальные темы финала, начальная тема второй части. В. Золотарев не стремится во что бы то ни стало использовать возможности левой хроматической клавиатуры (выборной системы). Основу его инструментария составляет традиционная система готовых аккордов и многооктавный бас. Именно это дает адекватный возможностям оркестра уровень звучания, делает баян полноценной краской в общей звуковой палитре.

В арсенале исполнительских приемов появляется целый ряд новых способов звукоизвлечения (рикошет мехом, кластеры, глиссандо кластером). Но наиболее показательно, что переосмысливаются традиционные приемы. Тремоло мехом становится мощной краской, которая применяется как для создания фоновых напластований, так и берет на себя тематические функции. Мех используется то подобно смычку скрипки, то трактуется в традиционном народном ключе. Не случайно Ф. Липс отмечает, что «тремоло у него [Золотарева. – А.Л.] связано со множеством художественных образов-настроений. Здесь и тревога, и трепет, и надвигающаяся буря и др.» [5, 44]. Так в разделе *Presto deciso* и заключительном эпизоде первой части тремоло в соединении с аккордовой лапидарностью воспроизводит незамысловатый марш; в завершающем разделе каденции первой части это уже полный отчаяния монолог солиста.

Нельзя не отметить мастерство композитора в создании подлинно вокальных тем. Вокализация, в целом не свойственная почерку В. Золотарева (для которого в большей степени присуща монологичность, речитативный пафос), наиболее ярко проявляет себя именно в Концертной симфонии № 1. Центром подобного высказывания становится вторая часть. По своему об-

разному строю напоминающая ноктюрн, она изолирована от перипетий первой части и финала. Начальная тема появляется у солиста на фоне басоаккордового аккомпанемента и сразу же обрастает подголосками. В среднем разделе она трансформируется в удивительный по своей красоте вокализ, напоминающий известное творение С. Рахманинова. Солист исполняет мелодию одной лишь правой рукой на регистре «орган». Подобное решение второй части лишней раз демонстрирует романтическую природу дарования композитора, его приверженность традициям русской музыки.

Баянная фактура в Концертной симфонии № 2 в значительной степени подчиняется идее *серийности*, достаточно последовательно реализуемой композитором на уровне тематизма. Обращение к серийности не случайно, поскольку интерес к музыке А. Веберна, Л. Даллапикколы и особенно А. Шёнберга возник у В. Золотарева задолго до создания произведения. Последнего композитор ценил особенно высоко, называя его «Бахом XX века» [7, 63]. Отметим также, что творчество композитора начала 1970-х годов отмечено почти повсеместным применением серийности. Именно в это время были написаны его известные серийные опусы: Пять композиций (1971), Соната № 3 (1972), «24 медитации для баяна» (1974).

Основная тема первой части (как, впрочем, и всей симфонии) представлена в виде двенадцатитоновой серии. Впервые появляясь в исполнении вибратона, она звучит безжизненно и мёртво. Практически сразу в структуре серии выделяются два элемента: движение по звукам малой секунды (то в восходящем, то в нисходящем направлении) и кварто-квинтовые ходы. Развитие серии происходит достаточно свободно. Автор не следует жесткой логике серийного метода, при котором звуки, составляющие серию, не должны повторяться. Повторы звуков возникают весьма часто и обусловлены, по всей видимости, желанием мелодизировать интонацию. При этом полностью разрушать серию автор также не стремится.

Во второй части тема начинает излагаться полифонически. Однако вариативное изложение темы преобладает над имитационным. Тема скорее сопоставляется, нежели интонационно развивается. Время от времени ведущая роль в развитии тем переходит к баяну. В структуре его партии отчетливо продолжается линия на полифоническое развитие серии. Автор не стремится точно воспроизводить начальную тему. Он видоизменяет количество звуков (чаще в сторону уменьшения), меняет интервалику, использует повторы звуков. Ламентозный компонент размывается: малая секунда все чаще заменяется большой септимой, а кварто-квинтовые элементы все чаще становятся центрами возникновения гармонических образований, выступают как ладовые опоры.

Полифоничность баянной фактуры кардинально меняет облик солиста по сравнению с Первой симфонией. Баян выступает не как лидер, а скорее как краска в общем звучании оркестра. Серийность делает его фактуру линейно «вытянутой», сплетенной из множества горизонтальных линий.

По мере того как действие серийности на уровне интонационных связей начинает ослабевать (равно как начинает ослабевать и собственно интонационная составляющая музыки), фактура баяна все больше подчиняется стихии ритма. Это особенно заметно в третьей, самой развернутой части цикла. В партии баяна начинают преобладать мелкие остинатные рисунки, длительное тремолирование, на фоне которого периодически возникают отдельные «островки» «чистой» гармонии. Функция солирующего инструмента остается прежней: это лишь краска в общем звучании оркестра.

Схожим образом трактует солирующий баян и С. Беринский. Обращение композитора к баяну во многом обусловлено тесными творческими контактами с Ф. Липсом, которому и был посвящен в 1990-е годы ряд масштабных и значительных сочинений. Баяну поручается здесь воплощение самых глубоких и серьезных образов.

Необходимо отметить, что в творчестве композитора симфонии и концерт сосуществуют одновременно, тесно взаимосвязаны и как бы переходят друг в друга. Сам композитор не делал принципиальной разницы между этими двумя жанровыми направлениями. Отмечая прочный сплав принципов концертности и симфонизма в творчестве С. Беринского, исследователи подчеркивают: «Композитору удается “примирить” два изначально противостоящие друг другу принципа письма, в результате чего прочный сплав концертности и симфонизма откладывает отпечаток на форму, драматургию, оркестровку его произведений» [3, 101].

Симфония № 3 «И небо скрылось» для большого симфонического оркестра с солирующим баяном написана в 1994 году и относится к позднему этапу творчества композитора. Этот период творчества ознаменован «становлением нового типа концертности, отмеченного усилением статичности формы и появлением солнечных пантеистических красок. <...> Симфонизированный, концепционный тип концерта вытесняется более камерным, не столь действенными и драматичными сочинениями» [3, 112].

Анализируя инструментальную фактуру данного сочинения, нельзя не вспомнить известное высказывание С. Беринского о баяне. «Для меня, – говорит композитор, – это еще и “марсианский” инструмент. У него отстраненный, неземной тембр, но при этом, повторю, живое дыхание. Как будто существо из другого мира. О баяне можно сказать, что он своего рода “Квазимодо”; это трагическая душа, не в полной мере гармоничная: у него человеческое дыхание, но нечеловеческий голос. И эти качества должны восприниматься и как особенность, и как достоинство» [1, 73].

Именно уникальность баянного тембра во многом определяет особенности организации фактуры. Партия солиста не виртуозна. Более того, композитор не стремится широко демонстрировать возможности инструмента. С. Беринский избирает довольно узкий круг выразительных средств, среди которых на первый план выходят *сонорные приемы*. Одним из них является использование накладывающихся друг на друга кварт (реже квинт) на регистре «тутти». Подобные пустозвучающие интервалы (квар-

та и квинта) в сочетании с характерными октавными удвоениями, а также секундами в партии левой руки порождают эффекты «гудения», создают нервозность и напряжение.

Зачастую подобный тип фактуры дополняется тремолированием. Кварты в различных сочетаниях исполняются на тремоло с переменной частотой, нарастанием, либо затуханием звучности. Все это порождает особый сонорный шорох, который заметно усиливает негативное начало.

Подобный подход весьма типичен для композитора. Его привлекает «некрасивость звучания». Как отмечает О. Зароднюк, «подчеркивание некрасивости – еще одна отличительная особенность оркестрового письма композитора» [3, 131]. Причем «избегание красоты звучания является отличительной особенностью не только по отношению к солирующим, но и к оркестровым инструментам» [3, 132].

Одним из наиболее показательных сонорных приемов является кластер. Представляя собой развитие семантики квартового звучания, они используются в моменты наивысшего напряжения, когда эмоциональный накал достигает своего пика. Особенно ярко это проявляется в каденциях солиста, которые каждый раз выступают как продолжение напряженного конфликта, углубленный монолог героя. Весьма показательна центральная каденция (тт. 293–329). В ней квартовые интонации порождают хаотическое движение кластеров в партии левой руки, а затем сливаются в единый мощный рык. Кластер разрастается до невиданных масштабов, когда исполнитель вынужден задействовать весь возможный диапазон клавиатур.

Примечательно, что для этой каденции в авторской партитуре указано «включить микрофон». Видимо именно данной каденции композитор придавал особое значение. Можно предположить, что именно баян, по замыслу С. Беринского, должен был стать олицетворением беды, картины наступающего апокалипсиса.

Из приемов, преследующих цель создания зыбкого, дрожащего звучания, отметим использование арпеджированных фигураций. Умело найденный композитором, этот прием появляется в партии солирующего баяна (т. 358), а затем и в заключительном разделе Симфонии на холодном регистре «баян с пикколо». На фоне скрипичного вибрато в $\frac{1}{4}$ тона это звучит безжизненно и мертво, словно мерцающее зеркало, за которым открывается бездна.

Обращение к мелодическому началу происходит по мере того как тематизм приобретает все более конкретные очертания. Прежде всего это использование нисходящих секундовых интонаций. Секунды в партии баяна олицетворяют погружение в глубины звука. Композитор словно сверлит звук, что дополнительно подчеркивается тянущейся фоникой баяна. С появлением остигатных рисунков партия солиста то «застревает» на интервале секунды, то разворачивается до децимы.

Показательна семантическая трансформация секундового элемента. В тт. 162 возникает интереснейший диалог баяна и солирующей скрипки.

Повторяющиеся фигуры в партии баяна основаны на нисходящих секундовых интонациях, только теперь они маргинализируются, излагаются намеренно грубо, небрежно. Подобному звучанию способствует регистр «тутти», который в данном контексте воспринимается как неуклюжий, вульгарный. Метания скрипки, глиссандо от звука к звуку без характерного вибрато звучат словно из последних сил и на фоне «насмешек» баяна воспринимаются как одинокий голос, взывающий о помощи.

На очередной волне динамического нарастания в партии солиста появляется токкатная фигурация (тт. 184–237), основу которой составляют знакомые секундовые интонации. Разделяясь между партиями правой и левой рук (тт. 222–227), они звучат неестественно, неуклюже, чего, по всей видимости, и хотел добиться композитор. Похожим образом изложены партии многих оркестровых инструментов, в частности кларнета, гобоя. Большие скачки, неудобная тесситура подчеркивают напряжение, добавляют звучанию экспрессию.

Пытаясь представить целостную картину развития жанра, необходимо отметить, что Первая симфония В. Золотарева заметно отличается от остальных произведений. Причина в том, что она во многом так и осталась концертом (как первоначально задумывал автор). В произведении представлены наиболее типичные приемы организации фактуры, свойственные сочинениям композитора для баяна *solo*. И если для Первой симфонии в целом характерна нарядность фактуры, октавная патетика с опорой на мощный бас, то в Концертной симфонии № 2 баян – инструмент прежде всего мелодический, «полифонический».

Во Второй концертной симфонии В. Золотарева, равно как и в Симфонии С. Беринского кардинально переосмысливается роль баяна. Он трактуется как краска в общем звучании оркестра. При этом С. Беринский в кульминационных моментах произведения наделяет баян значительно большими полномочиями, нежели В. Золотарев. Кульминации у С. Беринского как правило «тихие», и именно потому, что оркестр отступает на второй план, давая солисту возможность «высказаться». В этом отражается стремление композитора к камерности, справедливо подмеченное многими исследователями. В. Золотарев, наоборот тяготеет к масштабности фактуры, но реализовать многослойную фактуру в партии баяна отнюдь не стремится, отдавая приоритет оркестру. (Исключение могут составлять лишь отдельные вариации второй части).

В организации фактуры С. Беринский исходит из ощущения равноправия клавиатур и тяготеет к наиболее холодным регистрам. Партия баяна в его симфонии остается во многом «фортепианной», не использующей многих возможностей баяна. Лишенная естественной фортепианной педализации, она звучит сухо и холодно, а приемов баянной педализации композитор намеренно избегает. Подобное решение, по всей видимости, обусловлено своеобразием творческой концепции композитора, олицетворяющей собственное видение идеи божественного откровения.

В целом для партитур В. Золотарева свойственно более детальное проникновение в специфику баянной фактуры. Это дает более разноплановый спектр звучания и наиболее рациональное использование ресурсов баяна. Сочетание традиционного и нового, умелое распределение материала в рамках двух функционально различных клавиатур дает адекватность звучания, естественность переходов и акустическую сбалансированность. Все это в конечном итоге и формирует тот неповторимый стиль, который отличает музыку В. Золотарева, делает ее узнаваемой и неизменно востребованной на протяжении последних десятилетий.

Литература

1. Беринский С. Живой материал всегда сопротивляется // Музыкальная академия. – 1999. – №3. – С. 70–75.
2. Беринский С. Симфония № 3 для баяна и большого симфонического оркестра. Партитура. – М.: Композитор. – 2001. – 68 с.
3. Зароднюк О. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: Дисс. ... канд. иск. – Н.-Новгород, 2006. – 160 с.
4. Золотарев В. Концерт № 1 для баяна с оркестром. Клавир. Переложение для баяна и фортепиано Ф. Липса. – М.: Музыка, 1984. – 70 с.
5. Липс Ф. Творчество Владислава Золотарева // Баян и баянисты. – М.: Сов. Комп. – Вып. 6. – С. 27–68.
6. Никольская И. На авторских концертах С. Беринского // Советская музыка. 1984, №9. – С. 25–26.
7. Чуянов С. Наедине с душой. – Николо-Погост: НООФ «Родное пепелище», 2010. – 164 с.

Т.А. Буданова (Чита)

Логика периодизации баянной культуры

На рубеже XX–XXI вв. заметно возросло внимание современных ученых к вопросам развития русского народного инструментария. В этой связи вызывает интерес формирование баянной культуры, уникальность которой предопределена генезисом самого инструмента.

Современный баян – крайне своеобразное явление в российском музыкальном искусстве. С одной стороны, инструмент воплощает в себе традиционную систему ценностей, которая основывается на народных истоках, с другой – наличествует ярко выраженная принадлежность к инструментам академическим, кроме того, все чаще на концертных площадках баян звучит как инструмент эстрадно-джазовый. Такое многообразие стилевых направлений делает возможным осмысление современной баянной культуры как генетически многомерной целостности.

Понимание и осознание множества явлений, происходящих в современной баянной культуре, позволяет по-новому рассмотреть периоды ее развития. Цель данной статьи – представить логику периодизации баянной культуры Сибири и Дальнего Востока сквозь призму социального функционирования самого инструмента и соотнести процессы, происходящие в баянной культуре указанного региона с общероссийскими тенденциями.

Уникальность баянной культуры предопределена социокультурными условиями ее развития. Длительное время баян довольно активно развивался в массово-бытовой культурной среде. Это сформировало представление о нем как о сугубо народном инструменте. Появление в 1930-х гг. оригинального репертуара в классических жанрах способствовало становлению инструмента в академическом искусстве. На рубеже XX–XXI вв. баян начинает интенсивно развиваться как эстрадный инструмент. Такое одновременное развитие современной баянной культуры в разных социальных слоях общества выявляет специфическое качество, которым эта культура обладает. Вслед за С. Лупиносом, который одним из первых в музыковедении вводит это понятие и наполняет его более широким пониманием, говоря «о способности той или иной структуры к образованию не только двойственных связей и двойственных оценок» [2, 128], мы вводим понятие функциональной поливалентности как специфического качества, определяющего современную баянную культуру (от лат. *poly* – много, *valentia* – сила). Благодаря осознанию этого специфического качества становится возможным понимание современной баянной культуры как генетически многомерной целостности, которая, в свою очередь, проявляет себя решительно во всем.

В полной мере это относится к формирующемуся современному оригинальному репертуару для баяна. Множество стилевых тенденций в современной баянной музыке в процессе звучания формирует у слушателя различные художественные образы. Так, например, во время исполнения обработки народной мелодии у слушателя возникает так называемый «гармошечный образ» (определение автора), генетически связанный с гармонным прошлым баянной культуры. Звучание пьес эстрадной направленности вызывает ассоциации с «эстрадным аккордеонным» стилем, с характерными для него легкостью, ажурностью, изящным блеском. Сочинения, написанные в классических жанрах для концертного камерного исполнения, вызывают в восприятии слушателя звуковой образ органа, клавесина. Инструмент может звучать «как существо божественное», «импрессионистически-созерцательное», «грубо-вероломное» и т. д. Такое множество звуковых образов, возникающих в процессе восприятия у слушателей, делает возможным распределение современных баянных сочинений по принципу их «генетической общности» [3, 20] по трем основным стилевым направлениям: направление фольклоризма, эстрадное и академическое. Понимание всех процессов, происходящих в баянной культуре, становится возможным с позиции осознания баянной культуры как функционально поливалентного феномена.

Функциональная поливалентность баянной культуры – это специфическое качество, определяемое одновременным развитием баянной культуры в массово-бытовой, эстрадной сфере, академическом искусстве и приводящее к формированию многозначного звучащего образа инструмента. Именно это качество охватывает весь комплекс составляющих элементов баянной культуры¹. Оно заложено и в основу предлагаемой нами периодизации.

С точки зрения зарождения и становления функциональной поливалентности в баянной культуре мы выделяем пять основных этапов ее развития. На первом этапе – *этапе зарождения (1897–1917)* безраздельно доминировала фольклорная направленность в репертуаре. Гармонико-баянное исполнительство развивалось неравномерно. Сибирь и Дальний Восток значительно отставали от центральных регионов. Второй этап – *начальный этап становления профессионального обучения и профессионального исполнительства (1917–1935)* в развитии сибирской и дальневосточной баянной культуры характеризуется также доминирующей ролью самодеятельности. Первые два этапа формируют ярко выраженный самодеятельный статус инструмента по всей России. Типичный образ гармониста-баяниста того времени – самородок, не имеющий профессионального образования, играющий по слуху. Фольклорная направленность в репертуаре была широко представлена многообразием частушечных наигрышей, имевших истоки в гармошечной традиции и получивших определенное распространение и в исполнении на баяне. Одна из главных проблем состояла в отсутствии высокохудожественного репертуара. Формирование системы профессионального обучения во второй половине 1920-х гг. способствовало повышению уровня профессионального исполнительства и постепенно привело к созданию оригинальной литературы для баяна.

Третий этап – *этап формирования академического оригинального репертуара (1935–1960)* также выявляет неравномерность происходивших процессов. Если в центральных регионах появляются первые произведения, написанные в формах, типичных для академической музыки, то в Сибири и на Дальнем Востоке продолжает доминировать направление фольклоризма. Наиболее ярко оно представлено в обработках народных песен и танцев И. Маланина («Сибирская подгорная», «Барыня», «Трепак», обработка русской народной песни «Сама садик я садила», Фантазия на темы песен Отечественной войны и др.). Авторы центральных регионов России создают первые образцы сюиты, концертов, сонаты (Ф. Климентов, Ф. Рубцов, Т. Сотников, Н. Чайкин). Вполне закономерно, что ведущие позиции занимали эти композиторы. Новые тенденции еще не были устойчивыми, но их фор-

¹ В нашем понимании современная баянная культура – это субкомплекс системно организованных его составляющих (бытие, органика самого инструмента; композиторское творчество; все виды исполнительства: профессиональное, самодеятельное, фольклорное; уровень восприятия слушателя), продолжающий сохранять эволюционирующую актуальность всех компонентов и характеризующийся ярко выраженной функциональной поливалентностью.

мирование заложило основу развития баяна как камерного академического инструмента.

Четвертый этап – *этап становления функциональной поливалентности в качестве отчетливо выраженных тенденций фольклоризации, камерного музицирования, эстрадного направления (1960–первая половина 1970-х гг.)* в Сибири отмечен появлением первых профессиональных сочинений. При этом ведущее место продолжает занимать направление фольклоризма. Значительно менее ярко представлены эстрадное и академическое.

В ряде сочинений авторов центрального региона России резко возрастает значение неоромантических и экспрессивных средств выразительности. Внимание композиторов концентрируется на тончайшей игре тембров, поисках новых необычных звучаний, прихотливой игре ритмов. При создании художественного образа возрастает роль эмоционально-чувственного начала, что проявляется в ряде композиций А. Репникова (Каприччио, Скерцо, «Бас-со остинато», Импровизация, Речитатив и Токката), В. Золотарева (Соната №3, 24 медитации), А. Нагаева (Соната №1), К. Волкова (Соната №1) и др.

Во многих произведениях для баяна появляется латиноамериканский колорит. Возникает также тенденция активного использования инструмента как джазового, что связано с духовой природой звукоизвлечения. В жанре легкой музыки для баяна в 1960–1970-е гг. работали Б. Тихонов, Ю. Шахнов, В. Кузнецов и др. Их миниатюры открыли новые возможности в интерпретации баяна как эстрадного инструмента, способного воспроизводить мягко-приглушенный тембр деревянных духовых.

В Сибири и на Дальнем Востоке в сочинениях для баяна продолжает занимать ведущее место направление фольклоризма. До середины 1970-х гг. активно его формирует А. Полудницын. Его произведения: «Сибирская подгорная», «Забайкальский перепляс», «Сибирский сказ о Байкале» и др. основаны на интонациях песен региона. В конце 1970-х гг. становятся известными сочинения малых форм бурятских композиторов (Вальс «Байкальские волны» Ч. Павлова в обработке В. Гончикова, Бурятский танец С. Манжигеева, Фантазия на темы песен бурятских композиторов В. Пителина).

Наряду с явно преобладающим развитием направления фольклоризма, появляются произведения, связанные с эстрадной образностью. Среди них – пьеса А. Гончаренко «Экспромт»¹. Все чаще композиторы Сибири начинают обращаться к написанию произведений в академических жанрах. Примером служат Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов А. Репникова (1952), Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов В. Денбского (1959).

Таким образом, на данном этапе ситуация в развитии баянной культуры в Сибири и на Дальнем Востоке постепенно начинает соответствовать той, что имела место в центральных регионах страны. Появляется ряд сочи-

¹ До 2000-х гг. композитор жил и работал на Дальнем Востоке. В настоящее время проживает в Санкт-Петербурге.

нений с отчетливо выраженными разностилевыми тенденциями. Все отчетливее проявляет себя функциональная поливалентность.

Современный этап – *этап развитого профессионализма (вторая половина 1970-х гг. – 2000-е гг.)* характеризуется появлением большого количества музыкального материала, который по художественно-интонационному содержанию и стилевым тенденциям отчетливо разделяется по трем стилевым направлениям: направление фольклоризма, эстрадное и академическое.

Характерной чертой направления фольклоризма у сибирских композиторов продолжает оставаться преобладание жанров обработки, вариаций, фантазий. Достаточно широко они представлены в творчестве А. Прибылова (Бурятия), Ю. Смородникова (Забайкалье), А. Кокорина (Омск), Б. Маркина (Кемерово), Р. Борисова (Якутия) и др. Все эти авторы в своем творчестве, как правило, используют традиционные методы вариационного развития, однако при этом в значительной степени обогащают фактуру изложения. В сочинениях такого плана баян звучит как народный инструмент, отражающий специфический колорит сибирского гармошечного наигрыша, бурятской чанзы, якутского хомуса. Звуковой результат отображает уникальный характер звучания национальных инструментов, передает их колорит, особую выразительность национальной песни.

Эстрадное направление в творчестве сибирских и дальневосточных композиторов представлено пьесами А. Гончаренко («Воспоминание о вальсе», «Волчок»), А. Прибылова («В ритме джаза», «Интермеццо», «Эстрадная миниатюра», «Перед разлукой», и мн. др.), А. Кокорина («На улицах Парижа», «В джазе», «Огненный вальс», «Блестящий вальс», «Голубая лагуна», и мн. др.), Н. Котова (Концертная пьеса для аккордеона с оркестром на тему якутской народной мелодии «Эмиске») и др. Звучание баяна в них отмечено характерной легкостью, ажурностью, импровизационностью. Типичными средствами являются характерная синкопированность ритмического рисунка, джазовые элементы в аккордовой вертикали, мехо-репетиционная техника. Ведущую роль выполняет акцентное меховедение.

К академическому направлению в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока следует отнести сочинения Ю. Юкечева, Ю. Ащепкова, С. Тосина, О. Меремкулова, А. Прибылова, В. Бешевли, А. Амеличкина и др. Характерной особенностью этих сочинений является стремление к индивидуализации стиля, поискам новых звуковых решений. Профессиональных композиторов привлекают тембровые возможности баяна. Они создают сочинения, воспроизводящие характер звучания клавесина (Ю. Ащепков. Два дивертисмента), фортепиано (А. Амеличкин. Камерная сюита), неоимпрессионистские (С. Москаев. Пьеса «Полнолуние»), неоромантические (О. Меремкулов. Три фрески, А. Прибылов. 4 сонаты), неофольклорные (В. Бешевли. Соната-каприччио), неоконструктивистские конструктивные образы (Ю. Юкечев. Соната в форме вариаций, С. Тосин. «Quaternion», «Арокурф», «Plagioklasis» для баяна-соло; камерный концерт для баяна, рояля, кларнета и ударных «Musica da camera № 1», камерный концерт для бая-

на, фортепиано и фогота «Musica da camera №2», Концерт-симфония «Aescis» для баяна-соло, щипковых и ударных, Концерт для баяна и струнного оркестра «Arcangelo»).

Интерес к инструменту у профессиональных композиторов возникает в результате творческого сотрудничества с баянистами-исполнителями, которые впоследствии становятся первыми интерпретаторами этих сочинений. Так, Сонату-каприччио В. Бешевли (1986) посвятил своему педагогу В. Литвину, а первым ее исполнителем стал В. Микицкий (Красноярск). Появление Сонаты в форме инвенций Ю. Юкечева (1978) во многом обязано тесному творческому общению композитора с известным в Сибири баянистом Г. Черничкой (Новосибирск). Все произведения для баяна-соло и для камерных ансамблей с участием инструмента С. Тосина (1990-е – 2000-е гг.) написаны также для Г. Чернички. Первым исполнителем Трех фресок О. Меремкулова стал выдающийся исполнитель Красноярска – С. Найко. Произведения С. Москаева, А. Гончаренко посвящены исполнителю Дальнего Востока В. Сергееву.

Таким образом, предложенная периодизация позволяет сделать вывод о том, что баянная культура Сибири и Дальнего Востока в целом прошла тот же путь развития, что и соответствующая культура центральных регионов России. В современной баянной культуре региона, благодаря ориентации композиторов на процессы, происходящие в центральной зоне России, удалось преодолеть некоторую статику развития, прослеживаемую вплоть до 1980-х гг. На рубеже XX–XXI вв. в зоне Сибири и Дальнего Востока очевиден рост индивидуальности композиторов и числа разностилевых музыкальных произведений для баяна. Баянная культура предстает во всей своей целостности и многогранности, характеризуясь как структура функционально поливалентная.

Литература

1. Буданова Т.А. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.): Автореф. дис. ... канд. иск. – Владивосток, 2009. – 23 с.
2. Лупинос С.Б. О единстве принципов квартовой и терцовой индукции в фактурном каноне музыки Востока и Запада: опыт постановки проблемы // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: материалы научной конференции 27–28 апреля 1999 г., материалы научной конференции 14 апреля 2000 г. Вып. 6,7. – Владивосток: ДВГАИ, 2000. – С. 125–130.
3. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.: ноты.

Н.И. Варламов (Самара)

Работа над звукоизвлечением и вибрацией в альтовом классе

Кому играть на альте? В каком возрасте начинать заниматься на альте? Эти вопросы неизбежно встают перед каждым, кто решает посвятить себя обучению альтистов. Существует ошибочное мнение, что на альте может играть любой скрипач.

«Для того чтобы хорошо играть на альте, – говорил профессор В.В. Борисовский, – исполнитель должен обладать целым комплексом как врожденных, так и приобретенных данных. При этом наравне с особенностями строения рук исполнителя – их размером, шириной и растяжкой пальцев; наряду со специфическими элементами постановки имеются в виду чисто музыкальные качества альтиста – его симпатии к своеобразию альтового тембра. Очень часто встречаешься со скрипачами, которых вообще невозможно научить истинно альтовому звучанию» [5, 125].

Общность основных проблем скрипичного и альтового исполнительства существует, но есть некоторые специфические черты, свойственные именно альтовой постановке. Специфика альтового исполнительства прежде всего связана со звукоизвлечением. Для игры на альте характерно использование более короткого смычка в детахе, однако нередко альтисты увлекаются чрезмерно крупным детахе и мало следят за тем, чтобы смычок достаточно плотно соприкасался со струной.

Альтисту, кроме того, необходима активная атака и артикуляция в правой руке. Следует учитывать также ощутимую разницу в звукоизвлечении на нижних и верхних струнах.

В каком бы темпе ни игралось произведение, исполнитель должен постоянно работать над звуком, сам должен испытывать удовольствие от качества звучания инструмента. Так, при исполнении быстрой третьей части Концерта Г.Ф. Генделя необходимо выбрать такой темп, при котором каждая нота была бы вызвученной, рельефной. «Быстрый темп обязывает добиваться максимальной кантилены при исполнении», – писал В.В. Борисовский [5, 135].

Чтобы овладеть звуком, следует держать смычок уверенно, но в то же время без напряжения, свободно. Правая рука должна ощущать струну, управлять струной, извлекая звук. Часто встречающаяся ошибка: смычок лишь придерживается рукой, но не контролирует струну. Звукоизвлечение при этом становится поверхностным; звукообразование происходит под воздействием тяжести смычка, а не руки. Между тем именно рука, посредством смычка, управляет струной.

Для свободного владения смычковой техникой и улучшения звукоизвлечения профессор К.Г. Мострас предлагает следующие упражнения:

1. Чтобы уверенно и свободно держать смычок, управлять им во всех его частях, следует вести его в очень медленном темпе (примерно шестнадцать четвертей) вверх и вниз на расстоянии около сантиметра над струной. Движение должно быть плавным и сохраняться на одном уровне относительно струны. Владение смычком поначалу представляет заметную трудность; освоение же этого вида упражнения заметно облегчает способность уверенного звукоизвлечения, свободного управления звуковыми красками, динамикой, штрихами. Следует уделять этому упражнению ежедневно пять-десять минут.

2. Для более свободного владения смычком у колодки полезно играть гамму в среднем движении, деташе, в нижней половине смычка. Однако смычок следует держать не у колодки, а отступив примерно на восемь-десять сантиметров от нее; играть же гамму надо от самой колодки до середины смычка. Здесь необходимо следить за ровностью звучания и упражняться в различной динамике звука. Данное упражнение развивает плечевой сустав и приучает к свободному ведению смычка до конца, то есть до самой колодки.

3. Полезно также исполнение гаммы в медленном темпе, в верхней половине смычка, деташе, с паузами между звуками (на паузах – фермата). Во время пауз смычок нужно незначительно поднять, затем поставить обратно на струну, и только после этого извлекать звук. Таким образом, после каждого звука во время паузы смычок поднимается и становится на струну попеременно, в его середине и в конце, а за это время палец левой руки ставится для извлечения последующей ноты. Постановка пальца и звукоизвлечение не одновременны; звук извлекается лишь после постановки пальца. Цель этого упражнения – достижение уверенного владения и управления смычком в верхней его половине, а также более определенное извлечение звука. Результат этих упражнений скажется весьма быстро. Над ними лучше работать во время индивидуальных домашних занятий, но можно заниматься и в классе [3, 132].

Выразительность звука на альте невозможна без органичной связи с вибрацией, придающей инструментальному звучанию альты вокальную окраску. В современном альтовом исполнительстве ценится разнохарактерное вибрато, владение различными его типами и видами. Поэтому, изучая и развивая обычную для альты спокойную, умиротворенную вибрацию, мы часто сталкиваемся с необходимостью вибрации более интенсивной. В зависимости от содержания произведения должна применяться вибрация различного характера: например, спокойное и широкое вибрато в кантилене (в качестве примера приведем Адажио К. Караева); интенсивное с вибрационными акцентами в драматичном и напряженном звучании (яркий пример – II часть Концерта для альты с оркестром А. Шнитке).

Постоянная и однохарактерная вибрация вносит монотонность в исполнение; альтисту нужно координировать сочетание скорости и размаха колебательных движений. Вибрация окрашивает звук, придает динамике особую выразительность, усиливает контрастность в нюансировке.

Необходимо научить студента вибрировать непрерывно, добиваясь одинакового выполнения вибрато всеми пальцами, хорошей передачи его от одного пальца к другому, а также сохранения этих качеств при игре на разных струнах.

Работая над вибрацией, необходимо опираться на самый свободный и, как правило, самый «звучащий» палец. Только после того как будет достигнуто относительное благополучие в звучании этой ноты, ставится следующая задача: перенос навыка правильного вибрато на соседние пальцы.

Некоторую сложность представляет передача вибрации от одного пальца к другому. Проблема заключается в том, что при смене пальцев вибрация не должна прерываться, но пальцы должны ставиться плотно при чистой интонации. Для развития этого навыка необходимо поиграть гамму в медленном темпе; сначала по одной ноте, а затем увеличивая количество нот на смычок.

Необходимым условием овладения разнообразным вибрато является свобода левой руки, всех суставов и фаланг вибрирующего пальца. Различные дефекты вибрато связаны прежде всего с зажатой левой рукой, перенапряжением двигательного аппарата.

Вибрирующий палец, оставаясь свободным, должен в то же время плотно прижимать струну к грифу. В противном случае палец при вибрато может сползть со своего места, что ведет к резкому ухудшению интонации и звучания. Помимо этого, недостаточно плотная, поверхностная установка пальца на струне приводит к неуправляемой тремолирующей вибрации. Ощущение веса руки, передаваемого вибрирующему пальцу, позволяет добиться необходимой плотности прижатия струны. Рука словно висит на играющем пальце, пользуясь для нажима собственным весом, весом предплечья и локтя.

При удовлетворительном состоянии вибрато задача сводится к корректровке его амплитуды и скорости с помощью подбора соответствующего художественного материала. При чрезмерной скорости вибрато следует включать в учебный репертуар кантиленные произведения с преобладанием низкого регистра. При замедленной скорости вибрато следует использовать пьесы взволнованного, драматического характера.

Коррекция амплитуды вибрационного движения должна быть направлена в первую очередь на достижение его равномерности, то есть одинакового отклонения от основного тона вверх и вниз (через равные промежутки времени). Чтобы овладеть более интенсивным вибрато на альте, можно использовать общий совет Ю.И. Янкелевича, который рекомендовал в качестве упражнения «...вибрировать только в сторону подставки, снять вторую половину амплитуды вибрации в сторону порожка; при этом яркость и интенсивность вибрации возрастают» [6, 35].

В практике перевода учащихся в класс альты чаще всего приходится сталкиваться с необходимостью перевоспитания навыка вибрато. Обычно подчеркивается необходимость широкого вибрато, так как частое и мелкое

вibrато совершенно неприемлемо на альте. Именно крупное vibrато придает широту мелодическому дыханию.

Перестройка мелкого vibrато представляет значительную трудность. В этом случае можно порекомендовать увеличение амплитуды колебаний, что влечет за собой и некоторое замедление вибрационного движения. Если работа над исправлением vibrато не дает желаемых результатов, то лучше заменить один его вид другим, то есть поменять локтевое vibrато на кистевое или наоборот.

Значительность роли vibrато в альтовом исполнительстве заставляет особенно внимательно относиться к развитию этого выразительного средства в ходе всего воспитания альтиста. Целью должно стать овладение различной амплитудой, скоростью и двигательной формой vibrато. Именно такое содержание нужно вкладывать в известный совет У. Примроза: постоянно применять vibrато в процессе занятий на инструменте, даже при разучивании в медленном темпе технически трудных пассажей, а также гамм [4, 108].

Эта рекомендация правомерна не на всех этапах работы, однако подобные занятия могут способствовать выработке выразительного, полноценного альтового звучания. Большая по сравнению со скрипкой мензура заставляет уделять внимание постановке левой руки. По мнению В.В. Борисовского, большой палец левой руки должен быть чуть оттянут назад: «Он постоянно должен смотреть на колки, что обеспечивает руке более свободный “выход” в высокие позиции» [5, 127].

Правой руке альтиста свойственны более тяжелый, по сравнению со скрипичным, локоть и более широкое расположение пальцев на трости смычка. Эти элементы постановки позволяют достигнуть густого, полного звучания на альте, поэтому особое место в занятиях занимает работа над звуком. «Рука человека может вложить голос в инструментальную интонацию», – писал Б.В. Асафьев [1, 9].

Необходимо добиваться абсолютной ровности звучания при медленном ведении смычка. Во время исполнения медленного по темпу сочинения, например, II части Концерта Г.Ф. Генделя, внимание исполнителя должно быть сосредоточено на равномерности распределения локтя правой руки по всей протяженности смычка; на мягких сменах смычка с едва заметным движением пальцев; на ровности и непрерывности вибрации, стремлении достигнуть иллюзии «бесконечного» легато.

Как видим, альтовое исполнительство требует от музыканта чрезвычайно высокого уровня саморегуляции и постоянной работы над звуком. При всей тщательности работы над звуком он всегда остается лишь средством для раскрытия художественного содержания произведения. Не случайно В.В. Борисовский часто повторял студентам, что нет и не может быть раз и навсегда найденного идеального звучания инструмента, что для каждого произведения это звучание приходится искать заново.

Как бы прочно и надежно ни был заучен технический прием, он должен быть еще и целиком подвластен исполнителю, то есть исполнитель должен

легко и уверенно управлять им, уметь использовать по-разному в разных ситуациях, следуя художественному содержанию. Студенту следует постоянно расширять свои представления о диапазоне применения конкретного игрового навыка, всякий раз ставить его в зависимость от характера музыки, ее динамики, темпа и т. д.

Развитие и совершенствование технической стороны игры должно рассматриваться с учетом творческой индивидуальности студента, в единстве с его исполнительскими устремлениями. Через борьбу за качество звучания, через творческое раскрытие художественного замысла произведения должны решаться все основные проблемы альтовой техники.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1947.
2. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 8. – М., 1987.
3. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. – М., 1979.
4. Понятовский С. История альтового искусства. – М., 1984.
5. Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы. – М., 1977.
6. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. – М., 1983.

А.Д. Марьенко (Саратов)

Из истории исполнительства на ударных инструментах в Саратове

Во второй половине XIX века город Саратов являлся одним из крупнейших промышленных и культурных центров России. В это время наиболее крупным профессиональным коллективом, где использовались ударные инструменты, был симфонический оркестр оперного театра. Вот состав оркестра сезона 1874 года: первые скрипки – Зигель (помощник капельмейстера), Крживицкий, Петер, второй скрипач – Микула, альт – Блауль, виолончель – Гарпф, контрабас – Вецель, флейтист – Рейшер, первый кларнет – Демме, второй – Чернышев, гобоист – Васильев, фаготист – Сергеев, первый трубач – Шелер, второй – Гейне, первый валторнист – Ортнер, второй – Норманн, тромбон – Михаэлис, литавры – Виноградов.

Газета «Саратовский листок» в 1878 году писала: «Оперный оркестр составлен недурно: три первые скрипки, две вторые, две виолончели, два контрабаса, флейта, два гобоя, два кларнета, три валторны (из коих одна играет за фагот), один тромбон, барабаны и прочие ударные инструменты – всего в оркестре около 30 человек».

На сцене Саратовского театра ставились лучшие оперные спектакли русских и зарубежных композиторов. Информации об исполнителях на удар-

ных инструментах на начало XX столетия почти не сохранилось. Остались скудные записи в старых нотных партиях оперного театра и устные воспоминания музыкантов.

Вот что удалось восстановить. С 1906 по 1914 год литавристами в симфоническом оркестре оперного театра работали И.И. Желваков и П. Кудряшов, с 1917 по 1930 год А. Аристотелев, с 1931 по 1935 год В. Рахматулин. В эти же годы работали Виноградов Лев Петрович, Ляхов Михаил Максимович. С 1940 по 1952 год Новиков Яков Сергеевич, Цветков Николай Поликарпович, с 1952 по 1957 Калинин Юрий Михайлович. С 1957 года Ягудин Рушан Керимаович и Милешкин Рудольф Антонович. Позже работали А.А. Сухов, Р.С. Мултанов, С.П. Акимов.

В сентябре 1873 года Саратовское отделение Русского музыкального общества открыло в помещении Дворянского собрания музыкальные классы с тремя отделениями: фортепианное, вокальное и оркестровое. С 1885 года классы преобразованы в музыкальное училище.

С открытием 21 октября 1912 года Саратовской консерватории по многим специальностям педагогический состав был укомплектован известными на тот период музыкантами. На духовом отделении работали: М.И. Султанов (флейта), Г.К. Поповицкий (гобой), Н.Р. Погребняк (фагот), В.Г. Брандт (труба, валторна), Л.В. Липаев (тромбон). Класса ударных инструментов в то время не существовало, во всяком случае, в архивных документах никаких сведений не обнаружено.

Очень значимым, ценным начинанием была организация в конце 1916 года Народной консерватории. За небольшую плату здесь могли обучаться все желающие. Предметы преподавания разделялись на «специальные» и «вспомогательные». К специальным относились все инструменты симфонического оркестра, в том числе и ударные. В 1917–1918 учебном году в Народной консерватории классы ударных инструментов вел профессор класса трубы В.Г. Брандт.

Начиная с декабря 1912 года в большом зале консерватории ежегодно проходили концерты консерваторского симфонического оркестра. В концертных программах указываются симфонические произведения с участием ударных инструментов. Только за период с 1912 по 1927 годы были исполнены симфонии №№2, 3, 4, 5, 9 Л.В. Бетховена, симфонии №№1, 4, 5, 6, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», «Итальянское каприччио», «Славянский марш» П.И. Чайковского, «Ночь на лысой горе» М. Мусоргского, где исполнение партий ударных инструментов и сегодня представляет определенную сложность.

Преподаватели класса ударных Саратовской консерватории

Новиков Яков Сергеевич родился 13 ноября 1913 года в с. Мултаново, Марфинского уезда, Астраханской губернии, русский. Трудовую деятельность начал в 1930 г. Играл на ударных инструментах в оркестре при кинотеатре «Олимп» г. Астрахани.

С 1933 по 1937 год обучался в Саратовском музыкальном училище по специальности «ударные инструменты» в классе преподавателя Виноградова Льва Петровича. С 1937 года переезжает в г. Казань, где работает в качестве артиста оркестра в симфоническом оркестре Казанского театра оперы и балета. В 1939 году работал в государственной филармонии г. Йошкар-Ола.

В 1940 году возвращается в г. Саратов, где поступает на работу в симфонический оркестр Саратовского театра оперы и балета. 1 августа 1941 года призван на службу в Красную Армию (г. Сердобск). В 1941 году училище связи, где он служил, переводят в г. Саратов. В 1942 году демобилизован по состоянию здоровья. С этого года приступает к работе в симфоническом оркестре Саратовского театра оперы и балета, а с 1945 года по совместительству работает в качестве преподавателя класса ударных инструментов в Саратовском музыкальном училище. С 1948 по январь 1954 года работает в качестве преподавателя класса ударных инструментов Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова.

Выпускник – Писаревский Ефим Семенович (1953 г.) работал в качестве преподавателя класса ударных инструментов в музыкальной школе-десятилетке г. Свердловска (Екатеринбурга).



Фото 1. Сидит концертмейстер А.А. Ефимова, стоят слева направо А.В. Исаев (концертмейстер), Я.С. Новиков (преподаватель класса ударных СТК), Е.С. Писаревский

Калинин Юрий Михайлович родился 25 апреля 1926 года в г. Слободском Вятской Губернии (Кировская область). Заслуженный артист РФ 1994 г. В 1943 г. поступил в военную духовую школу, где учился в классе баритона. Осенью 1946 года, после окончания школы, направлен в Москву в Отдельный образцово-показательный духовой оркестр министерства оборо-

ны СССР (главный дирижер – С.А. Чернецкий). С 1947 по 1951 год обучался в Саратовском музыкальном училище по специальности «ударные инструменты» в классе преподавателя Я.С. Новикова.

С 1951 по 1957 год работал в симфоническом оркестре Саратовского театра оперы и балета в качестве артиста оркестра группы ударных инструментов. В 1957 году поступил на сверхсрочную службу в ряды Советской Армии на территории ГДР, где работал в должности старшины в воинской части. После демобилизации в 1959 году поступает на работу в качестве литавриста в симфонический оркестр Новосибирской филармонии и по совместительству работает преподавателем класса ударных инструментов в Новосибирской государственной консерватории.

Среди учеников Ю.М. Калинина – заслуженный артист России, профессор Новосибирской государственной консерватории и концертмейстер группы ударных инструментов Новосибирского академического симфонического оркестра Сурначев Леонид Владимирович.

С 1968 года переезжает в г. Саратов, где работает в качестве концертмейстера группы ударных инструментов в симфоническом оркестре Саратовской областной филармонии и по совместительству работает преподавателем класса ударных инструментов в Саратовском музыкальном училище и Саратовской государственной консерватории им Л.В. Собинова.

За 13 лет работы в консерватории Ю.М. Калинин подготовил 10 специалистов ударников, среди которых: Бессонов Александр Федорович, заслуженный артист России, концертмейстер группы ударных инструментов симфонического оркестра республики Башкортостан (Уфа). Аббясов Харис Идрисович, заслуженный артист России, концертмейстер группы ударных инструментов Ярославского академического симфонического оркестра. Крыжановский Алексей Всеволодович, концертмейстер группы ударных инструментов Красноярского театра оперы и балета, доцент класса ударных инструментов Красноярской академии музыки и театра.



Фото 2. М.Л. Зельдин, А.Ф. Бессонов, Г.И. Должииков, Ю.М. Калинин

МАРЬЕНКО Анатолий Дмитриевич (род. 29.09.1954, с. Ново-Павловка, Белоглинского района, Краснодарского края) – исполнитель, педагог, доцент кафедры *оркестровых духовых и ударных инструментов* SGK им. Л.В. Собинова, заслуженный артист РФ (2007).

В 1975 г. окончил Краснодарский государственный институт культуры, в 1976 – Краснодарское музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова по специальности ударные инструменты (класс засл. работника культуры РФ В.В. Рычика), а в 1983 г. SGK им. Л.В. Собинова по специальности ударные инструменты (класс засл. артиста России Ю.М. Калинина и доц. А.Т. Сердюка).

Стаж педагогической работы в консерватории – 30 лет. С октября 1982 г. работает преподавателем класса ударных инструментов Саратовской государственной консерватории. Ведет индивидуальные занятия по специальности, ансамблю ударных инструментов, педагогической практике, изучению оркестровых партий, изучению родственных инструментов. С 1990 г. организует и проводит, совместно со студентами и выпускниками класса ударных инструментов, в Большом зале SGK им. Л.В. Собинова ежегодные концерты «Музыка для ударных инструментов», которые знакомят профессионалов и широкую аудиторию любителей с музыкой, специально написанной для ударных инструментов, никогда ранее не звучавшей в Саратове. Некоторые сочинения были исполнены впервые и в России.

Начиная с 1993 г. организовал и провел, совместно с методическим центром профессионального образования в области культуры и искусства по Саратовской области, 17 областных фестивалей исполнителей на ударных инструментах. В концертных программах участвовали учащиеся ДМШ, ДШИ Саратова, Энгельса, Балаково, Вольска, учащиеся Саратовского областного училища культуры, Вольского музыкального училища, Саратовского областного колледжа искусств, студенты и преподаватели SGK им. Л.В. Собинова.

С 1982 работает концертмейстером группы ударных инструментов в симфоническом оркестре Саратовского академического театра оперы и балета. В его репертуаре свыше 100 названий оперных и балетных спектаклей. Участвовал во всех значительных творческих проектах театра, среди которых масштабные редко звучащие или впервые исполняемые ораториальные или симфонические произведения («Военный реквием» Б. Бриттена, «Большая месса» В. Моцарта, батальная картина «Победа Веллингтона в битве при Виттории», оратория «Христос на Масличной горе» Л. Бетховена, российская



премьера симфонического евангелия «Совершишася» А. Караманова, музыка к пьесе У. Шекспира «Буря» Я. Сибелиуса, «Симфония-реквием» В. Магдаллица, сочинения Г. Уствольской). Участвовал в программах всех 25 Собиновских музыкальных фестивалей. Шесть раз в составе труппы театра выезжал в Москву для участия в номинации на национальную театральную премию «Золотая маска». В июне 2011 года участвовал в составе объединенного симфонического оркестра г. Саратова в VI фестивале симфонических оркестров мира в Колонном зале Дома Союзов г. Москвы.

С 1991 г. работает в качестве концертмейстера группы ударных инструментов в концертном оркестре духовых инструментов «Волга-Бэнд» Саратовской областной филармонии им. А.Г. Шнитке. За 20 концертных сезонов исполнены сотни программ, среди которых сложнейшие сочинения мировой классики и современной музыки. С оркестром работали многие известные российские и зарубежные дирижеры: народный артист России Фуат Мансуров, народный артист России Юрий Кочнев, Бэнгт Эклунд (Швеция), Стефан Шеннет (Канада), Дэн Рэгер, Деннис Фишер, Ховард Микер, Мари Эн Крейг (США), Дмитрис Кафирис (Греция), Тим Рейниш (Великобритания). Марьенко неоднократно выступал с оркестром «Волга-Бэнд» и как солист. В составе оркестра выезжал на гастроли в Грецию, Германию, Норвегию, Финляндию, Францию, Южную Корею, Швецию. По рекомендации методического центра профессионального образования в области культуры и искусства по Саратовской области неоднократно приглашался для работы в жюри городских и областных конкурсов учащихся ДМШ и студентов музыкальных училищ.

За время работы в вузе подготовил 30 специалистов-ударников. Среди выпускников 20 человек работают ведущими солистами крупных музыкальных коллективов (симфонический оркестр Тбилисского театра оперы и балета, симфонический оркестр Саратовского академического театра оперы и балета, симфонический оркестр Саратовской филармонии, симфонический оркестр Ульяновской филармонии). Восемь выпускников работают преподавателями высших музыкальных учебных заведений (Астраханской государственной консерватории, Волгоградского института искусств, Смоленского университета культуры, Тольяттинского института искусств, Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова); из них двое имеют ученую степень. Автор ряда научно-методических работ, опубликованных в 2005–2012 гг.

Выпускники Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова по специальности «Ударные инструменты»

Класс преподавателя Новикова Якова Сергеевича

1. Писаревский Ефим Семенович, выпуск 1953 г.

Класс преподавателя Калинина Юрия Михайловича

2. Зельдин Михаил Львович, выпуск 1972 г.
3. Бессонов Александр Федорович, выпуск 1974 г.

4. Должиков Георгий Иванович, выпуск 1975 г.
5. Гавриленко Валерий Григорьевич, выпуск 1977 г.
6. Фирсов Алексей Александрович, выпуск 1977 г.
7. Сеселкин Юрий Михайлович, выпуск 1978 г.
8. Аббясов Харрис Идриссович, выпуск 1979 г.
9. Асташев Анатолий Алексеевич, выпуск 1980 г.
10. Крыжановский Алексей Всеволодович, выпуск 1980 г.
11. Рогозянов Михаил Игоревич, выпуск 1981 г.

Класс доцента Сердюка Алексея Тихоновича

1. Марьенко Анатолий Дмитриевич, выпуск 1983 г.
2. Шмадченко Валерий Гигорьевич, выпуск 1983 г.

Класс доцента Марьенко Анатолия Дмитриевича

1. Алексеева Нелли Евгеньевна, выпуск 1984 г.
2. Гигуашвили Теймураз Аветисович, выпуск 1985 г.
3. Мстиславский Аркадий Самуилович, выпуск 1986 г.
4. Кабанов Юрий Александрович, выпуск 1987 г.
5. Борлов Эдуард Валентинович, выпуск 1988 г.
6. Панферов Сергей Вениаминович, выпуск 1991 г.
7. Богатов Сергей Сергеевич, выпуск 1992 г.
8. Гуца Виктор Михайлович, выпуск 1992 г.
9. Соколов Константин Петрович, выпуск 1992 г.
10. Евсеев Геннадий Павлович, выпуск 1993 г.
11. Колесников Константин Аркадьевич, выпуск 1993 г.
12. Австрийская Татьяна Владимировна, выпуск 1994 г.
13. Гусев Дмитрий Юрьевич, выпуск 1994 г.
14. Жура Михаил Владимирович, выпуск 1995 г.
15. Ющук Дмитрий Леонидович, выпуск 1996 г.
16. Евсеев Юрий Юрьевич, выпуск 1997 г.
17. Митрофанов Константин Юрьевич, выпуск 1997 г.
18. Новиков Павел Дмитриевич, выпуск 1997 г.
19. Поволоцкий Дмитрий Владимирович, выпуск 2000 г.
20. Санина Татьяна Валерьевна, выпуск 2000 г.
21. Иванов Николай Александрович, выпуск 2001 г.
22. Бат-Очир Артур Бадрахович, выпуск 2002 г.
23. Попова Елена Вячеславовна, выпуск 2002 г.
24. Невзоров Борис Михайлович, выпуск 2003 г.
25. Малиновский Алексей Валерьевич, выпуск 2005 г.
26. Болдырев Ярослав Владимирович, выпуск 2006 г.
27. Трифонова Анна Георгиевна, выпуск 2006 г.
28. Марьев Денис Александрович, выпуск 2007 г.
29. Захарченко Юрий Юрьевич, выпуск 2010 г.
30. Алексеев Андрей Дмитриевич, выпуск 2012 г.

Проблемы музыкальной педагогики

А.Г. Сухова (Саратов)

Антон Григорьевич Рубинштейн и его педагогические взгляды

В сентябрьские дни текущего 2012 года отметила своё 150-тилетие первая в России Петербургская консерватория, основателем и организатором которой был Антон Григорьевич Рубинштейн – гениальный артист, чье воздействие на судьбы мирового пианизма второй половины XIX века оказалось исключительно велико. Именно он получил всеобщее признание как крупнейший из концертирующих пианистов XIX века. Деятельность А.Г. Рубинштейна объективно содействовала интегративным процессам в сфере российской и западноевропейской культуры, была ориентирована на сближение «полюсов», получивших названия «западничества» и «славянофильства».

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16(28) ноября 1829 года в селении Выхватинец на Днепре. Первые уроки игры получил у своей матери; в дальнейшем учился у известного в своё время русского музыканта, пианиста и педагога А.И. Виллуана, о котором А.Г. Рубинштейн всегда, на протяжении всей жизни, вспоминал добрым словом: «Во всю мою последующую жизнь я не встречал лучшего педагога... Он установил известные требования, применял их ко мне, и они действительно оказались самыми лучшими из тех, которые могли только быть. В занятиях он был терпелив. Он сделался для меня более чем другом. Во мне он видел свою будущность. Он интересовался мною и принял на себя всё моё музыкальное воспитание, и он действительно воспитывал» [6, 67].

Примерно с десятилетнего возраста А.Г. Рубинштейн начинает вести образ жизни концертирующего музыканта. В начале сороковых годов он объездил со своим учителем многие европейские страны – играл в лучших концертных залах, в салонах меценатов. Выступления вундеркинда из России повсюду имели огромный успех, заложив основу его будущей блистательной карьеры. Воспитание у Виллуана было настолько эффективным, что А.Г. Рубинштейн очень рано, уже в 13 лет, обрёл ярко выраженную самостоятельность и независимость творческих позиций, которые отличали его на протяжении всей последующей жизни. Конечно, сыграла свою роль в данном случае не только педагогика А.И. Виллуана, но и огромное природное дарование его ученика – как профессиональное, так и индивидуально-личностное.

Во второй половине сороковых годов А.Г. Рубинштейн вновь гастролирует по европейским странам. Его известность как пианиста мирового масштаба утверждается окончательно и бесповоротно. Его начинают сравни-

вать с Ференцем Листом; будущее подтвердит основательность и правомерность подобных аналогий. Оба эти музыканта при всех своих индивидуальных отличиях были практически равны по масштабам и исторической значимости своей деятельности, обозначившей – как в одном, так и в другом случае, кульминацию фортепианной культуры XIX столетия.

Б. Асафьев, анализируя творческий путь А.Г. Рубинштейна, писал: «Годы, проведенные в детстве и юности за границей, и яркое музыкальное впечатление этих лет, оставили на его музыкальном диалекте и всем мышлению яркий отпечаток» [2, 76]. Будучи за рубежом, молодой Рубинштейн знакомится со многими европейскими знаменитостями – в том числе с Шопеном, Листом, Мендельсоном, Мейербером. Естественно, он становится горячим приверженцем западноевропейских художественных ценностей; естественно и то, что в этот период складываются его концептуальные позиции музыканта-«западника».

Активная концертная практика не мешала А.Г. Рубинштейну заниматься и другими видами деятельности, в частности, организаторской и художественно-просветительской. Он был инициатором создания Русского музыкального общества (1859), которое «привлекало к себе внимание как руководящих музыкальных кругов, так и публики...» [2, 143].

Но что еще важнее, усилиями А.Г. Рубинштейна была открыта первая в России консерватория (Санкт-Петербург), положившая начало профессиональному музыкальному образованию в стране, ставшая подлинным центром и средоточием этого образования. Дважды – в 1862–1867 и в 1887–1891 годах А.Г. Рубинштейн занимал пост директора консерватории, проводя при этом в жизнь, и весьма энергично, свои художественно-эстетические и музыкально-педагогические принципы.

Одновременно продолжалась, причём в широких масштабах, музыкально-исполнительская и композиторская деятельность А.Г. Рубинштейна. Напомним, что в 1887–1888 годах он провёл грандиозный цикл лекций-конcertов по истории мировой фортепианной литературы, исполнив в рамках этого учебно-просветительского мероприятия огромное количество произведений различных авторов. Что касается композиторской деятельности А.Г. Рубинштейна, то его музыка, по словам Б.В. Асафьева, «оказывала, безусловно, конкретное влияние своим характером, материалом, интонациями и формами не только на его учеников (П. Чайковский, Г. Ларош), но и на «кучкистов», и следы рубинштейновского языка дают о себе знать повсюду». Иными словами, А.Г. Рубинштейн «не только налаживал музыкально-бытовую жизнь и насаживал в России музыкальное образование (основанием Русского музыкального общества и Петербургской консерватории), но делал такое же культурно-организационное дело своим симфоническим (оперным, камерно-инструментальным. – Л.С.) творчеством» [2, 155].

В последние годы жизни А.Г. Рубинштейн проводил время попеременно то в России, то за рубежом – в Дрездене, где давал уроки И. Гофману.

В шестидесятые, семидесятые годы в России велась дискуссия между деятелями культуры, причислявшими себя к «славянофилам» (В.В. Стасов, А.Н. Серов), и теми, кого называют «западниками». Именно это, второе, крыло российской художественной интеллигенции А.Г. Рубинштейн и представлял, являясь наиболее убежденным и авторитетным выразителем её взглядов.

Споры между представителями двух лагерей затрагивали широкий круг философско-эстетических, культурологических и профессиональных музыкальных проблем. Однако их эпицентром была проблема национального и интернационального в искусстве вообще и российском искусстве, в частности. Справедливость требует при этом отметить, что если в начале деятельности А.Г. Рубинштейна упреки со стороны его оппонентов в чрезмерной прозападной ориентации имели под собой определённые основания, то в дальнейшем А.Г. Рубинштейн заметно скорректировал свои позиции, сбалансировал их. Многочисленные факты свидетельствуют, что уже приступая к созданию Русского Музыкального Общества, он в полной мере осознавал роль и значение национального начала в культуре и полагал одной из своих первоочередных задач всемерное его укрепление. Так, студенты Санкт-Петербургской консерватории по настоянию А.Г. Рубинштейна изучали русский национальный фольклор, формируя тем самым вполне определенную профессиональную ментальность. На своих симфонических концертах (то есть тех, на которых он выступал в качестве дирижера), А.Г. Рубинштейн часто исполнял сочинения П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.С. Аренского, С.И. Танеева, М.М. Ипполитова-Иванова, А.Н. Серова, А.К. Лядова и других русских композиторов. Характерно и то, что, будучи директором Санкт-Петербургской консерватории, А.Г. Рубинштейн не раз конфликтовал, и достаточно жёстко, с профессорами-вокалистами, требуя, чтобы молодые певцы исполняли сочинения западноевропейских композиторов как на языке «оригинала», так и на русском языке. В российском музыкальном учебном заведении, говорил он, это должно быть правилом, не допускающим исключений.

Привлекает внимание и то обстоятельство, что в восьмидесятые годы А.Г. Рубинштейн выдвинул идею – и горячо пропагандировал её – о создании в России театра, репертуар которого (в противовес модному в своё время итальянскому оперному репертуару) состоял бы исключительно из сочинений отечественных авторов. Мечтал он и об аналогичных по своей репертуарной направленности концертных организациях. Музыка в России, был убеждён А.Г. Рубинштейн, «могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станет спорить, что русский народ одарён несомненною способностью к этому искусству» [6, 52].

Интересный материал для размышления даёт анализ педагогического наследия А.Г. Рубинштейна. Хотя деятельность А.Г. Рубинштейна-педагога отделена от нашего времени дистанцией в полтора столетия, возможность изучения и осмысления её существует; история сохранила многие архивные

материалы, связанные с этой деятельностью (воспоминания современников, письма, дневники и проч.). Главное же, сохранились благодаря публикациям в российской прессе XIX века и знаменитому «Коробу мыслей» собственные высказывания А.Г. Рубинштейна по широкому спектру художественно-эстетических и музыкально-педагогических проблем.

А.Г. Рубинштейн исходил из того, что музыка выражает и отражает присущими ей средствами внутренний мир человека. Как ни одно другое искусство, подчёркивал он, музыка способна передавать интимные движения души, воплощать всё богатство и разнообразие эмоционально-психологической нюансировки. Звуковой образ, если он создан талантливым мастером, соткан, по словам А.Г. Рубинштейна, из тонких, переливчатых душевных состояний, пропитан живыми человеческими чувствами. А потому эмоции и музыка, полагал А.Г. Рубинштейн, могут рассматриваться примерно в таком же соотношении, как мышление и речь. Только в данном случае имеется в виду музыкальная речь.

Одновременно музыка в присущей ей обобщенной манере, с помощью характерных для неё выразительно-изобразительных средств воссоздаёт, по А.Г. Рубинштейну, всё многообразие явлений и феноменов окружающего мира. Откликаясь на различные события окружающей человека действительности, музыка как бы преломляет объективное, «вещное», реальное сквозь призму внутреннего, субъективного, духовного.

На этой философско-методологической основе строилась исполнительская и педагогическая деятельность А.Г. Рубинштейна. Ученикам внушалось, что их первоочередная задача – передать содержание музыкальных произведений: «Играя, надо представлять себе содержание, подходящее к характеру сочинения. Нужно придать мысль, сложить известное чувство» [1, 187]. К этому А.Г. Рубинштейн добавлял: «Игра на фортепиано – движение пальцев. Исполнение на фортепиано – движение души» [6, 178].

Задачи такого рода, то есть связанные с «исполнением», а не «игрой», решались Рубинштейном-педагогом с помощью слова – яркого, меткого, живописно-бытового, вызывавшего в представлении учащегося нужные поэтические образы и ассоциации. Так, о Второй балладе А.Г. Шопена Рубинштейн говорил, что в ней «два характера – цветок и ветер». Развивая и уточняя свою художественную метафору, А.Г. Рубинштейн продолжал: «Цветок, благоухание ... вдруг ураган и начинает его трепать; цветок и туда, и сюда... Это борьба, и цветок не выдержал борьбы и умер. Нужно вообразить только, что тут не цветок, а женщина: и вот является мольба, борьба, страсть...» [1, 187].

О фортепианной версии «Дон Жуана» Моцарта-Листа А.Г. Рубинштейн говорил ученику, разучивавшему это произведение: «Вы знаете, что обозначает эта интродукция? Это входит командор, и должно быть играно мраморным, бронзовым тоном, но не мелом... Давайте так, чтобы слышен был камень» [1, 187]. Содержание одной из Прелюдий Шопена разъяснялось и комментировалось А.Г. Рубинштейном так: «Здесь всё душевное, и

страдание, и душа... Это целый роман. Читайте вслух, чтобы другие поняли, пальцами читайте! Всё дрожит, каждый звук. Звук должен вибрировать в сердце, в душу...»

Итак, музыка для А.Г. Рубинштейна не просто игра звуков, калейдоскоп ярких и пёстрых красок, доставляющих удовольствие слуху человека, это своеобразная форма воссоздания, отражения окружающего мира в различных его проявлениях – и индивидуальная реакция на этот мир со стороны человека, выраженная через звук. Нельзя не отметить, что таким же было отношение к музыкальному искусству и у выдающихся мастеров западноевропейской культуры – Шопена, Шуберта, Шумана, Листа, представлявших художественное направление, получившее название романтизма и господствовавшего в то время в европейском искусстве. Романтизм был единой идейно-эстетической платформой для всех этих музыкантов, включая и А.Г. Рубинштейна, одного из наиболее видных адептов этого направления; романтизм мироощущения их сближал, роднил, объединял.

Одной из главных задач А.Г. Рубинштейн полагал пополнение и обогащение всего спектра общих и специальных музыкальных способностей учащегося, а также формирование его индивидуально-личностных качеств. Центральной и принципиально важной задачей в этом комплексе было развитие творческой фантазии молодого музыканта, активизация процессов воображения, ассоциативно-образного мышления. Именно поэтому А.Г. Рубинштейн так часто прибегал к методу словесного наведения на нужный образ, апеллировал к внутренним эмоциональным состояниям учащегося, пытаясь сделать их адекватными образно-поэтическому строю музыки.

По этой причине, как свидетельствуют архивные источники, он в ряде случаев намеренно отодвигал проблемы технологии («пианистического ремесла») на второй план, полагая, что чем яснее учащийся почувствует и осознает, ЧТО ему надо сделать за клавиатурой рояля, тем быстрее и правильнее он решит задачу (причём сам решит) – КАК это сделать.

«Он не был педагогом в обычном смысле этого слова», – вспоминал И. Гофман. И, рассказывая о своих занятиях с Рубинштейном, продолжал: «Он указывал мне вершину, с которой открывался прекрасный вид, но как я на неё взберусь, это было моё дело; его это не касалось. ... Конечно, этот метод применим не ко всем ученикам, но, тем не менее, он весьма способствует развитию оригинального мышления учащегося и выявлению всей остроты восприятия, на которую тот способен. Если одному из таких учащихся удавалось собственным трудом и умом достичь заветной точки, которую открыло его взорам волшебство великого чародея, он приобретал уверенность в своих силах; он чувствовал, что наверняка найдёт эту точку снова, если даже разок-другой съётся с пути, как это может случиться со всяким при самых благородных побуждениях» [4, 73].

Сказанное свидетельствует, что для А.Г. Рубинштейна было принципиально важно дать простор самостоятельности ученика, привить ему вкус к творческому поиску, к собственным интерпретаторским решениям. Более то-

го. Знакомство с архивными материалами, освещающими педагогическую практику А.Г. Рубинштейна, позволяет утверждать, что самостоятельность он понимал как обобщенное, интегративное свойство личности учащегося. А поскольку путь к формированию такой личности – в этом он также отдавал себе отчёт – лежит через стимулирование мыслительной активности учащегося, поскольку необходима нацеленность этого учащегося на профессиональный поиск, необходимо стремление к индивидуально очерченной траектории обучения, постольку А.Г. Рубинштейн и прибегал к методам обучения, представление о которых дают цитировавшиеся выше воспоминания И. Гофмана. Здесь генетические истоки и корни того, что современники А.Г. Рубинштейна называли его педагогической манерой (точнее было бы сказать в данном случае «педагогический стиль»).

Менее всего занятия А.Г. Рубинштейна походили на стандартные, бесцветные уроки фортепианной игры, а сам он – на так называемого «урокодавателя». Его класс представлял собой, по сути, творческую лабораторию, в которой шёл совместный творческий поиск учителя и ученика, поиск новых интерпретаторских идей, наиболее интересных и художественно-убедительных подходов к исполняемым произведениям. Как уже указывалось, А.Г. Рубинштейн исходил из того, что, не добившись в работе с учащимися максимальной активизации и его эмоционально-волевой, и художественно-интеллектуальной сфер, не удастся решить проблему самостоятельности; тут как бы две стороны одной медали. «К чёрту всю педагогику», – заявил он на одном из своих уроков, имея в виду под «педагогикой» сугубо ремесленнический подход к обучению. И, обращаясь к окружающей его музыкальной молодёжи, добавил: «Вы должны, прежде всего, быть самостоятельными» [3, 345].

Именно поэтому – опасаясь подражательства элементарного копирования – Рубинштейн-педагог избегал метода «живого показа» на инструменте. Он шёл в занятиях по пути «наибольшего сопротивления», но соответственно и добивался более высоких результатов.

Общаясь со студенчеством, А.Г. Рубинштейн не ограничивался разучиванием текущего учебного репертуара, то есть произведений, которые готовились для публичного исполнения. В процесс внутриклассной работы включалось и транспонирование, и чтение музыки с листа, и аккомпанемент, и другие «прикладные» виды учебной деятельности. Ибо А.Г. Рубинштейн был убеждён, что только всестороннее и комплексное воздействие на учащегося, включающее в себя все вышеназванные виды практических занятий, способно сформировать эрудированного, широко образованного, универсально развитого музыканта-профессионала.

Интересовало А.Г. Рубинштейна и то, что читали его воспитанники, как проводили свой досуг. В уже упоминавшемся «Коробе мыслей» можно прочесть весьма знаменательные строки: «Газеты, еженедельники, ежесычники и т. д. угрожают вытеснить чтение книг. Поэтому, кажется, что в наше время образование становится хотя и энциклопедическим, но большей

частью поверхностным» [6, 184]. Нетрудно видеть, что воспитанию А.Г. Рубинштейн всегда придавал исключительно большое значение. Своё отношение к этой проблеме он высказывал в том же «Коробе мыслей»: «Прежде больше держались за воспитание, теперь больше за образование. Сочетание обоих этих требований – идеал; но там, где они встречаются поодиночке, мне первое всё же предпочтительнее последнего» [6, 170].

Таковы были взгляды А.Г. Рубинштейна на жизнь, на проблемы культуры и искусства; таковы были его принципиальные позиции в вопросах учебно-воспитательной работы с молодёжью.

Во многом взгляды и позиции А.Г. Рубинштейна совпадали с аналогичными воззрениями его западных коллег, среди которых были такие музыканты как Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Мендельсон и другие. Совпадения такого рода не были случайностью. Они во многом проистекали из совпадения универсальных, метаисторических законов развития музыкальной культуры, действовавших (и продолжающих действовать) как в Западной Европе, так и в России и обуславливающих определённый тип (склад) мышления многих музыкантов.

Литература

1. Алексеев А.Д. Русские пианисты. – М., 1948.
2. Асафьев Б.В. Русская музыка. – Л., 1979.
3. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т.1. – Л., 1957.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961.
5. Литературное наследство. Т.97, кн.1. – М., 1988.
6. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. Т.1. – М., 1983.

А.В. Лацкова (Саратов)

О специфике практического курса гармонии

Гармония – дисциплина сугубо практическая. Отечественная школа преподавания гармонии постепенно сформировала направления, связанные с освоением этого предмета. История возникновения практических направлений гармонии как учебной дисциплины, качественный уровень каждого из них, представляет собой интересную проблему и может быть предметом отдельного исследования. Наша задача – обозначить специфику трёх общепринятых направлений, что в свою очередь позволит говорить об особенностях методики каждого из них:

- решения гармонических задач,
- освоения курса гармонии на фортепиано,
- гармонического анализа.

Но, прежде всего, попытаемся уяснить феномен самого предмета гармонии как учебной дисциплины. При начальной характеристике это предмета (во введении к теоретическому курсу) как одна из его важных черт всегда отмечается связь гармонии с живым композиторским творчеством. Однако уже принятый в учебной практике гармонии четырёхголосный хорал, приводит учащихся в недоумение, так как обязательное четырёхголосное изложение не вызывает ассоциаций с композиторским подходом к созданию произведения.

Ещё больше вопросов появляется в процессе обучения гармонии в связи с расхождением между жёсткими правилами учебного курса и музыкальным языком произведений композиторов разных эпох и направлений. Наверняка разговор по этому поводу приходилось вести со своими студентами каждому, кто преподаёт гармонию.

Реакцию студентов на отмеченные противоречия точно описал во введении к своему учебнику «Гармония (практический курс)» Л. Рудольф (начинавший свою педагогическую деятельность в Саратове). Так Л. Рудольф пишет: «...в молодом сознании, честно стремящемся к познанию закономерностей всех явлений искусства, естественным образом зарождаются сомнения в ценности тех правил, с которыми ... так мало считается художник-творец. Оставаясь без должного и своевременного разъяснения, эти недоумения растут и могут выродиться в полную дискредитацию музыкальной науки: учащийся разочаровывается в ней и перестаёт отдавать ей свои силы с прежним рвением и интересом» [8, 6].

Поэтому важно объяснить начинающим изучать гармонию условный, внешне схематичный облик учебного курса, назначение которого – как можно точнее и профессиональнее моделировать процессы, происходящие в композиторском творчестве. Идеи моделирования отвечают все три практические формы работы по гармонии: письменные задания, игра на фортепиано и гармонический анализ. Разница лишь в том, что гармонические задачи и игра, как правило, связаны с материалом инструктивным. Гармонический анализ, напротив, направлен на изучение художественного материала и является способом воссоздания, моделирования живого музыкального процесса методом его описания.

В системе музыкально-теоретических предметов гармония занимает третью позицию после музыкальной грамоты и элементарной теории музыки. Гармония предшествует изучению контрапункта и «свободного сочинения», о чём говорит Н. Римский-Корсаков в предисловии к своему «Практическому учебнику гармонии» [7, 4].

Таким образом, гармония – промежуточное звено между постижением азов музыкальной грамоты и композицией. Рабочий метод гармонии – моделирование процессов, происходящих в композиторском творчестве. Это моделирование ставит и решает важные вопросы, как музыкального искусства, так и учебной практики, которые можно выразить следующими парами понятий: правило – исключение; хорошо – плохо; можно – нельзя.

Специфику же самого метода ещё раз определим словами Л. Рудольфа, которые можно в равной степени отнести к композиторскому творчеству и в учебной практике: «...искусство не знает ни абсолютно хорошего, ни абсолютно дурного: оно знает только средства, применяемые кстати или некстати. Наилучшее в одной обстановке становится наихудшим в другой, и правильная оценка каждого отдельного явления возможна только при полном учёте явлений сопровождающих» [8, 7].

Письменные работы

Уже первые отечественные учебники по гармонии предъявляют значительные требования к письменным работам. По мнению Н. Римского-Корсакова: «Ученик, ... доканчивающий курс гармонии, должен ...выполнить следующие задачи:

1. Гармонизовать хоральную мелодию.
2. Гармонизовать хорал со строгой мелодической фигурацией в трёх нижних голосах.
3. Гармонизовать хорал свободно с диссонирующими аккордами и ложными последовательностями.
4. Гармонизовать мелодию со свободной мелодической фигурацией.
5. Написать модуляционную задачу с постепенными переходами.
6. Написать модуляционную прелюдию в трёхчастной форме с развитым верхним голосом.
7. Сделать несколько гармонических вариаций на заданное предложение.

Здесь же Римский-Корсаков затрагивает важную методическую проблему – отсутствие в учебниках того времени «практических указаний и постепенных педагогических приёмов для гармонизации мелодии и хорошего выбора аккордов» [7, 4].

В современном учебном курсе гармонии письменные работы – это в основном задачи на гармонизацию мелодии, реже баса. При этом мелодия даже на ранних этапах гармонизации может включать неаккордовые звуки, отмеченные в тексте.

Главной целью своего учебника Римский-Корсаков ставит наиболее полное изложение приёмов гармонизации мелодии. Идею навыков учебной гармонизации продолжают в дальнейшем все отечественные учебники для среднего звена – музыкальных училищ и колледжей: И. Дубовского, С. Евсеева, И. Способина, В. Соколова («Бригадный») [3], Ю. Тюлина и Н. Привано [11], А. Мясоедова [6], Е. Абызовой [1], А. Степанова [10].

Тем не менее, гармонические задачи выполняются даже хорошими студентами с трудом и не всегда успешно.

Обратимся к практическим руководствам учебников по гармонизации мелодии. Первоначальным советом в них часто является функциональное определение каждого звука. Этот, казалось бы, нужный и упрощающий дело приём часто закрепляется в сознании учащихся как основной и ведущий для всей последующей работы по решению гармонических задач.

Однако функциональное осмысление отдельного звука может стать лишь теоретической предпосылкой для гармонизации, но никак не её основным методом. Ведь такой подход вступает в противоречие с мелодико-гармоническим содержанием задачи, основанном на логике не отдельных звуков, а фраз и интонаций. Различные по масштабам фразы связаны с законами классических ладо-тональных тяготений, взаимодействием устойчивых и не устойчивых звуков. На этой основе образуются характерные интонации учебных задач, различные варианты которых всегда можно распознать. Они составляют своего рода мелодико-гармонический словарь учебного материала письменных работ.

Отсюда вытекает и основной приём обучения гармонизации – через освоение характерных мелодико-гармонических формул. Важно, чтобы такое изучение формул всегда было крепко связано со слуховыми ощущениями с активизацией внутреннего гармонического слуха. Именно стремление услышать данную мелодию не даёт превратить гармонизацию в процесс формальный, лишённый музыкальности. Воспитанию внутреннего гармонического слуха должен также способствовать слуховой гармонический анализ курса сольфеджио и курса игры по гармонии на фортепиано, изучаемые параллельно.

Процесс гармонизации задачи всегда начинается с прослушивания мелодии, интонации которой связываются с характерными гармоническими вариантами и выбором лучшего из них для данного случая.

Описанный подход к гармонизации мелодии отражён в совместной работе преподавателей СОКИ В.В. Ковалёвой и А.В. Лацковой – учебно-методическом пособии по решению гармонических задач.

Вторая часть этой работы – это «Памятка», настольное пособие для студентов, свод мелодических формул с различными вариантами гармонизаций, которое можно использовать в домашней и классной работе.

Первый раздел «Памятки» охватывает каденции с типичной и более редкой подготовкой К 6/4.

Второй раздел содержит формулы внутреннего развития, где большое внимание уделено оборотам с продлением той или иной функции, способствующим индивидуализации мелодии, что достигается более редкой сменой аккордов. Это приёмы гармонизации скачков, поступенного движения (диатонического и хроматического), секвенций, отклонений и модуляций. Если в процессе решения задачи правильно избраны формулы с соответствующими видами аккордов, то сам собой решается такой важный вопрос как голосоведение. Ведь голосоведение всегда находится в прямой зависимости от функционально-структурного облика фразы.

Игра на фортепиано

Игра в курсе гармонии на фортепиано представляет собой более сложный процесс, чем решение задач. Это связано с объединением в данной форме работы многих начал: гармонического воображения, чувства музыкальной

формы и метроритмического процесса, слухового контроля, незамедлительного воплощения задуманного посредством исполнения на фортепиано, воли исполнителя, которая обеспечивает звучание без остановок и повторов от начала до конца.

Поэтому остро встаёт вопрос о систематичности тренировок по игре. На деле же часто оказывается, что играют студенты не на каждом уроке (а, следовательно, они не готовятся и дома). Подобная ситуация объясняется проблемой распределения короткого времени урока, большую часть которого занимает прохождение теоретического материала, а также письменные работы. Всё это подводит к мысли о необходимости эффективной методики, обеспечивающей лёгкое вхождение в область игры на фортепиано и дальнейшее совершенство в ней. Теоретические и практические основы игры по гармонии изложены в различных пособиях, хотя и немногочисленных [4, 5, 2, 9].

Но без постоянных тренировок и активного участия в них самого преподавателя эти пособия также не обеспечивают хороший уровень игры на фортепиано. Опыт показывает, что для успешного изучения игры на фортепиано наиболее эффективными становятся следующие принципы и приёмы:

1. Преподаватель на каждом уроке играет сам, объясняя положение рук при тесном и широком расположении, положение пальцев в аккордах, типы движения голосов, их координацию в гармоническом четырёхголосии. Всё что играется преподавателем, тут же повторяется студентами.

Такое обучение «с рук» на каждом уроке, показывающее простоту и удобство игры в четырёхголосном изложении на первых порах необходимо.

2. Также как при решении задач, основой игры становятся не отдельные аккорды, а гармонические фразы каденционного и внутреннего типа. Изучение и накопление фраз идёт постоянно по мере прохождения теоретического материала. Студентам предлагается вести «словарь» формул, который для удобства размещается в рабочей тетради. Формулы усложняются и индивидуализируются, приближаются к «живой» музыке. Отдельно изучаются формулы отклонений и модуляций постепенных и энгармонических.

Важным свойством всех формул является удобство их изложения и связи, что обеспечивают общие звуки, движение параллельными интервалами и аккордами. При исполнении гармонических формул, а также при секвенцировании всегда контролируется их метроритмическая сторона.

3. Гармонические формулы усваиваются как строительный материал различных форм: предложений, периодов, на основе которых образуются более сложные: двух- и трёхчастные формы.

4. Изучаемый материал не предполагает записи и исполнения по нотам или по схемам. Игра в курсе гармонии связана со зрительным и осязательным освоением четырёхголосной фактуры, с мышлением, непосредственно взаимодействующим с фортепианной клавиатурой, чему записанный текст может только помешать. Практика показывает, что, если механизм взаимодействия мышления и рук постоянно тренируется, то вопрос о нотной записи никогда не встаёт.

Все особенности методики игры в курсе гармонии подробно излагались автором данной статьи в ряде ранее написанных работ: «Некоторые простые формы и их гармонический материал в курсе игры по гармонии на фортепиано», «Модуляции в курсе игры по гармонии на фортепиано», «Энгармонические модуляции».

Анализ

Специфику анализа в курсе гармонии, прежде всего, следует связать с постепенностью освоения и расширения его границ от анализа собственно гармонического до анализа целостного. Поэтому условно можно наметить три этапа в учебном анализе. Начальный этап охватывает один семестр до темы «Доминантсептаккорд» и соответствует теоретическому освоению диатоники главных функций, в виде трезвучий, сектаккордов, квартсекстаккордов.

Промежуточный этап связан с изучением наиболее характерных аккордовых средств классической гармонии и более крупных гармонических явлений: секвенций, отклонений, модуляций и по времени охватывает следующие два семестра.

Обобщающий – целостный анализ соответствует двум последним семестрам изучения предмета, в котором осваиваются более сложные и развёрнутые темы: альтерация аккордов, мелодическая фигурация, мажоро-минорные системы, энгармонические модуляции, модуляции через аккорды мажоро-минора, органнй пункт, эллипсис.

Укажем на сложности аналитического направления предмета гармонии для студента и для преподавателя. Многие проблемы здесь обусловлены неисчерпаемостью любого художественного произведения, его многослойностью. Объёмность и «безграничность» произведения интуитивно ощущаемая студентами, а также неумение сконцентрироваться на конкретных задачах и последовательности их выполнения, приводит их в растерянность, чему способствует также отсутствие постоянного практического опыта анализа, незнание характерной терминологии и т. д.

Для обучения непростой во многих отношениях технике анализа преподаватель может поставить перед собой следующие методические задачи:

1. Выработать у студента желание прослушать (проиграть) и таким образом узнать музыкальное произведение, воспринимать его активно и заинтересованно.

2. Постоянно формировать умение музыкальности анализа, о котором говорил Ю.Н. Холопов: «...музыковедческая работа... всегда должна быть музицированием, делом столь же музыкальным, как сочинение, слушание музыки, но только в иной форме» [12, 65]. «Музицирование» в данном случае будем понимать как воссоздание методом тонкого, адекватного описания музыкального процесса произведения.

3. Дать студенту представление о многоуровневой системе выразительных средств музыкального произведения и индивидуальной логике их подчинения.

4. Ясно определить временные границы и цели данного учебного этапа анализа.

5. Рассказать о самом процессе анализа, его подготовительных этапах.

6. Предостеречь от описательности, которая, по словам Ю. Холопова является «злейшим врагом анализа» [12, 79], разъяснить, что такое «описательность».

7. Периодически проводить показательный анализ, обучающий и исправляющий характерные ошибки студентов.

Осуществлению поставленных задач хорошо помогает рабочий план для каждого из трёх этапов обучения анализу. Предлагаем их возможные варианты:

Начальный

Определить:

1. Характер данного отрывка или небольшого произведения.
2. Форму и тип периода, отметить его типичные черты и особенности.
3. Тональность, её связь с характером отрывка или произведения. Гармонические обороты, их масштабы. Точно определить каждый аккорд, его функцию и структуры.
4. Особенности изложения аккордов и фактуры.

Промежуточный

Определить:

1. Образ произведения, его жанровый и фактурный облик, характерность для творчества композитора.
2. Этапы развития образа произведения и их связь с разделами формы, типичные черты и особенности формы (чаще простой).
3. Тональный план и его функциональные закономерности (интервальные отношения тональностей, их родство, диатонические и хроматические связи, драматургические свойства тональной окраски).
4. Гармонические обороты, возможное преобладание одного из типов оборота, его функциональные свойства и выразительность, традиции использования в музыке зарубежных или русских композиторов.
5. Особенности структуры аккордов.

Обобщающий – целостный

Определить:

1. Образный строй произведения и его связь со стилем композитора, жанровые и фактурные особенности.
2. Этапы драматургического развития образов и их связь с формой произведения, её закономерности и особенности.
3. Обозначить тональную драматургию произведения, характерность для стиля композитора.
4. Гармоническое развитие и его особенности, характерность для данного стиля и эпохи (систематизировать особенности функциональных про-

цессов, модуляций, средств аккордовой альтерации, мажоро-минорных взаимодействий, структур аккордов).

5. Стилиевую и художественную обусловленность и взаимосвязь всех найденных выразительных средств данного произведения.

Видно, что все три плана содержат одинаковые по смыслу этапы, характеризующие различные уровни музыкального произведения от его образности до технических приёмов и деталей композиции и тем самым помогают студентам уяснить его важные составляющие. При этом аналогичные характеристики каждого из трёх планов усложняются по мере приобретения студентами навыков и опыта в анализе музыкального произведения.

Важно выработать неформальное отношение к плану анализа, добиться, чтобы студент не констатировал факты по предложенным пунктам плана, а размышлял о специфике избранных автором выразительных средств, пытался объяснить их выбор. В этом случае преподаватель ставит перед собой и перед студентом «сверхзадачу» – приблизить учебный анализ к творческому исследованию, направленному на обнаружение индивидуального пересечения выразительных средств музыкального произведения, которое создаёт его неповторимый облик.

Литература

1. Абызова Е. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1996. – 383 с.
2. Бершадская Т. Методические указания по гармонии для студентов-заочников музыкальных вузов. – М.: Музыка, 1964. – 30 с.
3. Дубовский И., Евсеев С, Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. – М.: Музгиз, 1962. – 480 с.
4. Максимов С. Упражнения по гармонии на фортепиано. – М.: Музыка, 1968. Ч. I. – 242 с., Ч. II. – 270 с.
5. Мясоедов А., Мясоедова Н. Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии. – М.: Музыка, 1986. – 426 с.
6. Мясоедов А. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.
7. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. – М.; Л.: Музгиз 1949. – 170 с.
8. Рудольф Л. Гармония (практический курс). – Баку.: Азернешр, 1938. – 182с.
9. Соловьёва Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. – М.: Музыка, 1987. – 57 с.
10. Степанов А. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1971. – 237 с.
11. Тюлин Ю, Привано Н. Учебник гармонии. – М.: Музыка, 1986. – 478 с.
12. Холопов Ю. Пособие к написанию курсовых работ по анализу музыкальных произведений. // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 2. – М.: Музыка, 1979. – 19 с.

Дирижирование в системе формирования исполнительской компетентности музыканта-духовика

Дисциплины дирижерской специализации – дирижирование, инструментовка, чтение оркестровых партитур, методика репетиционной работы и др. – в системе профессиональной подготовки исполнителя на духовых инструментах в разное время занимали различное место. В советское время, когда активно работали многочисленные самодеятельные духовые оркестры, подразумевалось, что любой профессиональный духовик должен быть готов к тому, чтобы встать за пульт такого оркестра. Естественно, что эти дисциплины занимали важное место в системе формирования профессиональной компетентности музыканта названного профиля.

В настоящее время ситуация изменилась: профессиональных дирижеров-руководителей духовых оркестров готовят в рамках иной специальности, поэтому дирижирование из новых учебных планов для духовиков музыкальных вузов убрали совсем. По-видимому, подразумевается, что исполнителю на духовых инструментах знаний и умений в области дирижерского искусства в рамках профессиональной компетентности не требуется.

При этом в широкой печати автору не удалось найти ни одного музыкально-педагогического исследования, доказывавшего обоснованность такого, нужно прямо сказать, кардинального решения проблемы исполнительской компетентности оркестрового музыканта. Справедливости ради необходимо отметить, что нет исследований, доказывающих и обратное. Допускаем, что, возможно, было какое-либо внутреннее «расследование», не получившее широкой огласки. Но и в таком случае понять логику исключения дирижирования из учебных планов оркестровых музыкантов, работающих под управлением дирижеров и подчиняющихся их специфическому языку жестов, не представляется возможным.

Таким образом, руководители системы образования в области искусства, в функции которых входит составление государственных стандартов и профессиональных компетенций исполнителей-духовиков, создали научную и практическую проблему, требующую решения.

Взвешивая «за» и «против» такого решения, мы приходим к следующим выводам. Оркестранты и дирижер-руководитель, находясь в общей системе коммуникации, должны в равной степени владеть языком друг друга. Невозможно себе представить руководителя духового оркестра, который не знал бы особенностей звукоизвлечения на том или ином духовом инструменте, оркестровую литературу, а владел бы только дирижерской техникой и имел навыки организации коллектива. При этом оркестровый музыкант ставится именно в такое положение: он либо будет на протяжении длительного времени осваивать дирижерский язык жестов спонтанно, либо так и останется слепым исполнителем чужой воли.

Ожидая возражения со стороны оппонентов такой точки зрения, могу сказать, что музыка, которая часто признается универсальным языком, действительно может служить объединяющим основанием в деятельности оркестранта и дирижера. Но в этом случае мы будем смешивать разные составляющие художественно-творческого процесса работы коллектива: эмоциональную и технологическую. Язык музыки основан прежде всего на передаче эмоций, а язык дирижера подразумевает во многом превалирующую технологическую составляющую.

Напомним, что мануальная техника дирижера выполняет одновременно две важнейшие функции: предвосхищения звучания и руководства им. Дирижер в процессе работы с оркестром решает множество самых разнообразных задач от технологических до музыкально-психологических. И от того, насколько адекватно оркестранты понимают передаваемую им информацию, во многом зависит успех и репетиционной работы, и публичного выступления. Конечно, многолетняя практика совершенствования дирижерской техники и современная теория дирижирования выработали достаточно эффективные способы передачи художественной и технологической информации, приемы, порой, действительно, воспринимаемые без особых усилий и не требующие специальной профессиональной подготовки. Но это только часть арсенала дирижера, за которым скрывается огромный и сложный процесс воплощения высокого искусства.

С целью проверки предположения о необходимости обучения дирижированию исполнителей-духовиков мы разработали и распространили среди музыкантов анкету, в которую вошли следующие вопросы:

1. Изучали ли Вы основы дирижирования?
2. Если изучали, то помогает ли Вам в работе оркестранта знание основ дирижирования?
3. Всегда ли Вы понимаете в жесте дирижера его намерения?
4. Знаете ли Вы дирижерские схемы тактирования?
5. Можете ли Вы оценить уровень профессионализма в работе дирижера?
6. Необходимы ли Вам показы дирижером вступлений оркестровых партий или отдельных инструментов?
7. Кроме показа вступлений, какую помощь оказывает Вам дирижер?
8. Какие художественные функции, на Ваш взгляд, выполняет дирижер?
9. Какие технические функции, на Ваш взгляд, выполняет дирижер?
10. Нужен ли оркестру дирижер на концерте?
11. Можно ли обойтись на репетиции без дирижирования, ограничившись лишь художественной работой над произведением и технической подготовкой музыкантов?
12. Нужно ли будущему оркестровому музыканту изучать в учебном заведении дирижирование?

В числе оркестровых музыкантов (25 респондентов), ответивших на вопросы анкеты, не оказалось выпускников сузов и вузов, не проходивших курс дирижирования: как уже говорилось, до сих пор данная учебная дисциплина

плина была обязательной. Это не позволило расширить эксперимент, создать контрольную группу и сделать его более «чистым» (такая возможность появится лишь через несколько лет). Однако и на завершенном этапе анкетирования результаты оказались весьма показательными.

Так, на последний вопрос анкеты о необходимости изучения дирижирования в процессе обучения будущих оркестровых музыкантов положительно ответили 100% респондентов. Это демонстрирует значимость данного курса в системе подготовки исполнителей-духовиков. Музыканты-практики понимают, что самый короткий и надежный путь для понимания дирижерского языка жестов – научиться говорить на нем.

Некоторые затруднения респонденты испытывали при ответе на пункты 3 и 5, связанные с оценкой деятельности дирижера, что можно объяснить некорректно поставленными вопросами, нежели некомпетентностью музыкантов.

Выводы анкетирования напрашиваются однозначные: в системе подготовки будущих оркестровых музыкантов, дирижированию должно отводиться подобающее ему место. Эта дисциплина должна быть нацелена не столько на подготовку дирижера-практика, сколько на понимание оркестрантами мануальной техники дирижирования, на создание комфортной, адекватной коммуникации между дирижером и музыкантами оркестра.

Е.В. Мстиславская (Саратов)

К вопросу об актуализации проблемы одаренности

Феномен одаренности вызывает устойчивое внимание исследователей на протяжении XX–XXI столетий. В современной науке одаренность признана как проблема средовой и генотипической детерминации развития личности. Интерпретирование соотношения вклада средовых влияний и доли наследственных факторов в развитие одаренности составляет сущность современных психолого-педагогических концепций.

К началу XXI века накоплен большой эмпирический материал, указывающий на возможность диагностики и прогнозирования развития человека на основе знания генотипических особенностей. Наблюдения одаренности аккумулируют не только педагогические и психологические научные теории. Современная тенденция к образованию новых исследовательских областей, синтезирующих несколько научных сфер, предоставляет человечеству возможность сформировать как никогда более подробное представление о себе, поэтому вопросы идентификации, диагностики и развития одаренности становятся все более актуальными.

Обусловленность данного процесса связана с общественными изменениями в мире. В информационном обществе интеллект и креативность признаны безусловными ценностями, так как интеллектуальное производство и концентрация доступной информации выдвигает доминирование технологий и креативных идей. Изучение специфических видов умственной одаренности, реализуемых в общественной, организаторской, философско-теоретической и других видах деятельности приобретает особую остроту.

Актуализация научного поиска в области одаренности весьма характерна для нашей эпохи по ряду причин. Общеизвестно, что ранние стадии развертывания одаренности в высокой степени обусловлены характером семейной среды. Камерность семейного климата служит как источником психологической защиты, так и эмоционального развития ребенка. На последующем же этапе систематического обучения выявляется зависимость от особенностей образующихся социальных связей и обучающих воздействий.

По выражению Е.П. Ильина, одаренность характеризуется врожденной потребностью в активности, позволяющей преодолевать препятствия, что иллюстрируется также словами В.М. Вильчека: «Творчество происходит не потому что, а несмотря ни на что» [6, 73]. Известно, что творческий процесс во многом обеспечивается функциями правого полушария, отвечающего за эмоциональную жизнь индивида [4, 65]. П.К. Анохин говорил, что эмоции для одаренного человека служат своеобразным «пеленгом» для обнаружения противоречий, специфичность решения которых характеризует индивидуальность в творческой деятельности [3, 38]. Однако в новом веке все процессы жизнедеятельности человека, в особенности обучение, связаны с нагрузкой на левое полушарие.

Общеизвестно, что эмоциональная жизнь современного человека, обеспечивающая выживание индивида и его адаптацию к изменяющимся условиям, в большей степени осложнена стрессогенными состояниями, что влечет за собой негативные изменения в сфере эмоциональности. Нарушение экологических норм жизнедеятельности людей в массовом масштабе ведет к повышению уровня утомляемости и снижению умственной активности. Специалисты констатируют наличие резкой дифференциации в проявлении способностей детьми современной эпохи: увеличилось число детей с пониженным уровнем интеллекта, а также число нестандартных учащихся младшего школьного возраста, демонстрирующих ускоренное развитие познавательной сферы и художественных возможностей. В США процент рождения детей с пониженными ресурсами развития столь ощутим, что именно там впервые были приняты к практическому использованию образовательные программы с уменьшенной долей информации, требующей аналитической обработки. В обстановке образующегося дефицита творческих ресурсов человечества еще более актуализируется проблема поиска и идентификации одаренности.

Проявления одаренности обусловлены возрастными границами развития личности. Усложнение эмоциональной жизни обнажается в периоды возрастных критических изменений, выступая как особенность переходных эта-

пов от 3 до 5 лет, 7–10, 14–17 и т. д. Кризисные возрастные моменты в развитии личности связаны с повышением уровня агрессии, вызванного диссинхронией функций психического развития, в частности, эмоциональной сферы. Например, усвоение социальных норм в возрасте ранней юности происходит на фоне возрастания потребности личности в активном взаимодействии с окружающими и выражается через стремление к их постоянному одобрению, что формирует известного рода психологические зависимости от социальной среды. Очевидно, что разрешение данных противоречий, весьма характерных именно для одаренного молодого человека, переживается как нечто обременительное как для самой личности, так и для ее окружения, и требует больших эмоциональных затрат с обеих сторон.

С достаточной степенью очевидности усматривается закономерность проявления музыкальной одаренности именно в эти периоды: у В.А. Моцарта – в 3 года; И. Гайдна, С. Рахманинова – в 4; Г. Караяна, М. Мусоргского – в 5 лет; С. Козолупова, А. Хачатуряна, В. Фуртвенглера – в 17–20 лет. Примеры можно приводить бесконечно. Свертывание одаренности, по мнению У. Ослера, приходится на период после 40 лет [6, 94].

Ученые обращают внимание на то, что с XVIII века наблюдается «омоложение» в научном и художественном творчестве. Этот процесс можно рассматривать как ответ человеческой природы на результат постепенного усиления техногенности в социальной среде. В данном контексте поиск адекватных подходов к диагностике одаренности на ранних этапах развития личности приобретает новое значение.

– Креативный тип образованности, по мнению Н.А. Люрья, раскрывает смысл современной парадигмы общественного развития [5, 95]. Доступ к информации измеряется понятиями «время», «успех», «деньги», «социальный статус» и т. д. Выявление, прогнозирование, обработка, внедрение информации являются характерными особенностями одаренных людей. Еще в эпоху Возрождения была предпринята попытка установить взаимосвязь между выявлением одаренности и использованием одаренных людей на всех ключевых государственных постах во имя процветания нации. Испанский врач Х. Уарте в своих трудах выдвинул идею изучения индивидуальных различий людей с целью дальнейшего профессионального отбора. Им сформулированы по существу все основные направления в изучении феномена одаренности: корреляции между задатками и мотивационной направленностью на определенную область человеческой деятельности, виды человеческой одаренности, соответствие типа одаренности видам искусства и науки, признаки одаренности.

В век технологизации различных производственных процессов появились идеи о возможности технологизации и процессов живой природы. Стремление выявить алгоритм формирования одаренности с помощью диагностики относится к их числу. Мысль о возможности валидной диагностики различных видов одаренности допускается далеко не всеми исследователями и не лишена очевидного субъективизма. В середине XX века в области тес-

тологии была отмечена недостаточная прогностичность большинства используемых диагностических методик, их зависимость от социально-культурной среды. Так, результаты сравнительных исследований интеллектуального развития детей из разных социальных групп показали существенные различия между городскими и сельскими школьниками, к чему невозможно относиться однозначно [3, 50].

Изучением и разработкой вопросов образования, обучения, воспитания и развития одаренного ребенка в нашей стране до недавнего времени занимались не столь активно, так как исходным идеологическим положением было утверждение о равных возможностях развития, предоставляемых обществом каждому ребенку. Тем не менее, научная разработка данной проблемы также имеет свою историю. Известный универсализм дарования М. Ломоносова проявился, в том числе, в саморефлексии и в накоплении наблюдений за первыми даровитыми молодыми людьми России. Это позволило ему, владеющему более чем тридцатью языками, сделать предположение о возможности развития образного и ассоциативного видов мышления как элементов поэтической одаренности. Изыскания М. Ломоносова в области психологии обусловлены социальными тенденциями к формированию национальной научной элиты. Впоследствии данное направление социального развития общества не сразу, но получило свое выражение в создании в начале XX века школ для одаренных детей, инициатором открытия которых стал В.М. Экземплярский. Живейший интерес западных специалистов с начала XX века вызывают работы Г.И. Россолимо. В своих исследованиях он аргументирует изучение внимания и воли, точности и прочности восприимчивости, ассоциативного мышления как характеристик одаренности. Внимание он изучал по устойчивости и объему, волю – по сопротивлению автоматизму и внушаемости, восприимчивость – по степени узнавания и воспроизведения, запоминание – по зрительному представлению фигур, картин, чисел, ассоциативные процессы – по воображению, наблюдательности. Методы диагностики умственной одаренности Г.И. Россолимо можно отнести к числу наиболее удачных.

По выражению У. Питкина, «музыкальные гении рано раскрываются, и сохраняют творческий потенциал более длительный период» [6, 117]. Современные научные взгляды на эмоционально-эстетическое развитие как один из важнейших источников формирования индивидуальности и личностной одаренности позволяют иначе оценивать характер семейного климата, особенности облика матери на примере биографий известных миру великих музыкантов. Процесс формирования музыкальных способностей на ранних возрастных стадиях, его закономерности очень продолжительное время оставались «за кадром» мировых психолого-педагогических исследований, в том числе из-за активной реорганизации музыкального образования после распада социалистической системы. Другая причина состоит в том, что в традиционных курсах музыкальной литературы и истории музыки начальный этап становления великих музыкантов освещен крайне скудно.

В числе очень немногих исследователей проблематики музыкальных способностей и одаренности Б.М. Теплов объединил в своем поиске весьма далекие на тот момент области психологии и музыкально-исполнительской практики. Понятие «музыкальная одаренность» как специфический вид одаренности вызвало активный интерес отечественных психологов только в конце XX века. Интересно, что Н.С. Лейтес, А.И. Савенков, Е.П. Ильин и др. исследователи этого феномена весьма далеки от музыкальной деятельности, что и обусловило известную оторванность теоретического и научного обоснования музыкальной одаренности от практического.

Какие научные теории одаренности сегодня являются наиболее продуктивными для изучения музыкальной одаренности? По мнению А.И. Савенкова, концепция, которая обсуждается в науке и используется на практике, отвечает всем представлениям о современном подходе к научной проблеме. Из отечественных концепций, на наш взгляд, необходимо учитывать достижения Б.М. Теплова, Н.С. Лейтеса и А.М. Матюшкина.

В оценке одаренности Б.М. Теплов исходит из определения способностей как индивидуально-психологических особенностей, которые не могут быть врожденными, существуют только в развитии, а значит, одаренность – это качественно своеобразное сочетание способностей, которое определяет успешность деятельности. В соответствии с положениями, выдвинутыми Б.М. Тепловым, одаренность существует как некая предрасположенность к определенному виду деятельности.

Концепция Н.С. Лейтеса интерпретирует одаренность как специальную и общую. По его мнению, умственная одаренность должна пониматься как возрастная. В своем эмпирическом исследовании он использует наблюдение в качестве ведущего метода. В качестве основных признаков одаренности он выделяет повышенную восприимчивость к учению, более быстрый темп продвижения, более выраженные творческие проявления. Особое внимание он уделяет признакам одаренности, проявляющимся при переходе от возраста к возрасту. Н.С. Лейтес обращает внимание на наличие специфической для каждого этапа детства возрастной чувствительности. По его утверждению, «дети одареннее взрослых» [2, 67].

А.М. Матюшкина выделяет пять критериев одаренности: доминирующую роль познавательной мотивации, исследовательскую активность, направленную на обнаружение нового, оригинальность решений, возможность предвосхищения, способность к созданию идеальных эталонов как основы высоких нравственных, эстетических и интеллектуальных оценок [6, 71].

Практическая деятельность музыканта является движущей силой при изучении музыкальной одаренности. Описание развертывания, особенностей проявления музыкальности на начальном жизненном этапе музыканта, многофакторная обусловленность дальнейшего развития одаренности – проблемы, рассмотрение которых возможно только на базе новейших знаний о человеке, предоставленных наукой в конце XX–XXI веков, и только на междисциплинарном уровне. Деятельностный подход к изучению лично-

сти, принятый в отечественной психологии и педагогике, позволяет соотнести накопленный сегодня эмпирический материал с особенностями музыкальной деятельности и направить изучение музыкальной одаренности в продуктивное русло.

Литература

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Изд. дом «Классика – XXI», 2008.
2. Лейтес Н.С. Психология одаренности детей и подростков. – М.: «Академия», 2000.
3. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М., ВЛАДОС, 1997.
4. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества. – М.: Академический Проект, 2008.
5. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений /Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003.
6. Савенков А.И. Психология детской одаренности. – М.: Генезис, 2010.
7. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.

С.В. Протасова (Саратов)

Организация образовательной среды творческого типа в классе фортепиано

Переход к многоуровневой системе образования по подготовке магистров и бакалавров связан с перестройкой структуры и содержания высшего профессионального образования. Качественная подготовка в вузе основана на выдвижении новых требований к образовательному уровню специалистов, их конкурентоспособности на рынке труда. Высшее образование сегодня наполнилось новыми понятиями: компетентностный подход, система кредитных единиц, инновационные педагогические технологии, интерактивные формы обучения и т. д. Однако качественная подготовка современного бакалавра/магистра осуществляется не только под влиянием целенаправленного образовательного процесса. Большую роль в этом играет специфическая среда, в которой оказывается студент, обучаясь в вузе искусств.

Воздействие среды на развитие человека – проблема не новая. Она рассматривалась как зарубежными учеными, так и отечественными педагогами. Однако в специальной литературе отсутствуют работы, которые бы раскрывали роль образовательной среды на уроке фортепиано в вузе.

Образовательная среда рассматривается исследователями в качестве обобщенного, совокупного, объединенного, целостного фактора развития личности, играющего определяющую роль в модификации поведения, которое разворачивается как следствие запланированных факторов среды. Под

термином образовательная среда ученые (Ш.А. Амонашвили, Ю.К. Бабанский, Л.В. Занков, В.А. Ясвин и др.) понимают:

– естественное или искусственно создаваемое социокультурное окружение ученика, включающее различные виды средств и содержания образования, способные обеспечивать продуктивную деятельность ученика [3];

– систему влияний и условий формирования личности по задаваемому образцу, а также возможностей для ее развития, содержащихся в социальном и пространственно-предметном окружении [4].

Согласно концепции В.А. Ясвина, педагогическая актуализация личностного развития ребенка возможна в том случае, если образовательная среда представляет собой «зону развивающих возможностей», образуемую на пересечении трех сфер: предметно-деятельностной, сферы функциональной грамотности и сферы личностного роста. Цель образовательной среды – предоставление возможностей для личностного развития и реализации творческого потенциала ребенка.

В исследовании ученого рассмотрены несколько типов векторных моделей школьной среды:

– *догматическая среда*, способствующая развитию пассивности и зависимости ребенка;

– *карьерная среда*, развивающая активность ребенка;

– *безмятежная среда*, основанная на свободном развитии, но обуславливающая формирование пассивности ребенка;

– *творческая среда*, способствующая свободному развитию активного ребенка.

Из перечисленных типов В.А. Ясвин особо выделяет творческую среду, которая отличается высокой внутренней мотивированностью деятельности, сопровождается эмоциональным подъемом, позитивным, оптимистическим настроением [8]. Важнейшим условием формирования творческой среды является отсутствие авторитарного лидера, который навязывает другим свою точку зрения, игнорируя или жестко подавляя мнения других.

По мнению В.И. Панова творческая образовательная среда характеризуется тем, что в ней происходит саморазвитие свободной и активной личности. Только такая образовательная среда может функционировать как среда развития одаренности всех субъектов образовательного процесса. В творческой образовательной среде обучаемому придется проявить себя, а задача педагога – помочь каждому ученику использовать и развивать свои способности [4, 37].

В середине 70-х годов XX века фундаментальную разработку в области фортепианно-исполнительского обучения получили идеи развивающего обучения Г.М. Цыпина (докторская диссертация, позднее – ряд учебных и методических пособий по проблемам общемузыкального развития учащихся-пианистов) и его последователей. Суть этой концепции состоит в выдвижении задач развития учащегося-музыканта (то есть формирования его художественного сознания, общего и специального кругозора, общих и музыкаль-

ных способностей) как специальной цели фортепианной подготовки. Ибо «только специальная, четко очерченная цель... сможет правильно сориентировать педагога-музыканта, определить содержание, формы и характер его деятельности» [7, 6].

Развивающей музыкальной средой урока фортепиано выступают:

- изучение музыкальной грамоты, повышение музыкально-теоретической грамотности;
- развитие пианистических навыков владения инструментом через игры-упражнения, формирующие рациональные игровые движения и техничность исполнения музыкальных пьес;
- изучение разнообразного по стилям, жанрам, степени сложности и ансамблевому составу музыкального репертуара;
- формирование эстетического вкуса посредством подбора репертуара для исполнения и слушания, бесед о музыке, композиторах, исполнителях.

А.С. Казурова, рассматривая проблемы государственного образовательного стандарта высшего профессионального музыкального образования (2005), говорит об уроке в классе фортепиано как примере интеграции знаний и практического показа. На уроке обсуждаются творческие вопросы исполнительства, музыкального содержания, стиля, жанра, формы произведения, определяются способы звукоизвлечения, приемы исполнения штрихов, работы над качеством звука, красочностью и выразительностью мелодии, нюансировки, аппликатуры и т. д. Все это способствует формированию будущего музыканта-профессионала, совершенствованию его исполнительского мастерства [2].

Д.Б. Богоявленская говорит о традиционном уроке фортепиано как репродуктивной или репродуктивно-творческой среде развития, так как воспроизведение действия или действие по образцу сопровождается привнесением собственного видения этого действия, следовательно, элементов новизны; поэтому репродуктивная музыкальная деятельность – воспроизведение нотного текста – уже по сути своей является творческой [1].

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что развивающее обучение (Г.М. Цыпин), интеграция знаний и практического показа (А.С. Казурова), репродуктивная и репродуктивно-творческие виды деятельности (Д.Б. Богоявленская) возможны при условии организации творческой среды на уроке фортепиано в вузе.

Характеризуя творческую среду урока в классе фортепиано, отметим такие ее важные качества как: создание творческой атмосферы; благоприятный психологический климат урока; доверие и доброжелательность, эмоциональное тепло; самооценку студента; свободное выражение собственного мнения; высокая степень эмоциональной включенности всех участников педагогического процесса; плодотворное проведение урока, на уровне максимальных возможностей.

В творческой среде формируется личность студента, которой свойственна активность, высокая самооценка, открытость, а также свобода сужде-

ний и поступков. Рассмотрение творческой среды как комплекса условий организации жизнедеятельности и развития личности позволило выделить внутренние и внешние условия её организации на уроке фортепиано в вузе искусств.

К внутренним условиям относятся: мотивация студента на профессиональную деятельность; разработка индивидуальной траектории подготовки студента. К внешним – организация взаимодействия между преподавателем и студентом; создание эмоционального комфорта на уроке.

Первое условие – мотивация студентов на профессиональную деятельность – призвано создать систему побуждений к исполнительской деятельности. Стимулирование личностной активности студента, максимальная заинтересованность и концентрация усилий на достижении наилучшего результата – суть данного условия. Мотивация студента на уроке состоит в том, что педагог специально продумывает систему методов, форм, средств обучения с целью поддержки устойчивого интереса к уроку, лишь в этом случае полученные студентом знания воспринимаются как лично значимые.

Одним из способов мотивации студентов с целью поддержания интереса на учебных занятиях, совершенствования в исполнительской сфере может выступить ситуация успеха. Задача преподавателя состоит в том, чтобы дать каждому из своих воспитанников возможность пережить радость достижения, осознать свои возможности, поверить в себя.

Второе условие – позволяет оптимально выстраивать индивидуальную траекторию подготовки студента, преодолевая массово-репродуктивный характер современного педагогического обучения, обеспечивает выявление и развитие творческой личности студента-бакалавра, формирование у него неповторимой технологии педагогической деятельности.

Принцип «индивидуального входа» в систему подготовки и индивидуальной траектории развития заключается в обеспечении максимальной свободы ее участникам, создании ситуации сотворчества через приспособление форм, методов и содержательной основы подготовки под индивидуальные особенности студента. Немаловажным является предоставление студентам права выбора уровня трудности изучаемого материала, способа оценивания знания. Ситуации выбора стимулируют внутреннюю мотивацию учащихся, причастность к творческому процессу на уроке и ответственность ученика за свои успехи в учебной работе.

Под индивидуальной траекторией понимается не только траектория профессионального развития как формирование исполнительских качеств. Нельзя назвать полноценным процесс подготовки, в котором предусматриваются компоненты только узкопрофессионального плана. Траектория индивидуального плана подготовки должна включать и сферу общемузыкальных, художественно-эстетических и личностных качеств в развитии студента. Поэтому необходимо построения такой траектории развития, которая ориентирована, прежде всего, на развитие целостной личности студента-музыканта. Реализация этого условия возможна, если:

- обеспечивается усиление индивидуально-деятельностной направленности процесса исполнительской подготовки;
- учитываются индивидуальные качества студентов, особенности их личностного и профессионального роста;
- организуется диагностика индивидуальных возможностей обучающихся; создается профессиональная среда в подготовке, направленная на развитие и закрепление мотивации на профессиональную деятельность;
- применяются активные практико-ориентированные формы и методы музыкально-инструментальной подготовки, формирующие базовые компетенции студентов в музыкально-исполнительской деятельности.

Третье условие – организация взаимодействия педагогов и студентов. В процессе педагогического взаимодействия имеет место обоюдный характер позитивных изменений, что является его сущностной характеристикой. Взаимопонимание преподавателя и студента определяют основные задачи и направления работы в специальном классе, способствуют наиболее полному раскрытию дарования студента.

В процессе подготовки взаимодействие базируется на взаимопонимании и сотрудничестве педагога и студента с целью сделать ученика добровольным и заинтересованным соратником, единомышленником, равноправным участником педагогического процесса, ответственным за результаты этого процесса. В практике музыкально-исполнительского обучения создаются все условия для того, чтобы довести это взаимодействие до самой высокой степени – сотворчества. Особый план взаимодействия, в соответствии с нашими представлениями, должен быть образован за счет чисто личностных контактов.

В связи с вышесказанным с первых уроков в музыкально-исполнительском классе необходимо найти индивидуальный подход к каждому студенту класса и организовать межличностное взаимодействие, в центре которого заложены идеи сотрудничества, доверия, толерантности, эмпатии. В современных исследованиях по педагогике под педагогикой сотрудничества понимают установление гуманных отношений между участниками педагогического процесса, выступающих необходимым условием гармоничного развития личности. Этот постулат основан на том, что студент рассматривается как добровольный и заинтересованный соратник, единомышленник, равноправный участник педагогического процесса, ответственный за результаты этого процесса.

Четвертое условие – создание морально-психологического комфорта на уроке важно для положительного отношения к индивидуальным занятиям. Это условие всецело относится к деятельности преподавателя и связано оно с организацией урока. Его цель – обеспечить мотивацию и положительное эмоциональное отношение к индивидуальным занятиям у студента. Результатом правильной организации системы занятий будет состояние комфорта и благоприятного морально-психологического климата, которые достигаются путем снятия всяческих психологических барьеров; создания бесконфликт-

ной среды, в которой каждый бы себя чувствовал комфортно; создание обстановки, исключающей возникновение у студента чувства страха.

Деятельность педагога-музыканта, во-первых, должна быть направлена на то, чтобы создать на уроке такие условия, при которых студент чувствовал бы себя комфортно, был индивидуально ориентирован на собственные возможности. Во-вторых, для создания благоприятного климата на уроке учителю музыки необходимо правильно организовать взаимодействие учеников в совместной творческой деятельности.

Создание творческой атмосферы, в которой каждый ученик чувствует себя нужным сверстникам и педагогу, ощущая свое развитие, предполагает высокую степень эмоциональной включенности всех участников педагогического процесса. Организация творческой атмосферы на уроке фортепиано способствует протеканию учебной деятельности особенно плодотворно, на уровне максимальных возможностей.

Литература

1. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. – Ростов-на-Дону, 1983.
2. Казурова А.С. Проблемы государственного образовательного стандарта высшего профессионального музыкального образования: опыт и перспективы. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005.
3. Косогорова Л.В. Образовательная среда как ресурс качества подготовки специалиста декоративно-прикладного творчества в вузе культуры и искусств // Фундаментальные исследования. – 2011. – № 8 (ч. 3). – С. 528–531;
4. Панов В.И. Тренинг педагогического взаимодействия в творческой образовательной среде. – М.: Молодая гвардия, 1998.
5. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1976.
6. Хуторской А.В. Дидактическая эвристика: Теория и технология креативного обучения. – М.: Изд-во МГУ, 2003.
7. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: МГПИ, 1975.
8. Ясвин В.А. Векторная модель школьной среды //Директор школы. – 1998. – №6.

И.Э. Рахимбаева (Саратов)

Научные подходы к исследованию проблемы управления качеством педагогического художественного образования

В современной образовательной политике ключевым понятием является «качество образования». Это объясняется тем, что «качество» сочетает в себе не только социально-экономические, но и культурно-личностные аспек-

ты образования, а вхождение России в Болонский процесс актуализирует задачу обеспечения качества высшего образования при расширении образовательного пространства до общеевропейского и мирового уровней.

Качество высшего образования рассматривается как интегральная характеристика образовательной деятельности вуза, факультета, кафедры, охватывающая его функции и результаты. На уровне института основными стратегическими целями в этой области являются: обеспечение и повышение качества образования выпускников, адекватного современному уровню развития науки, технологии, экономики и международным требованиям к специалистам; подготовка конкурентоспособных специалистов широкого профиля с учетом национально-региональных потребностей; воспитание разнообразно развитых молодых людей с гражданской профессиональной позицией; повышение престижа образовательного учреждения и его роли в региональном образовательном пространстве.

Анализ исследований по проблеме управления качеством образования позволяет говорить о том, что в настоящее время идет активный поиск научных основ и перспективных подходов к исследованию проблем управления и его реализации в практической деятельности. Сегодня в педагогике разрабатывается ряд подходов, которым посвящены исследования современных педагогов: О.А. Абдуллиной, С.И. Архангельского, В.А. Болотова, Е.В. Бондаревской, Л.Г. Вяткина, С.М. Годника, Н.В. Кузьминой, А.И. Пискунова, В.А. Слостенина, В.В. Серикова, А.И. Щербакова и других. В их трудах широко использовались такие современные подходы, как системно-структурный, личностный, деятельностный, личностно ориентированный, комплексный, компетентностный, функциональный, технологический, квалиметрический, синергетический, маркетинговый, антропологический, аксиологический и др. Целью их применения является выявление свойств личности современного учителя как гражданина, воспитателя и учителя-профессионала при моделировании основных направлений и содержания его вузовской подготовки.

1. Исходя из понимания сущности управления качеством художественного образования как сложного процесса, осмысление которого может осуществляться с разных точек зрения, предложим в качестве основы исследования *системный подход* (В.Г. Афанасьев, В.И. Загвязинский, М.И. Губанова, В.В. Краевский, В.С. Лазарев, И.Я. Лернер, В.А. Слостенин, Н.А. Шмырева и др.), где система понимается как множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом и образующих определенную целостность. Этот подход в таких своих основных формах, как аналитическая и синтетическая, широко используется в исследованиях различных социальных явлений и процессов, в том числе и процесса управления качеством. С точки зрения нашего исследования данный подход является определяющим.

В научной литературе содержится около 40 формулировок понятия «система». При этом выделяются два основных подхода к ее формулированию: 1) указание ее целостности в качестве существенного признака всякой

системы; 2) понимание системы как множества элементов вместе с отношениями между ними.

Для анализа структуры системы представляется весьма продуктивной мысль Л.И. Новиковой и А.Т. Куракина о том, что любая динамическая система является органическим единством трех состояний: прошедшего, настоящего и будущего (элементы прошлого, зародыши новых, нарождающихся состояний). Поэтому необходимо видеть систему в динамике [8, 38].

По мнению М.С. Кагана, сложная система, биологическая или социальная, требует рассмотрения ее в двух аспектах: во-первых, она может и должна быть рассмотрена в ее предметном бытии, в статике, временно отвлеченная от динамизма ее реального существования, ибо при такой «остановке» познание «способно охватить, описать, смоделировать состав и строение данной системы; во-вторых, она может и должна быть рассмотрена в динамике ее действительного существования» [8, 39]. Это положение является определяющим при проектировании системы управления качеством образования в институте искусств.

В рамках нашего исследования среди признаков системы управления качеством выделяются те, что определяют уровень ее целостности (качество) системы, который зависит от: а) целеустремленности, т. е. связи всех элементов с целью; б) полноты набора компонентов; в) тесноты взаимосвязи и числа связей между элементами системы; г) полноты функционирования всех элементов системы.

– Среди многих видов социальных систем выделяются педагогические системы. По своим характеристикам педагогические системы имеют реальный (по происхождению), социальный (по субстанциональному признаку), сложный (по уровню сложности), открытый (по характеру взаимодействия с внешней средой), динамический (по признаку изменчивости), вероятностный (по способу детерминации), целеустремленный (по наличию целей), самоуправляемый (по признаку управляемости) характер. При условии целеустремленности и динамичности они еще обладают развивающимися свойствами. Педагогическая система представляет собой, по определению исследователей, социально обусловленную целостность активно взаимодействующих участников педагогического процесса, а также методов, форм и средств, направленных на развитие личности учащегося, способной как к саморазвитию, так и к развитию окружающей действительности.

В свете системного подхода управление качеством педагогического художественного образования в институте искусств связано с решением ряда актуальных задач. Среди них можно выделить такие, как:

– обеспечение единства целей и задач, принципов и содержания, форм и методов учебно-воспитательной работы;

– осуществление глубокого анализа системы обучения и воспитания в институте искусств;

– организация субъектно-субъектного взаимодействия преподавателей и студентов, которое охватывает целенаправленным и дифференцированным

воспитательным воздействием всех и обеспечивает каждому позицию субъекта в образовательном процессе;

– использование в педагогическом процессе всех целесообразных, активно взаимодействующих и инновационных форм и методов обучения с учетом уровня индивидуально-психологических особенностей субъектов управления качеством образования в институте искусств;

– теоретическое обоснование и методическое обеспечение функций управления, раскрытие сущности каждой из них и определение на этой основе обязанностей субъектов управления по их выполнению;

– обеспечение взаимодействия организационно-административных, социально-психологических и методов управляющего сопровождения в целях повышения на этой основе качества образования;

– включение демократического образовательного пространства в систему управления качеством образования в институте искусств и др.

Рассматривая институт как педагогическую систему, можно отметить, что, являясь, как и любое другое образовательное учреждение, целостной, открытой, взаимодействующей с внешней средой системой, эта структура вуза испытывает на себе влияние общего социального климата, политических, правовых, экономических, культурных и других воздействий. Вместе с тем институт имеет и свою внутреннюю среду, которая предстает как система взаимодействия: студенты – студенты; преподаватели – студенты; преподаватели – преподаватели и др. Институт как система взаимодействия определяет направленность целей и задач управления качеством образования.

Системный подход позволяет понять механизмы интеграции компонентов в целое, закономерности, функционирование и развитие системы. Потребность в системном подходе при разработке выбранной нами темы связана с необходимостью прогнозирования результатов управления качеством образования, моделирования различных образовательных систем, планирования деятельности как преподавателей, так и студентов и т. д.

Таким образом, системный подход в рамках исследования проблемы управления качеством художественного образования позволяет связать управление качеством образования с системой обучения и воспитания, с системой управления, с образовательной системой института и представить авторскую систему управления качеством высшего педагогического художественного образования.

2. Актуальность другого подхода – *личностного* – объясняется тем, что сущность его определяет учет субъектов, личностей. Феномен личности многомерен. Не случайно существует множество определений понятия «личность». У. Джемс, Р. Мейли, Ж. Нюттен рассматривали личность как совокупность психологических качеств, как ансамбль психической организации человеческого индивида и т. д. [6]. Личность представляет собой неповторимое единство, некоторую целостность, не сводимую к ее элементам. Кроме того, изучение личности – это «исследование того, ради чего и как использует человек врожденные и приобретенные качества (даже черты

темперамента и, уж конечно, приобретенные знания, умения, навыки... мышление)» [7, 385].

Личностный подход (Г. Айзенк, Б. Ананьев, Е. Бондаревская, А. Маслоу, К. Платонов, С. Рубинштейн, И. Якиманская и др.) как методологическое основание исследования представляет собой комплексное образование, состоящее из понятий, принципов и способов педагогических действий, и связан с устремлениями педагога содействовать развитию индивидуальности студента, проявлению его субъектных качеств. Под личностным подходом принято понимать ориентацию в педагогической деятельности, позволяющую обеспечивать и поддерживать процессы самопознания, самостроительства и самореализации личности студента, развития его неповторимой индивидуальности, проявлению его субъектных качеств [11].

Личностный подход позволил рассмотреть личностное развитие студентов через становление субъектности на основе личностных и деятельностных изменений в самом человеке; предоставление личной свободы выбора в образовательной деятельности и педагогическом художественном творчестве; создание необходимого позитивного пространства для его преобразования в педагогической деятельности; определение соизмеримости между внешними требованиями к студенту и его собственными внутренними возможностями, способствующими эффективному формированию профессионально-педагогической компетентности по тем качествам и смыслам, которые индивидуально значимы для него и непосредственно связаны с будущей профессией.

– Суть этого подхода состоит в высоком уровне интеграции личностной позиции будущего педагога, его профессиональных знаний и умений. Это единство обеспечивает качественно новое образование. Целостность и внутренняя структура задают цели профессиональной подготовки по формированию личности учителя в процессе моделировании основных направлений и содержания его подготовки в системе вузовского образования.

Этот подход лежит в основе необходимости строить управление качеством образования в институте искусств как субъект-субъектную систему, направленную на формирование профессионально важных качеств в специально организованной образовательной деятельности. Анализ проблем субъекта, субъектности подтверждает положение о том, что образовательный процесс направлен на развитие личности студента. При этом следует учитывать тот факт, что человек – это, прежде всего, субъект социального развития, и что не менее важно, активный субъект саморазвития. Данная теоретическая посылка нацеливает нас на рассмотрение студента как активного субъекта вхождения в профессию педагога.

Таким образом, личностный подход в рамках исследования управления качеством художественного образования позволяет строить управление на субъектно-субъектной основе, рассматривая становление субъектности как показатель эффективности системы управления качеством образования.

3. *Процессуально-деятельностный подход* (П.Я. Гальперин, А.Н. Леонтьев, В.Я. Ляудис, Н.Ф. Талызина и др.), в основе которого лежит понятие деятельности как способа существования человека и общества, предполагает формирование системы знаний, умений и навыков. В основе теории деятельностного подхода заложены идеи Л.С. Выготского о том, что личность в активной форме должна присваивать исторический опыт человечества.

В последнее время проблема деятельности привлекает все большее внимание представителей науки о человеке. Причин здесь можно выделить несколько. Прежде всего, изменяется место образовательной деятельности в современном высшем образовании, в процессе которого формируются такие ее характеристики, как сознательность, целенаправленность, научная обоснованность, продуктивность, являющиеся одновременно предметом специальных научных изысканий.

Развитие системы образования не только порождает новые виды деятельности, но и позволяет ставить вопрос о ее сознательном проектировании и моделировании, что является чрезвычайно важной задачей на современном этапе совершенствования педагогической науки.

Существует и другой весьма актуальный ныне аспект проблематики деятельности – это ее самодеятельность, позволяющая успешно протекать разнообразным процессам «самости»: самоопределению, самореализации, самокоррекции и другим, играющим огромную роль в становлении современного, конкурентоспособного, компетентного специалиста-педагога. Следует указать, что проблема учебной деятельности имеет три основных аспекта: философский, психологический и собственно педагогический.

Философский аспект состоит в том, что в нем, определяя традиционно человека как активно действующего в мире существа, философы (В.С. Шевырев, Э.Г. Юдин, Г.С. Батищев, И.С. Каган, А.П. Огурцов и др.) нацеливают ученых на анализ специфических для человека форм преобразования действительности. Исходное понимание деятельности, как указывают философы, связано с выявлением типа отношений к миру, определенного типа бытия в мире. Опираясь на общепринятые представления о деятельности, выделим ее основные характеристики. Прежде всего, деятельность носит целенаправленный характер, т. е. это такая активность, которая направлена на достижение сознательно поставленной цели. Еще одной важной ее особенностью является продуманность, т. е. анализ ситуации действия, выбор способов и средств достижения цели, последовательность, ведущая к действию. Таким образом, возникает идеальная схема деятельности, определяемая целью, ее ситуацией и условиями протекания. Все эти составляющие человек обычно учитывает при разработке собственной схемы деятельности. При этом, как указывает А.Л. Никифоров, «он опирается на свою способность рассуждения – на разум, логику, продумывая порядок своих действий и предвидя их возможные последствия» [3, 53]. Обоснованная им предварительная продуманность присуща любому виду деятельности, и в особенности профессионально-педагогической.

Следует указать, что всякая деятельность, по доказательному утверждению А.Н. Леонтьева, характеризуется определенной структурой, т. е. специфическим набором действий и последовательностью их осуществления [6]. При этом особое значение приобретает интерес, ведущий к осмыслению предназначения результата, то есть к осознанию и пониманию личностного смысла избранной профессии.

Характеристикой деятельности является также ее рациональность: достижение цели свидетельствует о том, что идеальная схема деятельности является адекватным отображением одного из реальных путей, ведущих к цели. Наконец, особо выделим целенаправленность деятельности, наличие предварительно идеальной схемы, сложную структуру, способность быть рациональной или иррациональной.

Функционирование данного подхода предусматривает моделирование целевой структуры педагогической деятельности в процессе профессиональной подготовки студентов. Основой для этих двух подходов служит деятельностный подход. Опираясь на анализ философских работ, С.Л. Рубинштейн выдвинул теорию единства психики, сознания и деятельности, которая широко используется при исследовании современных педагогических процессов. Анализ экспериментальных и теоретических работ позволяет сделать вывод, что психические процессы, явления, свойства и сферы личности, занимая свое определенное место в структуре деятельности, образуют взаимосвязанную систему, объединенную конкретным содержанием деятельности.

Применительно к нашему исследованию данное теоретическое положение показывает, что развивающаяся и саморазвивающаяся в процессе управления качеством образования личность студента представляет собой систему, которая цементируется единой целью и обуславливается ее конкретным содержанием. При помощи деятельностного подхода можно раскрыть цели, мотивы, способы, средства и результат деятельности учителя, воспитателя, учащихся, их взаимодействие, взаимообусловленность. Деятельность в ее многообразных формах непосредственно и опосредованно осуществляет изменения в структурах личности; личность же, в свою очередь, одновременно непосредственно и опосредованно осуществляет выбор адекватных ей видов и форм деятельности и преобразования деятельности, удовлетворяющие потребностям личностного роста. На раскрытие же активности личности деятельностный подход претендовать не может, так как это результат влияния многих компонентов и связей в целом. Целостность имеет свои теоретические характеристики, а их нельзя получить путем анализа деятельности учителя, учащихся, коллектива как компонента в целостности.

Итак, можно сделать вывод о том, что разносторонне развитая личность формируется в разнообразных видах деятельности, чем и подтверждается необходимость использования деятельностного подхода как методологического основания управления качеством образования. Деятельностный подход позволяет рассмотреть качество педагогического художественного образования с точки зрения двух взаимодополняющих процессов: как актив-

ное его преобразование субъектом и как качественное изменение самого субъекта в процессе образовательной деятельности. В то же время деятельностный подход означает организацию и управление качеством образования в контексте направленности интересов субъектов, жизненных планов, ценностных ориентаций, понимания смысла и личностного опыта.

Основная идея процессуально-деятельностного подхода в управлении качеством образования связана с рассмотрением деятельности как средства становления и развития субъектности студентов, которая направлена на выбор, оценивание и конструирование тех видов деятельности, которые удовлетворяют его потребности.

4. Исследование проблем управления качеством образования на факультете искусств требует использования и *художественно-творческого подхода* (М.С. Каган, Л.С. Выготский, Л.Г. Вяткин, С.Х. Раппопорт, Л.Н. Столович и др.). Решение педагогических проблем только с помощью рациональных и логических схем часто оказываются недостаточным. Подход, в котором переплетаются научный и художественный способы освоения мира, более приемлем для вузов искусства, так как при этом преодолевается диспропорция между интеллектуальным и художественным началами образовательного процесса.

Важным методологическим положением, лежащим в его основе, является теория деятельности, поведения и творчества [3]. Сравнивая деятельность и поведение, ученые отмечают, что последнее носит более личностный характер, то есть оно специфично для каждого индивида. Виды деятельности, которыми занимается человек, могут быть самыми разнообразными, при этом поведение, хотя оно и ситуативно, остается одним и тем же, определяется своим внутренним ядром. В любом виде человеческой активности деятельность и поведение находятся в теснейшей взаимосвязи и являются двумя сторонами единой активности человека. Активность, в которой слиты воедино деятельность и поведение, учеными определяется как творчество. Данный подход, на первый взгляд, может показаться несколько необычным, так как под творчеством чаще всего понимают создание чего-либо нового. При этом важно помнить, что творческая активность осуществляется личностью, которая сама нуждается в такой активности. Исходя из этого, творчество можно определить как способ существования личности. В рамках нашего исследования данное положение и его трактовка ведет к мысли о том, что приобретение профессии – есть творческий процесс, то есть творение неповторимой профессиональной жизни, основы которой закладываются в период обучения в вузе. Такая постановка вопроса требует превращения процесса овладения профессией в жизненную потребность. Особенно актуальным это положение становится тогда, когда речь идет об овладении творческой профессией (учитель музыки, художественный руководитель хореографического коллектива, искусствовед и пр.).

В процессе подготовки специалиста художественного профиля, будь то учитель музыки или преподаватель-хореограф, следует помнить, что педаго-

гическая составляющая не является единственной, большую роль в будущей профессиональной деятельности играет искусство, знание закономерностей развития и функционирования которого является необходимой частью профессии. Искусство, по словам Л.С. Выготского, это художественная концентрация действительности, орудие «общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа» [4, 317]. Искусство отражает действительность конкретно-чувственно и целостно, тем самым и на человека воздействует целостно, выступая эффективным средством передачи социального опыта, рационального и эмоционального.

Среди видов искусств музыка обладает наиболее специфической системой выразительных средств, подчиненной строгой логике. Именно благодаря этому музыка способна не только воссоздавать характерные эмоциональные состояния человека, но выражать в образной форме его опосредованное отношение к действительности. Закономерности человеческого мышления приобретают в музыке глубоко своеобразный характер. Музыканты-психологи (А. Сохор, М. Бурьяnek, Н. Антоненц и др.) отмечают, что музыкальное мышление является видом или слоем творческой психической активности, которая составляет внутреннее свойство музыкального переживания, предстающего перед нами как комплексное отражение действительности, и выступает в качестве его специфического организующего фактора. Результатом является художественный образ, предполагающий обобщение действительности и чувственное к ней отношение. Мышление звуковыми, эмоциональными образами – главное в музыкальной деятельности. Познавая произведение, исполнитель должен в своем воображении создать музыкальный образ, проникнуть в авторский замысел и воплотить этот замысел в реальное звучание. Особенность данной мыслительной работы – в создании конкретного исполнительского представления о существе художественного образа произведения.

В рамках художественно-творческого подхода образовательный процесс приобретает эмоционально-образный, ассоциативно-субъектный характер, что позволяет сочетать понимание и чувствование, расширяя границы познания обучающегося. Использование художественно-творческого подхода направлено на развитие системы ценностей и смыслов, духовности, эстетической восприимчивости, нравственных качеств личности. Преподаватель должен уметь использовать весь потенциал искусства при выборе методов работы, стиля общения, содержания задач, способов и приемов их презентаций, степень свободы и импровизации на уроке. Только тогда возможности для реализации художественно-творческого подхода будут неограниченными.

Творческая составляющая данного подхода состоит в том, что человек пытается избежать общепринятых и очевидных решений, исследует проблему, выдвигает множество гипотез, проверяя свои догадки, пока не найдет решение. Особенностью художественно-творческого подхода явля-

ется то, что он подразумевает эмоциональность, а его результаты не могут быть предсказаны во всей полноте. Художественно-творческий подход является продуктом самореализации личности, обладающей собственной активностью.

Изучение литературы по проблеме позволило выделить ведущие принципы организации образовательного процесса с учетом художественно-творческого подхода к нему: единство логико-научного и художественно-творческого подходов; расширение контекста освоения материала за счет привлечения образных средств искусства и других форм общественного сознания, а также личного духовного опыта субъектов процесса; эмоциональное погружение в материал; диалогичность и сотворчество.

Таким образом, художественно-творческий подход представлен как единство научного и художественного освоения мира за счет привлечения образных средств искусства, особенностью которого является эмоциональный настрой и творческое освоение материала. Его целесообразно применять для анализа содержательных сторон управления качеством образования, так как он является более приемлемым для подготовки специалистов, связанных с искусством, помогая преодолевать диспропорцию между интеллектуальным и художественным началами образовательного процесса.

Рассмотрим еще один подход, являющийся теоретико-методологическим основанием для решения рассматриваемой в исследовании проблемы – *компетентностный*. На современном этапе развития образования он является принципиально важным, потому что концентрирует в себе идеи зарождающейся новой образовательной парадигмы, связанной с гуманизацией социальной практики.

Теоретический анализ работ по проблеме компетенции и компетентности (В.И. Байденко, И.А. Зимняя, Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, А.В. Хуторский и др.) свидетельствует, что в современной педагогической науке понятия «компетенция» и «компетентность» официально не разделены. Ряд отечественных исследователей (Э.Ф. Зеер, О.Г. Ларионова, А.К. Маркова и др.) используют термин «компетенция» для определения границ области действия специалиста, а «компетентность» – для оценки качества его деятельности. Другие (А.М. Новиков, Г.Н. Сериков и др.) в качестве основания разделения понятий «компетенции» и «компетентности» специалиста предлагают выбрать объективность и субъективность условий, определяющих качество профессиональной деятельности. Объективные условия предлагается называть «компетенциями» и понимать их как сферы деятельности специалиста, его права и обязанности, закрепляемые различными официальными документами: законами, указами, приказами, положениями, инструкциями и т. п. В качестве субъективных условий – «компетентностей» – рассматриваются сформированные на момент исполнения профессиональных действий качества, свойства, знания, умения, возможности, способности, желания, ответственность и т. п. специалиста.

В наиболее общем понимании «компетентность» означает соответствие предъявляемым требованиям, установленным критериям и стандартам в соответствующих областях деятельности и при решении определенного типа задач, обладание необходимыми активными знаниями, способность уверенно добиваться результатов и владеть ситуацией. Поэтому компетентность – это результат развития и саморазвития будущего специалиста, предполагающее личностный рост, целостную самоорганизацию и синтез своего деятельностного и личностного опыта.

Но для профессионального самоопределения студентов только общих умений и общей компетентности недостаточно. Необходимо формирование профессиональных компетенций, которые позволят освоить профессиональную деятельность на высоком уровне. При этом важно учитывать современные условия социально-экономического общества, влияющие на функционирование современных профессий, такие как неопределенность условий осуществления профессиональной деятельности, мобильность рынка труда, готовность специалиста к непрерывному образованию. Эти факторы, внешние по отношению к конкретной профессии, обуславливают обоснование стержневых требований к деятельности специалиста, которые отражают стандарты деятельности и отражены в квалификационных характеристиках специалиста.

Анализ значительного количества исследований в области теории компетентностного образования показывает, что в новых условиях происходит перенос акцентов с цепочки «знание – умение – навыки» на цепочку «знание – понимание – навыки», в результате интегрирования которых формируются компетенции, трактуемые сегодня большинством специалистов как способность и готовность личности к той или иной деятельности.

Таким образом, компетенция, являясь частью целого и достигая необходимого уровня развития в результате овладения новыми ЗУНами, «превращается» в компетентность как интегративное качество личности. В нашем исследовании как компетенция, так и компетентность рассматриваются как результат развития личности в образовательном процессе, как результат эффективного управления качеством образования. Компетенции и компетентности лежат в основе компетентностного подхода, который в специальной литературе (А.В. Баранников, В.И. Байденко, В.А. Болотов, Э.М. Коротков) определен как метод моделирования и проектирования результатов образования [1, 66], который позволяет ориентировать деятельность выпускников на бесконечное разнообразие профессиональных и жизненных ситуаций [1, 70]. А.С. Казурова понимает рассматриваемый подход как логическую взаимосвязь целей и задач обучения, его средств, технологии и конкретных результатов [5, 30]. Компетентностный подход позволяет по-новому осмыслить и оценить качество подготовки специалиста. Он наиболее глубоко отражает основные аспекты процесса модернизации и представляется исследователями таким образом:

- компетентностный подход дает ответы на запросы производственной сферы (Т.М. Ковалева);

- компетентностный подход проявляется как обновление содержания образования в ответ на изменяющуюся социально-экономическую реальность (И.Д. Фрумин);

- компетентностный подход является обобщенным условием способности человека эффективно действовать за пределами учебных сюжетов и учебных ситуаций (В.А. Болотов);

В настоящее время сформулирована современная модель компетентностного подхода как с точки зрения используемых идей и представлений, так и с точки зрения актуализации альтернативных подходов, внутренних противоречий и проблем [9, 10, 2].

Идеи общего и личностного развития, сформулированные в контексте психолого-педагогических концепций развивающего и личностно ориентированного образования, являются прообразом компетентностного подхода. В этой связи, компетенции рассматриваются как сквозные, вне- над- и мета-предметные образования, интегрирующие как традиционные знания, так и разного рода обобщенные интеллектуальные, коммуникативные, креативные, методологические, мировоззренческие и иные умения.

В процессе управления качеством педагогического художественного образования, организованном с элементами компетентностного подхода, необходимо учитывать:

- усиление мотивационной составляющей процесса образования;
- управление образованием по качеству сформированных компетенций, важных в художественно-творческой деятельности;
- формирование у студента готовности к преподаванию конкретного предмета с аккумуляцией имеющихся знаний и умений в типовых ситуациях;
- формирование целостного представления о задачах и способах практических действий, связанных с областью предстоящей профессиональной деятельности.

Таким образом, основные позиции компетентностного подхода непосредственно связаны с идеей целенаправленности и целезаданности управления качеством образования, при котором компетенции задают высший, обобщенный уровень умений и навыков студента, а содержание образования определяется четырехкомпонентной моделью содержания образования (знания, умения, опыт творческой деятельности и опыт ценностного отношения).

В рамках компетентностного подхода качество подготовки специалиста художественно-творческого профиля по-новому осмыслено и оценено, а управление им рассмотрено как результат развития и саморазвития будущего специалиста, предполагающее личностный рост, целостную самоорганизацию и синтез деятельностного и личностного опыта.

Названные теоретико-методологические подходы позволили рассмотреть изучаемое педагогическое явление в его внутреннем единстве, взаимосвязи и взаимодополняемости. Они стали основанием для разработки концептуальных основ и технологии управления качеством образования в институте искусств.

Литература

1. Байденк В.И. Болонский процесс: структурная реформа высшего образования Европы: Исслед. центр проблем качества подгот. специалистов Моск. гос. ин-та стали и сплавов (технол. ун-та), Рос. новый ун-т, Каф. систем. исслед. образования. – М., 2002. – 127 с.
2. Брушлинский А.В. Деятельность субъекта и психическая деятельность // Деятельность: теории, методология, проблемы. – М.: Политиздат, 1990. – С.101–121.
3. Воровщиков С.Г. Продуктивные деловые игры во внутришкольном управлении: теория, технология: учеб. пособие. – М.: ЦГЛ, 2005. – 320 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
5. Казурова А.С. Проблемы государственных образовательных стандартов высшего профессионального музыкального образования: опыт и перспективы. – М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. – 93 с.
6. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. – М.: Наука, 1975. – 304 с.
7. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2 т.. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 1. – 392 с.
8. Фролов П.Т. Системный подход в управлении педагогическим процессом в школе. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – 217 с.
9. Хуторской А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно ориентированной парадигмы образования // Народное образование. – 2003. – № 5. – С. 55–61.
10. Шмырева Н.А. Педагогические системы: научные основы, управление, перспективы развития. – Кемерово: Кузбассиздат, 2002. – 120 с.
11. Якиманская И.С. Личностно ориентированное обучение в современной школе. – М.: Сентябрь, 1996. – 96 с.

И. Н. Сергиенко (Саратов)

Становление профессиональной компетентности педагога

Проблема становления профессиональной компетентности не теряет актуальности и получает все большее освещение в трудах ученых, молодых исследователей и педагогов, так как российские вузы продолжают переход на новую систему образования. В основе современной образовательной парадигмы лежит компетентностный подход, изучением которого занимаются В.И. Байденко, А.Г. Бермус, В.А. Болотов, Ю.В. Варданян, Э.Ф. Зеер, И.А. Зимняя, В.А. Козырев, А.К. Маркова, Н.Ф. Родионова, В.В. Сериков, А.И. Субетто, Ю.Г. Татур, Ж. Делор, Б. Оскарссон, Г. Халаж, В. Хутмахер и др. Основная идея данного подхода заключается в том, что результатом образования должен стать не просто человек, обладающий определенным объемом знаний, а компетентный человек, то есть способный к продуктивной деятельности, несущий ответственность за ее результаты, а также готовый к саморазвитию и самореализации в профессиональной деятельности.

Исследование проблем становления профессионально компетентного специалиста требует выяснения того, что понимается под «становлением» вообще. *Становление* – философская категория, выражающая спонтанную изменчивость вещей и явлений – их непрерывный переход [5]. Такое толкование данного понятия акцентирует наше внимание на критерии спонтанности, тем самым подчеркивая влияние не внешних обстоятельств, а внутренних побуждений. Вслед за классическим представителем концепции становления Гераклитом, понимание действительности которого выражалось в формуле «все течет», диалектическим содержанием категории становление занимался Г.В.Ф. Гегель. Под становлением он понимает «нераздельность бытия и ничто... иначе говоря, такое единство, в котором есть как бытие, так и ничто». В его философии данная категория выступает в качестве «первой истины», составляющей «стихию» всего последующего развития логических определений идеи. То есть становление, по мнению Гегеля, представляет собой переломное состояние, когда вещи как сложившейся целостности еще нет, но нельзя сказать, что ее вообще нет. Таким образом, с философской точки зрения становление чего-либо возможно при актуализации того, что уже заложено в вещах или явлениях, вызванной внутренними причинами [1, 8].

Обретение смысла жизни является конечным результатом становления личности у философов-экзистенциалистов. Ж.-П. Сартр считает, что человек становится личностью, когда берет на себя ответственность за свое жизненное самоопределение. Процесс становления личности у Э. Фромма связан с самоопределением человека в обществе, в деятельности и общении с другими людьми.

Становление психологии понимается как процесс развития, в котором индивид берет на себя ответственность за максимально полную реализацию своего потенциала. Большой вклад в изучение вопросов становления внесли такие выдающиеся психологи как А. Маслоу, Г. Олпорт, К. Роджерс, А. Адлер, Э. Эриксон и др. Становление личности зависит от ее направленности, то есть от целей, мотивов и потребностей человека. У А. Адлера фундаментальным мотивом является стремление к превосходству, а также стремление к преодолению неполноценности. Основным лейтмотив психологии К. Роджерса заключается в том, что человечество обладает естественной тенденцией двигаться в направлении независимости, социальной ответственности, креативности и зрелости. По мнению А. Маслоу главная потребность личности проявляется в непрерывной реализации потенциальных возможностей и талантов, то есть в стремлении к самоактуализации. Таким образом, становление в психологии – это целенаправленный непрерывный процесс реализации неограниченного потенциала самосовершенствования.

Вопросы становления и развития личности в педагогике освещены в трудах К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, Н.И. Пирогова, А.Ф. Лазурского, П.Ф. Каптерева, П.Ф. Лесгафта. В настоящее время основатель единственной научной школы в России, исследующей целостный и непрерывный процесс становления личности в профессионально-образовательном пространстве,

Э.Ф. Зеер, определяет «становление» как непрерывный процесс целенаправленного прогрессивного изменения личности под влиянием социальных воздействий и собственной активности, направленной на самосовершенствование и самореализацию [2, 29]. То есть большое влияние на становление личности оказывают «организованные внешние воздействия» (Выготский Л.С.).

В области педагогики и психологии многие ученые также уделяют внимание рассмотрению категории «профессиональное становление». Э.Ф. Зеер подразумевает под ним «развитие личности в процессе освоения профессии, профессионального образования и подготовки, а также продуктивного выполнения профессиональной деятельности» [2, 20].

По мнению А.К. Марковой, профессиональное становление – это продуктивный процесс развития и саморазвития личности, освоения и самопроектирования профессионально ориентированных видов деятельности, определение своего места в мире профессий, реализация себя в процессе и самоактуализация своего потенциала для достижения вершин профессионализма [3]. А под профессиональным становлением педагога Л.М. Митина понимает «активное качественное преобразование учителем своего внутреннего мира, приводящего к принципиально новому способу жизнедеятельности» [4, 15].

Анализ работ по философии, педагогике и психологии, посвященных проблеме становления, позволил нам прийти к следующим выводам: становление вызвано внутренними побуждениями; оно имеет целенаправленный непрерывный характер качественного изменения; в данном процессе личность занимает активную позицию, а организованные внешние воздействия активизируют ее прогрессивные изменения. Именно с этих позиций мы будем подходить к процессу становления профессиональной компетентности педагога.

Категории «профессиональное становление педагога» не случайно уделено особое внимание, так как в некоторых трудах его понимают как непрерывный процесс приобретения личностью профессиональной компетентности, выражающийся в саморазвитии и самореализации в педагогической деятельности. То есть становление профессиональной компетентности является частью динамичного многоуровневого процесса профессионального становления, началом которого является зарождение профессионально-ориентированных интересов и склонностей у детей, а завершающим этапом – постижение вершин профессионализма.

В образовании исследованию понятий «компетенция» и «компетентность» посвящено много работ как зарубежных ученых (Ж. Делор, Б. Оскарссон, Г. Халаж, В. Хутмахер и др.), так и трудов отечественных авторов (И.Г. Агапов, А.Г. Бермус, Н.М. Борытко, А.А. Вербицкий, В.В. Гузеев, А.Н. Дахин, Э.Ф. Зеер, В.Н. Зимин, И.А. Зимняя, В.А. Кальней, В.А. Козырев, Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, Л.М. Митина, Дж. Равен, Н.Ф. Родионова, Г.К. Селевко, А.П. Тряпицына, Ю.Г. Татур, А.В. Хуторской, С.Е. Шишов, Т.И. Шульги).

Анализ научно-педагогической литературы по исследуемой проблематике позволяет сделать вывод, что в настоящее время отсутствует однозначное понимание данных терминов. Ряд исследователей отождествляют эти категории, но большинство трактуют по-разному.

Многие ученые сходятся во мнении, что компетенция/компетентность – это способность, таким образом, подчеркивая практическую направленность категории (В.И. Байденко, В.В. Гузеев, А.Н. Дахин, Дж. Равен и др.). Некоторые исследователи считают, что данные понятия определяют психическое состояние, некоторую готовность или психологические новообразования (И.А. Зимняя, А.К. Маркова и др.). Также авторам свойственно в раскрытии категорий компетенция/компетентность подчеркивать компонент измеримости или соответствия (Н.М. Борытко, Г.К. Селевко, А.В. Хуторской, Б.Д. Эльконин и др.).

Тем не менее, анализируя различные подходы к определению понятий «компетенция» и «компетентность», можно сделать вывод, что большинство авторов считают компетенцией область знаний, умений, навыков, способностей и качеств личности, которыми должен овладеть человек для выполнения определенной деятельности. А «компетентность» – это уровень успешности выполнения данной деятельности, который дает право человеку судить о ней.

Что касается компетентности педагога, то Н.В. Кузьмина рассматривает профессиональную компетентность как осведомленность педагога, как свойство его личности, позволяющее продуктивно решать учебно-воспитательные задачи, направленные, в свою очередь, на формирование личности другого человека [4, 70]. Другие исследователи (А.К. Маркова, А.А. Вербицкий и др.) определяют профессиональную компетентность как степень владения системой знаний, умений, навыков, способами деятельности, конгломерат психологических качеств, необходимых для осуществления педагогической деятельности.

Таким образом, становление профессиональной компетентности педагога – это целенаправленный непрерывный процесс овладения личностью системой знаний, умений, навыков, способами деятельности, комплексом психологических качеств, необходимых для успешного осуществления педагогической деятельности. Становление профессиональной компетентности педагога – это сложный поэтапный процесс, преимущественно осуществляемый на протяжении всего обучения в вузе. Рассмотрим эти этапы через призму вышеупомянутых характеристик процесса становления:

- Становление вызвано внутренними побуждениями. Этот подготовительный этап начинается еще в детстве, когда у ребенка проявляются склонности, интересы, а также способности к определенному виду деятельности. Но с поступлением в педагогический вуз этот этап не теряет своей актуальности в повышении уровня профессиональной компетентности, так как неправильно организованная образовательная атмосфера приведет к потере внутренней мотивации. Отсутствие цели, смысла профессиональной дея-

тельности, ее значимости приведет к отчуждению личности или полной смене профессиональных интересов.

- Становление имеет целенаправленный непрерывный характер качественного изменения. Данное свойство становления максимально реализуется процессом обучения, специфика которого заключается в целенаправленной, организованной, систематичной передаче знаний, умений, навыков и способов деятельности. Этот основной фундаментальный этап, осуществляемый на протяжении обучения в вузе, является основополагающим в становлении профессиональной компетентности.

- В процессе становления личность занимает активную позицию. Эта особенность становления как стержень или мост, объединяющий весь процесс становления профессиональной компетентности, от зарождения интересов до формирования профессионализма (заключительный этап). Развитие активности личности, то есть ее самостоятельности является приоритетной целью деятельности вуза, достижение которой возможно при правильной организации внешних воздействий, то есть организации форм обучения. Это оптимальное сочетание форм обучения является важной неотъемлемой частью не только усвоения знаний, умений, навыков и способов деятельности, но и развития таких необходимых личностных характеристик, как ответственность, дисциплинированность, коммуникативность, самостоятельность, эмпатия, лидерские качества, то есть все то, что необходимо для успешного выполнения педагогической деятельности, а значит и для становления профессиональной компетентности.

Резюмируя сказанное, отметим, что область профессиональной компетентности предъявляет педагогическому вузу большие требования по формированию качеств личности, необходимых для успешного выполнения деятельности, а также для создания условий реализации студентом своего потенциала в достижении вершин профессионализма. Следовательно, для осуществления сложного поэтапного процесса становления профессиональной компетентности необходимо изменить организацию внешних воздействий, то есть создать оптимальное сочетание организационных форм обучения.

Литература

1. Гегель Энциклопедия философских наук. – М.: Научная логика, 1974. – 574 с.
2. Зеер Э.Ф. Психология профессий: учеб. пособие для студентов вузов – 2-е изд., перераб., доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – 336 с.
3. Маркова А.К. Психология профессионализма. – М.: Международ. Гуманитар. Фонд «Знание», 1996. – 308 с.
4. Митина Л.М. Психология труда и профессионального развития учителя: Учеб.пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 320 с.
5. Философский словарь. – Режим доступа: <http://www.slovar.plib.ru>

Д.И. Варламов (Саратов)

Академизация в контексте музыкального образования:
перспективы развития традиций
национального исполнительства

Размышления о тенденциях академического музыкального образования, стремление абстрагироваться от частных и представить сущностные процессы данного явления привели к выводу о необходимости переосмысления образовательной парадигмы в сфере музыкального обучения. Основные идеи статьи сформулированы в следующих тезисах:

– унификация, как один из двух встречных потоков внутри академизации (вместе с дифференциацией или десинкретизацией), неизбежно приводит к формированию унифицированной парадигмы академического искусства, что направляет процесс музыкального творчества (как и систему музыкального воспитания) на создание эстетических и художественных образцов, которые при всём разнообразии творческих устремлений авторов и исполнителей подчинены неким стандартным представлениям общественного сознания;

– такой стандартной эстетической и художественной парадигмой музыкального искусства является *опус* – законченное по форме и содержанию произведение;

– парадигма академического искусства (*опус*), формирующаяся в ходе эволюции музыкального мышления, неизбежно приводит к дисфункции, в которой коммуникативная функция художественного творчества оказывается ущербной по отношению к другим (возрастание самооценности *опуса*, как итога творческого процесса, постепенно делает процесс коммуникации, донесения его до слушателя малозначимым);

– система академического музыкального образования, сложившаяся в культуре европейского типа, приняв *опус* в качестве парадигмы, ориентирует воспитание музыканта-исполнителя не на коммуникативные отношения со слушателем, а создает из него «раба *опуса*»;

– успешное развитие академического направления русского национального инструментализма в таких условиях не может компенсировать снижения роли в нем коммуникативной функции, что приводит к ослаблению демократических тенденций традиционного искусства.

В ходе академизации музыкального искусства письменная традиция, безусловно, расширила возможности национально-инструментального исполнительства. Сформировавшаяся благодаря письменности новая методика обучения исполнительству на народных инструментах позволила включить в систему обучения помимо музыкальных составляющих (музыкальный слух, память и т. д.), еще и иные познавательные способности человека, связанные с рациональным мышлением и привлечением иных органов чувств.

Вспомните А.С. Пушкина, точно описавшего словами Сальери данную методику:

«.....Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию».

Комплекс самых разных человеческих способностей стал направляться на развитие способностей к воспроизведению музыкального опуса (парадигма академического искусства). Это, естественно, быстро принесло положительные результаты: стало возможным приобщать к исполнительству, в том числе и профессиональному, людей, не имеющих ярко выраженных музыкально-исполнительских способностей. Но умение технически грамотно воспроизвести опус еще не есть исполнительство, которое эмоционально воздействует на слушателя.

Музыкальное искусство в своем изначальном предназначении является собой интонационную речь, обращенную к слушателям, то есть коммуникацию, и никакое, даже художественное моделирование, заменить живое интонационное музыкальное общение не может.

Тем не менее сложившаяся система академического музыкального образования не нацелена на развитие коммуникативных способностей музыканта-исполнителя. Эти способности остаются прерогативой «божьего дара». В результате профессиональный музыкант не способен к музыкальному диалогу ни с произведением, ни со слушателем. Об этом красноречиво говорит, к примеру, форма отчетности по специальности на исполнительских кафедрах: исполнение нескольких произведений в условиях закрытого экзамена или зачета может в лучшем случае продемонстрировать способность учащегося грамотно воспроизводить требуемый музыкальный опус. Передавая этот опыт из поколения в поколения система воспитывает себе подобных, развивая кастовость искусства: музыкальная элита стала создавать свое искусство, понятное и любимое замкнутым кругом избранных.

Деятели народно-инструментального искусства XX столетия, постепенно включаясь в ранее уже разработанную систему академического музыкального воспитания, надеялись, что демократические массы вместе с ними вырастут до «высокого» искусства. Вспомните лестницу, которую «изобрел» М.И. Имханицкий, для доказательства своей теории «посреднической функции» национального инструментализма. Но массы в эту систему обучения включены не были и потому надежды оказались тщетными: массы ждали своего искусства, а им предлагали академизированную парадигму (с ними не говорят музыкальным языком, а преподносят образец хотя и высокого, но все же элитарного «покроя»). Подобная социальная практика даже без научных доказательств красноречиво опровергает теорию «посреднической миссии»

народно-инструментального музыкального искусства, проповедуемую М.И. Имханицким. Идол, на который молились народники академического направления, на поверку оказался *колоссом на глиняных ногах*.

Демократическое искусство может строиться только на демократических принципах, в которых системе коммуникации (композитор – исполнитель – слушатель) должно отводиться первостепенное место.

Организация музыкальной подготовки специалистов народно-инструментального искусства, образовательный стандарт в сфере национального инструментализма должен иметь специфическую окраску, обусловленную особенностями традиционной коммуникации.

Но для этого в первую очередь необходимо начать исследования в области традиционной музыкальной коммуникации и проблем профессиональной музыкальной педагогики (как традиционной, так и академической). Этим я вовсе не призываю вернуться к бесписьменной традиции передачи исполнительского опыта. Отказ от развития традиций, так же как и отказ от их сохранения, равно ведут к разрушению цивилизации. Необходимо не возвращаться назад, а взять все лучшее, чем были богаты традиционная коммуникация и педагогика, наполнить их современным содержанием и адаптировать к сложившейся системе музыкального образования, и прежде всего нужно развивать коммуникативные способности будущих профессиональных музыкантов. Затем переходить к созданию нового типа искусства, основанного на синтезе национальной традиции и академической коммуникации, а не на существующей академической парадигме. Это позволит не только сохранить национальный дух народно-инструментального академического искусства, но и создать перспективу развития традиций национального исполнительства.

Музыка как универсальная модель культуры

Б.А. Зильберт (Саратов)

Семиотический язык музыки (в развитие идей Б.Л. Яворского)

В предлагаемой работе мы рассматриваем музыку со стороны особенностей ее языка с применением некоторых семиотико-лингвистических методов. Обращаясь к смежным с музыкознанием научным областям, мы при этом остаемся в сфере «человековедческих», гуманитарных наук и получаем возможность с более широких позиций подойти к изучению еще одного феномена, который М.Г. Арановский четверть века назад назвал *homo musicus*.

Выдающийся отечественный музыковед Б.Л. Яворский, всю жизнь изучавший философию, эстетику, психологию, лингвистику, семиотику (тогда она называлась «теория символов»), осознавал, что музыка изначально исходит из общих универсальных законов природы и бытия и поэтому не может быть глубоко понята только из нее самой. М.Г. Арановский очень точно и образно определил историческую роль Яворского, которая «состояла не только в открытии “новых территорий” музыкознания, не только в выдвижении и решении новых задач, но и в том, что он стремился вывести музыкознание из глухих тупиков узкопрофессионального провинциализма на широкие просторы проблем современной ему гуманитарной науки» [1, 107]. Яворский был генератором новых идей, и одной из них была идея перманентного сравнения музыкальной речи и речи словесной. Понятие «языковая способность» в лингвистике Яворский сближал с понятием «слуховой настрой» – способностью к музыкальной деятельности в целом и к различению устойчивых и неустойчивых тонов (сближение теории интонации и теории ладового ритма). Сравним эту мысль с утверждением Яворского, высказанным еще до 1913 года: «Музыка как искусство точно так же (здесь Яворский сравнивает музыку с речью. – Б.З.) воспринимает и передает мысль со всеми её стремлениями к развитию до полной их законченности по форме» [8, ед.хр.4463, л. 1]¹. Далее Яворский задает вопрос: «Что раньше появилось – слово или интонация (как выразительность, а не как простое озвучивание?)» [9, 447]. И отвечает: «Интонация была первым в истории человечества принципом речи». [8, 4465, л.7]. Яворский развивает эту мысль в одном из писем: «... слова не составляют мысль – это только одно из возможных оформлений

¹ Далее ссылки даются в тексте статьи обозначением номера единицы хранения и листа.

мысли при помощи специфика «словесного» искусства, и то при непременном условии, что эти слова будут проинтонированы» [9, 573]. (Сравним приведенные цитаты с высказыванием Б.В. Асафьева: «Речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока» [4, 7]).

Эта способность осуществляется человеком при помощи расчленения бесконечно текущего времени звуковым оформлением» [8, 4455, л.1]. «В музыкальной, как и в словесной речи, мысли состоят из ряда отдельных слов и каждое слово в данной мысли точно выражает своё значение и имеет в себе законченную форму. Такое законченное по форме слово в музыкальной речи, выраженное большим или меньшим числом звуков, называется интонацией» [8, 4465, л.1]; «... интонация – это единица смыслового членения музыкальной речи...» [8, 4465, л.8].

Приведенные утверждения Яворского подразумевают выходы в различные области научного знания, в том числе в семиотику и общую теорию информации. Не вина замечательного музыковеда, что семиотика в то время ещё полностью не оформилась как самостоятельная научная отрасль (хотя Яворский уже был знаком с работами Ф.де Соссюра о знаковом характере языка как системы). А ведь семиотический подход к музыке «вызрел» внутри интонационной теории и прямо вытекает из механизмов социального функционирования музыки как речи [1, 106], описанных в приведенных цитатах. Попытаемся же ответить на вопросы: что именно в музыке можно считать знаками, каковы способы означивания в музыкальном «языке», какой участок в спектре музыкального содержания занимают знаковые отношения?

Через много лет после смерти Яворского (1942) французский лингвист и семиолог Эмиль Бенвенист в 1960-х – 1970-х годах сформулировал отличия музыки от словесного языка, заключающиеся, главным образом, в природе «знаков» музыкального «языка» и способе их функционирования. Сейчас с уверенностью можно утверждать, что «музыкальный язык» и словесная речь, несмотря на их онтологическую близость (звуковая материя) и сопоставимость многих участков их знаковых систем, все же различны по ведущим способам означивания и функционируют по разным законам. Роль знака состоит в том, чтобы представлять, замещать какую-либо вещь, выступая ее субститутом для сознания. Наша психическая жизнь делает необходимым постоянное использование разных сетей знаков, устранение хотя бы одной из них поставит под угрозу равновесие культурного целого. Общим признаком всех таких систем и критерием их отнесения к семиотике (знаковой сфере) является их свойство означивать и их сложение из единиц означивания, или знаков.

Выделим два важных принципа, характеризующих отношения между семиотическими системами:

1. Принцип избыточности. «Между семиотическими системами не существует «синонимии»; нельзя «сказать одно и то же» с помощью слов и с помощью музыки, то есть с помощью систем с неодинаковой базой» [5, 77–78]. Другими словами, две семиотические системы *разного типа* взаи-

монеобратимы. У речи словесной и у музыки есть сходство: производство звуков и факт воздействия на слух, но сходство это не может перевесить различий в знаковой природе единиц этих систем и различий в типах их функционирования.

2. Для знаковых систем «существенно не субстанциональное тождество знака, а лишь его функциональное отличие... Значимость знака определяется только системой, в которую он включен» [5, 78]¹. Отсюда следует важный вывод: не существует знаков вне систем, над-системных.

Но ни одна из знаковых систем не представляет собой замкнутого мира. Семиотические системы не просто сосуществуют, но находятся между собой в определенных отношениях, причем (что очень важно!) сами эти отношения носят семиотический характер. Они определяются прежде всего воздействием одной культурной среды, которая порождает и питает все приходящие ей системы. Но связь между культурой и её семиотическими системами – только внешняя. Внутренняя же связь систем между собой определена отношениями взаимной интерпретации. И здесь язык словесный занимает уникальное место: он является интерпретатором всех других семиотических систем (в том числе и музыки). Другими словами, значение знаков любых систем может быть объяснено только с помощью языковых знаков. В основе, ядре значения языковых знаков лежат элементы мышления (понятия и их аналоги), поэтому все другие, неязыковые знаки нуждаются в языке для описания и объяснения значения своих знаков, связывания их с сознанием (язык как семиотическая система интерпретирует и самое себя).

Таким образом, семиотическое отношение между двумя системами означивания, а именно между естественным языком и музыкой, проявляется как соотношение между системой интерпретирующей и системой интерпретируемой. Однако различие между знаковыми системами музыки и словесного языка, по Э. Бенвенисту, проходит на ещё более глубоком уровне; они базируются на разных типах означивания: язык базируется на семиотическом типе, музыка – на семантическом типе. Язык и музыка, следовательно, являются типологически разными видами систем.

Семиотический тип означивания реализуется в том случае, когда предельные единицы системы являются знаками. Язык состоит из единиц, и эти единицы являются знаками. Опираясь на приведенное выше определение знака, можно сказать, что знак отсылает сознание воспринимающего к феноменам, существующим вне языка, в объективной реальности. Замещение реальных объектов есть главная черта семиотического принципа. Эта черта присуща первичным элементам языка независимо от тех связей, в которые они могут вступать друг с другом при синтаксическом построении текста, при создании речевых произведений. Итак, язык – система с означивающими единицами.

¹ Например, значение красного цвета в дорожной системе сигналов (семафор, светофор) не имеет ничего общего с красным цветом трехцветных флагов России или Франции.

Музыка базируется на семантическом типе означивания. Музыкальная речь выстраивается из предельных звуковых единиц, но каждый звук сам по себе не обозначает реальный объект. Э. Бенвенист подчеркивает: «В музыке нет единиц, непосредственно сопоставимых со «знаками» языка. Ноты упорядочиваются в рамках гаммы, в которую они входят в определенном числе как дискретные, обособленные друг от друга элементы...», а потому «обладают дифференциальной значимостью только внутри гаммы» [5, 79]. Итак, музыка – система с неозначивающими единицами.

В музыке реализуется другой способ означивания, порождаемый в процессе создания музыкальной «речи». Авторская музыкальная «речь» не может сделать значимым отдельно звуковой элемент «речевого» потока – значение здесь создается целостным музыкальным высказыванием, текстом. Подобный способ означивания образует существо семантического принципа. Музыкант комбинирует звуки, не имея никаких ограничений ни для количества звуков, производимых одновременно набором инструментов, ни для порядка, частоты или протяженности их комбинаций. Композитор свободно организует звуки в определенный речевой поток, который не ограничивается никакой «грамматической» условностью и подчиняется своему собственному «синтаксису». При этом автор создает осмысленное музыкальное высказывание.

Проведем ещё одну аналогию, вскрывающую глубокое различие сравниваемых систем: музыки и естественного вербального языка. Языковая система на всех ее иерархически организованных уровнях (фонетическом, лексическом, грамматическом) функционирует на двух осях – парадигматической и синтагматической. Музыка – система, также разветвляющаяся по двум осям: оси одновременности (гармония, контрапункт) и оси последовательности (мелодия, мотив). Однако ось одновременности в музыке противоречит самому принципу парадигматики в языке, который основывается на селекции (отборе), исключающей всякую внутрисегментную одновременность. Точно так же и ось последовательности в музыке не совпадает с синтагматической осью языка, потому что музыкальная последовательность совместима с одновременностью звуков и кроме того, не подчинена никаким требованиям слияния или выпадения, которые касались бы или одного какого-то звука или какой-либо совокупности звуков. Таким образом, музыкальная комбинаторика, определяемая гармонией и контрапунктом, не имеет эквивалента в языке, в котором как парадигма, так и синтагма подчиняются специфическим правилам упорядочения: правилам совместимости, избирательности, повторяемости и т.д.; от этих правил зависит и частотность элементов, и их статистическая предсказуемость, с одной стороны, и возможность строить понятные высказывания, – с другой. Это различие в свойствах не связано с какой-либо частной музыкальной системой или с выбранным звуковым диапазоном; в додекафонической серии оно проявляется столь же четко, как и в диатонии [5, 80].

Итак, отношение означивания в «языке» музыки следует искать «внутри» данной композиции. Музыка всегда предстает как отдельное произведение, в пределах которого его создатель свободно устанавливает оппозиции и значимости, руководствуясь только своим внутренним видением, воплощаемом в соответствии с какими-то осознанными или не вполне осознанными им критериями, которые сами найдут выражение только в композиции в целом. Сам же музыкальный «язык» состоит из комбинаций и последовательностей различным образом соединенных звуков; элементарная единица, звук, не является знаком; каждый звук определяется только своим положением на шкале высот, и ни один из них не обладает функцией означивания. Они – не знаки, не служат для обозначения феноменов реальности, а представляют собой лишь ступени внутри произвольно установленного диапазона на некоторой шкале.

Обратимся ещё к одной уникальной особенности системы языка: язык обладает свойством двойного означивания. Эта модель не имеет аналогий. Язык совмещает два указанных выше способа (типа) означивания: семиотический и семантический. Если с семиотическим способом означивания в системе языка мы уже познакомились, то семантический способ порождается в процессе речевой деятельности, то есть связан с ролью языка как производителя сообщений. Смысл любого речевого сообщения (текста) не является суммой значений знаковых единиц, из которых он составлен, он возникает только как целое из «речевого намерения» (интенции); и лишь после осмысления целого оно может быть разделено на отдельные «знаки» (слова).

Переводчик и комментатор работ Э. Бенвениста академик РАН Ю.С. Степанов полагает, что «резкое разграничение двух принципов» означивания «остаётся личной точкой зрения Бенвениста» [7, 421]. Ю.М. Лотман, напротив, полностью согласен с Бенвенистом в различении двух типов означивания: «... В первом случае знак есть нечто первичное, существующее до текста. Текст складывается из знаков. Во втором случае первичен текст. Знак или отождествляется с текстом, или выделяется в результате вторичной операции...» [6, 49].

Текст понимается Лотманом как целостное законченное высказывание. Его значимость создается двояко: или выстраивается на основе семантики, которой заранее, «от природы» обладали компоненты текста; или порождается речевой деятельностью, тогда весь текст является смыслонесущим образованием, а компоненты его получают свою содержательность отраженно, принимают её от целостности. Тексты подобного рода складываются из материала семантически «невесомого», оттого «знаковая система без знаков» (оперирующая величинами более высокого порядка – текстами) представляет собой не парадокс, а реальность, один из двух возможных типов семиозиса [6, 49].

Таким образом, можно допустить, что Бенвенист был неправ, абсолютно отказывая музыке в семиотическом типе означивания. Признавая все те существенные различия между языком и музыкой в способах отражения ре-

альности, которые продемонстрированы выше, тем не менее можно утверждать, что отдельные участки музыкальной знаковой системы построены именно по семиотическому способу. Более того: существование таких участков системы уже доказано в отечественном музыкознании.

Доказательства эти содержатся в работах Б.В. Асафьева, БЛ. Яворского и обстоятельно прокомментированы в рассмотренной здесь фундаментальной работе М.Г. Арановского. В системе вербального языка двойная система означивания пронизывает все участки иерархической системы. Знаки музыкального «языка», точнее интонационные знаковые комплексы, составляют только часть структур музыкальных текстов, иными словами «знаковые отношения занимают лишь некоторый участок в спектре содержания» музыки [1, 105]. Да и сфера означиваемых музыкальных знаков не совпадает с означиваемыми вербальных знаков. Если в словесном языке знак замещает в сознании реальные объекты, что является главной чертой семиотического способа означивания в языке, то у музыкального знака означиваемым, в подавляющем большинстве случаев, является тип чувствования, а значит тип отношения к реальности.

Что же является означивающим в музыкальном знаке? В отличие от языка словесного, означивающее музыкального знака – не предельная единица, не звук (на невозможность знаковой функции для отдельного звука в музыке указывалось выше), а тот феномен, который Яворский и Асафьев и назвали «интонацией». Но означивающим музыкального знака стала не отдельная интонация, а тип интонации, который, опосредованный сознанием, стал обозначать тип чувствования. Дело в том, что главный критерий, предъявляемый семиотическим способом означивания к своим единицам, есть критерий узнавания знака, в отличие от семантического способа, где семантическое (то есть речь) должно быть понято целиком, как эксклюзивная композиция, текст, который является «смыслонесущим образованием», по Лотману. «Различие между узнаванием и пониманием связано с двумя отдельными свойствами» сознания: «способностью воспринимать тождество предыдущего и настоящего, с одной стороны, и способностью воспринимать значение какого-либо нового высказывания» (музыкальной композиции), с другой [5, 68]. Чтобы быть узнаваемым, знак (означивающее) должен быть закреплен за тем или иным явлением, отношением, предметом (типом чувствования), иметь постоянную форму, хотя бы относительно постоянную (тип интонации) и быть повторяемым.

В связи с этим встает вопрос о повторах в музыке и их функциях («тождество предыдущего и настоящего» у Бенвениста). Но прежде обратим внимание на до сих специально никем не отмеченное противоречие в трактовке понятия «интонации» отечественной традицией. С одной стороны, интонацию можно сопоставить с текстом (в понимании Лотмана). Интонация, как и текст, оказывается нелимитированной с точки зрения временной протяженности. Асафьев пишет и о теме, и о песне, и даже о симфонии, как об интонации. Яворский писал: «Разбирая музыкально законченное произведе-

ние по строению, можно безошибочно сказать, что всё произведение в целом есть по-своему одна большая интонация с ее сложным внутренним строением». [8, 4463, л.1]. Такая трактовка интонации полностью согласуется с уже знакомым нам специфическим для музыки семантическим способом означивания, когда значение создается целостным музыкальным высказыванием, текстом как «смыслонесущим образованием». В таком случае мы имеем дело с уникальностью, неповторимостью каждого законченного музыкального текста, будь этим текстом песня, симфония или опера.

Однако существует и другое понимание интонации, допускающее ее относительно постоянную форму (тип интонации), повторяемость и закреплённость за определенным типом означаемого (типом чувствования). Именно при таком понимании интонацию, пусть с некоторыми оговорками, с допущениями аналогий можно полагать знаком, а участки музыкальной системы, где функционируют такие повторяющиеся типовые интонации, вполне допускают трактовку их как участков, построенных по семиотическому способу означивания, где единицы системы (типовые интонации) полностью выполняют функции знака.

К случаям функционирования повторяющихся интонаций Арановский относит «сигналы, широко применяемые особенно в театральной музыке» и «изобразительные приемы» [1, 103]. Сюда же относятся лейтмотивы в операх Вагнера как знаки героев произведения, судьбы, рока, предметов (меч, кольцо), любви. Они являются условными (конвенциональными) знаками, могут быть по своему характеру либо иконическими, либо символическими, но всегда сохраняют свое основное свойство – закреплённость за своим означаемым.

При анализе повтора в музыке мы нередко упускаем тот факт, что, строго говоря, в музыке нет абсолютно тождественных моментов, а есть эквивалентность как неполное равенство. Кроме того, музыка – процесс, разворачивающийся во времени, – а ведь нельзя вступить дважды в одну и ту же реку, так как через определенный отрезок времени, вода, в которую, мы вступаем, физически уже другая. Мы только в своём воображении создаем иллюзию одинаковости двух физически разных объектов. «С помощью специфических музыкальных средств мы только моделируем жизненную ситуацию тождества» [1, 104]. На понимании повтора как воспроизведения во втором объекте свойств первого может быть основана его семиотическая интерпретация. Второй объект выступает в качестве заместителя, представителя первого, то есть приобретает знаковую функцию. «На семиотике повторов, по сути, и зиждется осуществление смысловых связей внутри произведения и, следовательно, реализация целостного содержания» [1, 104].

В этой фразе Арановский говорит, по существу, в терминах современной семиотики, о симбиозе, тесном переплетении в музыке двух принципов означивания: семиотического – интонация повторов в функции знака и семантического – восприятие целостного произведения как «большой интонации» со своим целостным же содержанием. С другой стороны, строго говоря,

он совмещает в одной фразе два разных понимания «интонации» (о которых речь шла выше), никак этого не комментируя. В зависимости от степени похожежности двух интонаций-знаков при повторах внутри произведения, повтор можно трактовать либо как более близкий к знаку иконическому, либо как более близкий к символу. Знаковая (символическая или иконическая) роль «интонационных переключек-повторов особенно хорошо ощущается в разработках сонатных форм, где вычлененные элементы экспонированных тем символизируют их присутствие [1, 104].

Выходя за рамки одного произведения, мы также найдем там многие случаи функционирования интонационных образований как знаков: музыкальные цитаты, «мигрирующие формулы» (*die Wanderthemen*, по Б. Саболичи), устойчивые мелодико-гармонические образования и т. п. Но самый широкий круг «явлений интонационной устойчивости» связан с так называемым «интонационным словарем», то есть бытующими интонациями внутри стилевых, культурных границ своей эпохи. Как не поразиться в очередной раз пронизательности Яворского, как бы подсказавшего вектор изучения таких интонаций: «Интонирование есть конструктивно-композиционный стиль мышления и зависит от исторического времени и схемы общественного процесса» [4465, л.4].

Сами термины – «бытующие интонации», «устный интонационный словарь» – были введены в научный обиход Асафьевым, который называл их «живыми интонациями», не «формами, периодами, схемами, конструкциями», а «непрерывно мелодиями, непрерывно фрагментами». Асафьев подчеркивал, что они образуются непосредственно в музыкальной практике, отрываясь «от породивших их произведений». Он указывал на процесс узнавания слушателями этих характерных для эпохи интонаций (что еще раз подтверждает их знаковую функцию). Асафьев прямо выделяет специфику означаемых в музыке, которые не являются элементами «внешней» реальности, абстракциями, как в вербальном языке: «Как в интонации речевой (человеческой речи), так и в музыкальной различимы некоторые относительно постоянные и характерные звукосопряжения, постоянные постольку, поскольку постоянны вызывающие их причины... Повторяясь в музыкальных произведениях той или иной эпохи, они образуют своего рода музыкальные семантические (обладающие смыслом, значением) ряды или комплексы “музыкальных речений”, раскрывающие содержание музыки как одной из форм общественного сознания» [3, 56]. Так Асафьев обосновал знаковый характер бытующих интонаций как особых специфических именно для музыки как искусства видов знаков. Их специфика в том, что приобретая знаковую функцию (узнаваемость сознанием), они не утрачивают экспрессивную (ведь они означивают эмоции), скорее напротив, знаковость только усиливает степень их выразительности.

Что касается отнесения знака к тому или иному семиотическому типу (иконическому или символическому, а может быть и к знаку-образу), то такая атрибуция знака целиком определяется внешними, внутренними или ка-

кими угодно другими связями и отношениями знака и означаемого. Говоря универсальным языком семиотики, только отношения означаемого и означаемого (по-другому – знака и его значения) всегда определяют место каждого знака между двумя абстрактными полюсами – абсолютной мотивированности и абсолютной произвольности, между которыми протекает жизнь знаков.

Литература

1. Арановский М.Г. Интонация, знак и «новые методы» // «Советская музыка», 1980, № 10.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация. – М.;Л., 1947.
3. Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. Изд. 2-ое. – М., 1978.
4. Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М.;Л., 1965.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
7. Степанов Ю.С. Комментарий // Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
8. Яворский Б.Л. Рукописный архив. ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 146.
9. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М., 1972.

В.А. Фролкин (Краснодар)

Художественное исполнительство как трансдисциплинарная модель успешной исполнительской деятельности

К исполнительским видам искусства принято относить театр, музыку, танец, кино, зрелищный спорт, радио, телевидение, а также родственные им и смешанные формы деятельности. В настоящей статье автор осознанно ограничивается рамками музыкального исполнительства и пытается показать актуальность аналогий, существующих между исполнением музыки и осуществлением любой другой деятельности человека; при этом основное внимание уделено всего двум областям: праву и менеджменту.

По справедливому замечанию музыковеда Гуэрино Маццолы, «музыкальное исполнение является, вероятно, самой сложной областью музыки. Оно включает изучение композиции, понимания её экспрессии в терминах рационального происхождения» [15, VII]. По мнению видного немецкого музыковеда Германа Данузера, именно по этой причине «в настоящее время мы всё еще не имеем исчерпывающей теории исполнения» [7, 320].

Понятие «исполнение» в истории музыкальной культуры со временем изменялось, расширялось, обогащалось.

Когда-то под «хорошим» исполнением понимали исполнение, соответствующее законам теории музыки; оно, прежде всего, означало точное исполнение звуков по высоте и длительности. Прочное знание математических основ музыкальной теории было достаточным основанием для положительной оценки качества исполнителя.

Позднее, с появлением «теории аффектов» и акценте на музыкальной выразительности, на первый план в музыкальном исполнении выдвинулось умение пользоваться выразительными средствами. Была разработана даже «теория музыкального выражения» [1], призванная научить каждого музыканта «выразительно», эмоционально передавать сущность исполняемого музыкального произведения. Постепенно, когда объектом внимания стали не только процессы, протекающие в музыке, но и ее социальная роль, созрело представление о том, что основной задачей музыкального исполнительства является его воздействие на сердце и душу человека с целью эмоционального и нравственного его воспитания. Ещё Иоганн Маттезон писал: «Ценность музыки, которая влияет на чувства, не подлежит сомнению. Она имеет целью трогать сердца слушателей; все же другие достоинства, которые она может иметь, зависят и образуются от сей главной её цели, или же сравнительно с последней сие только пустяки и детская забава. С того момента, когда музыка трогает и проникает в душу достойного человека, она удивлению подлежит; дальнейших рассуждений не требуется» [14, 194]. Вот почему И. Маттезон выражения «исполнять хорошо» или «исполнять правильно» связывает прежде всего с «эмоциями, а также со стилем, словами, мелодией, гармонией и т. д.» [13; I, i,7].

В дальнейшем значение понятия «музыкальное исполнение» расширилось и обогащалось. Оно переросло границы исключительно музыкального звучания. Так, композитор, музыковед, исполнитель, режиссер, дизайнер и поэт Захар Ласкевич (родился в 1971 г.) в своих творческих работах руководствуется опытом неевропейских (восточных) музыкальных культур, позволяющим значительно расширить «поле исполнения». «Согласно моему опыту в изучении ритуала исполнения, основанного на традициях других культур, — отмечает З. Ласкевич, — я уже давно понял, что “музыка” гораздо больше, чем просто звук» [10]¹.

Действительно, расширение традиционного определения «музыки» происходило и происходит за счет включения в него самых разнообразных

¹ Первое полное исполнение всех трех частей музыкально-театральной композиции «ЗАУМЬ» состоялось в ноябре 1993 года в Генте (Бельгия) в рамках фестиваля The Stekelbees; в нем участвовали члены местной театральной труппы Victoria. В этом исполнении тесно объединены средства поэзии (в основе — поэтические эксперименты русских кубофутуристов), музыки, театра, телодвижений и сценического антуража. Лацкевич полагает, что в его «ЗАУМи» каждое из объединенных художественных средств является автономным средством коммуникации, а их совокупность в каждый момент усиливает и конкретизирует общий характер интерпретации. Каждый вид искусства, представленный в исполнении, образует отдельный канал коммуникации, суммарное объединение которых усиливает их индивидуальное воздействие на зрителя/слушателя.

видов деятельности, осуществляемых в рамках разнообразных национальных культур, бытующих в нынешнем мире. Конечной целью этого процесса предполагается создание новой обобщающей коммуникационной модели музыки, которая будет иметь практическое применение в значительно более широком контексте, нежели западноевропейское музыкальное искусство. Интересные в этом плане конкретные художественно-творческие поиски и теоретические рассуждения З. Ласкевича, зафиксированные в его «Манифестах» [11].

Начиная с Ж.-Ж. Руссо, предположившего, что музыка произошла из человеческой речи, последняя стала рассматриваться в качестве коррелята выразительности музыкального языка. Первым эту мысль развил Август Леопольд Крелле [6, 11–23]. С развитием взгляда на музыку как на специфическую выразительную речь, акцентированием внимания к её интонационной природе и к речевой основе произнесения музыки, стимулировалось внимание исполнителей к антропологической сущности музыкального исполнения. Важную роль сыграло появление генеративной теории музыкального языка (Н. Чомски, Ф. Лердал и Р. Джекендорф) и генеративной семантики (Ч. Филлмор).

Если рассматривать музыку как язык, а фиксацию музыки в нотной записи как письменную форму письма, то непременно возникает проблема *интерпретации* нотного текста. Причем возникает проблема двойкая: во-первых, требуется точное и адекватное прочтение текста; во-вторых, следует дать личное понимание исполнителем всех элементов текста. Исполнение основывается на интерпретации плюс собственно исполнению произведения в соответствии с уровнем понимания и профессиональной подготовленности исполнителя.

Поскольку окружающий нас мир, многие его предметы и явления можно условно рассматривать как тексты, то проблема их интерпретации составляет важнейшую задачу, с которой мы встречаемся при общении с бесконечным разнообразием видов человеческой деятельности и во многих областях жизни общества и индивида.

Эволюция норм и тенденций в музыкальном исполнении в рамках западноевропейской музыки, освоение многообразных культур неевропейского типа и учет достижений в других исполнительских искусствах, привели к значительному расширению значения понятия «исполнение», к мультимедийному (*multimedia*; от лат. *multum* – много и *media* – средства) использованию разнообразных выразительных средств, к применению многоканальной системы коммуникации. Музыкальное исполнение сегодня рассматривается как ведущая форма музицирования, как основа музыкального воспитания и образования, для которой был даже изобретен новый термин «*musiking*» [18].

Но самое важное – музыкальное исполнение становится моделью любого вида человеческой деятельности. Далее мы обратимся только к двум областям: праву и менеджменту.

Сравнительно недавно право стало изучаться с позиций литературы, т. е. юридические тексты рассматривались с точки зрения литературного творчества [12, 3]. Однако вскоре стало ясно, что подобные исследования целесообразно заменять более общим исследованием юриспруденции с позиций исполнительского искусства. Известный американский судья Ричард Познер отмечал: «Между законодательными актами и произведениями литературы имеется слишком много различий, чтобы можно было легко и плодотворно интерпретировать законодательство» [17, 218]. Вот почему он предпочитает говорить об адвокате или судье, прежде всего как об «исполнителе» законов¹.

Американский юрист Джек Балкин уверенно говорит: «Сегодня дирижер, больше, чем любой из музыкальных деятелей, формирует нашу музыкальную жизнь и мысль» [4, 5]. Закон, по аналогии с исполнением музыки или драмы, лучше всего можно понять как исполнение – т. е. действие, вытекающее из содержания текстов, а не сами тексты. Иначе говоря, следует различать «закон в книгах» и «закон в действии».

Подобно тому, как музыка, записанная нотами, не идентична музыкальной практике, так и юридические тексты сами по себе еще не являются социальной реализацией закона. Подобно музыке, закон требует преобразования текста в практику человеческого поведения.

Поскольку закон (как и музыкальное произведение) адресован собственной аудитории (обществу), особая ответственность ложится на «интерпретатора». Интерпретаторы права, музыки, драмы должны убедить других; обоснованность их концепции и убедительность трактовки должны оказать влияние на мнение аудитории. Лучшими образцами правовых исполнителей являются не профессора права, но люди, определяющие и решающие (часто в очень сложных обстоятельствах), какое конкретное применение имеет юридический текст в социальном контексте. Как в исполнительском искусстве, так и в юриспруденции существуют коммуникативные отношения в виде триады: создатель текста – исполнитель – аудитория.

Со временем все больше юристов стали склоняться к мысли о возможном и необходимом создании *трансдисциплинарной теории интерпретации*, которая в целом может быть применена ко всякого рода текстам. Ричард Рорти отмечал, что хотя стандарты правильного решения в различных дисциплинах несколько отличаются между собой, и ни философия, ни любая другая дисциплина не может навязывать свои стандарты, поиск за пределами узких дисциплинарных границ потенциального понимания в решении головоломок, представленных собственными дисциплинарными материалами, в современ-

¹ Впервые об «исполнительской» деятельности адвокатов и судей заговорил Джером Франк [9, *supra* note 3, at 1264]. Он пишет: «Так же, как музыка не вполне совпадает с её партитурой, но нуждается в исполнителе для её реализации, точно так же в социальной практике закон не полностью совпадает с его письменными текстами, но нуждается в деятельности тех, кому доверено его исполнение и усилиями которых он должен быть реализован» [Ibid., *supra* note 3, at 1270–71].

ной науке становится все более необходимым, что соответствует требованиям современной практики [16, 79].

В итоге все большее количество исследователей склонно полагать, что сопоставление и сравнительное исследование закономерностей музыкального исполнения способно помочь в понимании сущности закона.

Обратимся теперь к вопросу о том, какие аналогии возможны между практикой художественного исполнительства – и практикой менеджмента (руководства и управления). Традиционное исполнительское искусство вполне может быть соотнесено в современных условиях с работой менеджеров в организациях. Взгляд на действие как на исполнительское искусство требует определения решающих функций и компонентов; ведь целое и его составляющие в исполнении рассматриваются в тесной взаимосвязи. Исполнители, как правило, остро чувствуют, насколько качество их исполнения соответствует общественным художественным стандартам. Они ощущают традиционность своего исполнения или, наоборот, насколько их работа подняла традиционное исполнение на новый уровень.

В исполнительстве музыкант получает огромное наслаждение от качественно осуществленного исполнения. «В мире менеджмента редко удается услышать о том, что управление организацией доставляет удовольствие, за исключением, пожалуй, одного случая, а именно: в системах с высоким уровнем исполнения. Там, где члены организации научились работать на высоком уровне мастерства, им доставляет удовольствие сам процесс исполнения, и они придают огромное значение соответствующему исполнению. При этом исполнительское искусство показывает, что удовольствие можно получить, даже не достигнув мирового уровня» [2, 234].

Удовольствие, получаемое от работы, порождает «качество служебной жизни», т. е. удовольствие, получаемое от процесса работы. В исполнительском искусстве каждое событие специфично, обладает абсолютной уникальностью и конкретностью. Мало кому может прийти в голову, что исполнительское искусство может превратиться в прикладную науку. Исполнительское искусство всегда заботится о «соответствии», «сочетании», «приспособлении», «гармонизации» различных элементов системы¹. С другой стороны, часто бытует предположение относительно управления организациями, что менеджмент является наукой. Правда ни один менеджер не может указать, какие элементы и их сочетания будут задействованы в данной конкретной ситуации.

«Наука отбирает явления для изучения путем научного отбора и стремится стандартизировать и упорядочивать их, то есть контролировать их изменчивость. Менеджеру или руководителю, напротив, всегда приходится иметь дело с разнородными явлениями, которые так никогда и не будут изучены наукой. Система, по существу, “букет” элементов. Менеджер не может по своему усмотрению исключить из системы элементы, не вписывающиеся в существующие отрасли науки. А если он попытается это сделать, эти эле-

¹ Собственно, это одна из причин столь повышенного внимания к репетициям.

менты будут пребывать в состоянии бездействия до тех пор, пока не прекратится действие подавляющих сил. Тогда они воспрянут. Поэтому можно сказать, что положение менеджера ближе к проблемам кинопродюсера, дирижера, режиссера, чем к проблемам ученого» [2, 237]. Исполнительское искусство основывается на глубоком, разностороннем и детальном анализе исполняемого произведения, отборе средств выразительности, соответствующих трактовке, интерпретации. Причем идея контекстуальности подразумевает, что элементы системы взаимодействуют отнюдь не механически.

В основе деятельности любого предприятия должно лежать четкое представление каждым сотрудником целей и задач коллектива. «Каждый служащий должен понимать существо бизнеса», – говорил Джеймс Трейбиг из «Тандем Компьютер». «К сожалению, очень часто менеджеры предпочитают, чтобы сотрудники не задавали им вопросов, не задумывались об организации, а просто работали. В подобном требовании заключается стремление сделать людей бездумными. Мягко говоря, это нелепое желание, но оно постоянно возникает у менеджеров, даже самых опытных. Ведь самой сложной проблемой управления является управление системой контекстуально связанных актеров с параллельно контекстуально связанным сознанием. Это значит, что люди соединены в своем восприятии так же, как в поведении» [2, 238].

Хорошо известно, что сама культура исполнительского искусства способствует как взаимному изучению вкусов и наклонностей, так и совместным действиям, в конечном итоге – сотворчеству. «Искусство исходит из того, что одному человеку по силам спонтанно создать новый материал, по своим качествам превосходящий самые смелые наши мечтания. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что ожидание подобных периодических прорывов – самая сильная сторона искусства, дающая ему глубокое личностное значение. Искусство дает захватывающие примеры человеческой природы... В наш век, повсеместно подвергающий испытанию жизнеспособность и эффективность организаций, нам необходимы именно такие творческие прорывы во всех секторах общества. Нам нужна новая продукция, новые услуги, новые пути совместной работы, новые подходы к хроническим проблемам общества» [2, 243].

В последнее время участились попытки создать общую теорию исполнения. Одна из них принадлежит профессору Дону Элгеру [8]. Согласно этому автору, фундаментом теории человеческого исполнения (*Theory of Performance Humans*) является способность к значимым (порой чрезвычайным) достижениям. Отсюда, «исполнять – значит производить в ходе деятельности ценный (значимый) результат (*To perform is to produce valued results*). Исполнение означает сложный ряд действий, который объединяет знания и навыки для получения ценных результатов¹.

¹ Действительно, в самом понятии «исполнение» заложен «высокий» положительный смысл. Беспорядочное брэнчание на музыкальном инструменте или небрежное напевание мелодии не принято именовать «исполнением». Говоря об исполнении, мы подразумеваем

Процесс исполнения и его ход уподобляются «путешествию (движению) на пути к цели (пункту назначения)». Достигнутый пункт в этом «путешествии» характеризуется понятием «уровень исполнения», и это понятие определяет как меру эффективности, так и качество исполнения. Изменение этого уровня возможно в самых разных областях исполнительской деятельности. Актер, повышающий уровень своего исполнения, способен быстрее выучивать роли, играть более разнообразные роли и производить более глубокое и значимое воздействие на аудиторию. Менеджер, достигающий высокого уровня исполнения, способен лучше, с большей эффективностью организовывать людей и ресурсы, получать более качественные результаты в более короткие сроки. Юрист, достигший более высокого уровня исполнения, может провести правовое исследование к более быстрому, более тщательно, основательно и более глубокому исполнению. Не случайно в юриспруденции прочно укрепились понятия «исполнение закона», «исполнение наказания».

Организация ориентирована на исполнение, особенно в эпоху глобализации, когда компании хотят производить там, где это дешевле и продавать там, где можно получить самую выгодную цену. Это приводит к огромному количеству проблем, связанных с необходимостью часто обновлять подходы к ведению дел. Оптимизации, улучшению исполнения способствуют три важнейших фактора:

- профессиональная подготовка исполнителя (знания, умения и навыки исполнителя);
- погружение в обогащенную среду;
- рефлексивная практика исполнителя.

Профессиональная подготовка включает в себя действия, которые вовлекают в работу положительные эмоции, умение устанавливать перспективные цели, что позволяет даже неудачи рассматривать, как естественную часть достижения высокого уровня исполнения и создает условия, в которых исполнитель чувствует себя в некотором роде в безопасности.

Погружение в физическую, социальную и интеллектуальную среду высокого уровня может повысить качество исполнения и стимулировать как личностное, так и профессиональное развитие исполнителя. Элементы погружения включают социальные взаимодействия, активное, заинтересованное обучение, эмоции (как положительные, так и отрицательные) и духовную настройку.

Рефлексивная практика включает действия, которые помогают людям обращать внимание на существо исполнения, учиться на опыте, наблюдать и анализировать нынешний уровень исполнения, отмечать достижения, анали-

достаточно высокий уровень мастерства музыканта, некоторую законченность в его игре или пении, наличие в них какого-либо положительного качества. Иначе говоря, использование термина «исполнение» в музыке предполагает наличие определенного мастерства музицирующего, то есть одновременно указывается на наличие некоторого качества исполнения.

зирать сильные стороны и области для улучшений, анализировать и развивать личность и повышать уровень знаний.

Итак, закономерности, наблюдаемые в области исполнительских искусств, являются аналогичными закономерностям успешной деятельности в других областях человеческой жизни. Тщательный анализ и сопоставление условий и обстоятельств исполнения в различных сферах человеческой деятельности способствуют более глубокому осмыслению сущности исполнительства как обобщающей категории всех явлений жизни человека.

Литература

1. Люси Матис. Теория музыкального выражения: Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной. / Пер. с фр. В. Чечотт. – СПб.: изд-во Бессель и К, 1888. (репринтное воспроизведение издания Изд.: Либроком, 2012).
2. Уроки, которые можно извлечь из исполнительских видов искусства // medzhmenti.ru/page597/page630/index.html
3. Balkin Jack M. Deconstructive Practice and Legal Theory, 96 Yale. L. J. 783 (1987).
4. Balkin Jack M. and Sanford Levinson. Law as Performance in Law and Literature: Current Legal Issues 729-751 (Michael Freeman & Andrew D. E. Lewis eds.; New York: Oxford University Press, 1999).
5. Balkin Jack M. and Sanford Levinson. Law, Music, and Other Performing Arts, 139 U. Pa. L. Rev. 1597 (1991).
6. Crelle August Leopold. Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag. - Berlin, 1823.
7. Danuser H. at al. (eds.). Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11: Interpretation. Laaber, Laaber, 1992.
8. Elger Don. Theory of Performance. University of Idaho Faculty Development Serie, 2012.
9. Frank J. Words and Music: some Remarks on Statutory Interpretation, 47 Colum. Law Rev. 1264 (1947).
10. Laskewicz Zachar. ZAUM: words without meaning or meaning without words? Towards a Musical Understanding of Language. Paper presented at the International Summer Congresses for Structural and Semiotic Studies, Imatra, Finland, June 10–16, 1995. nachtschimmen.eu/zachar/composer/9301_ZAU.htm
11. Laskewicz, Zachar. Personal Manifesto. Manifesto One: Reflections on Language, Culture, Art and Science.; Manifesto Two: Language, Music and Communication. – Ghent, Belgium: Nachtschimmen Press, 1996.
12. Levinson, Sanford. Law as Literature // Texas Law Review, vol. 60, 1982, pp. 373–403.
13. Mattheson Johann. Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen; Hamburg 1739.
14. Mattheson Johann. Grundlagen einer Ehren-Pforte, worin der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler u s. w. Leben, Werke, Verdienste u s. w. erscheinen sollen. – Hamburg, 1740.
15. Mazzola Guerino. Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies, Springer-Verlag Berlin – Heidelberg – Dordrecht – London – New York, 2011.
16. Rorty Richard. Philosophy and the Mirror of Nature. – Princetin: Princeton University Press, 1979.
17. Posner Richard. Law and Literature: A Misunderstood Relation, Harvard University Press, 1988.
18. Small Christopher. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998.

В.Е. Карпенко (Иркутск)

Заметки о строении пьес А. Вампилова (опыт музыковедческого анализа)

Рассмотрение произведений литературы (прозы, поэзии, драматургии) под углом и при помощи инструментария музыковедческого анализа оправдано, прежде всего, общей временной природой двух разных видов искусства.

Одним из первых, кто обратился к этой проблеме, был Б. Яворский, который утверждал, что «все музыкальные и словесные (литературные) произведения возникают по схемам ладового ритма» [8, 377–378]. По воспоминаниям А. Альшванга, Яворский «неоднократно находил признаки музыкальных форм в литературно-поэтических произведениях разных жанров – от стихотворения Тютчева до крупных форм. Между прочим, он указывал на типичный романтический сюжет, процветавший в XVIII веке и встречавшийся также в более позднюю пору. Этот сюжет соответствует в своих общих чертах схеме сонатного *Allegro*. Он сводится к такой последовательности: образ героя (главная партия) – образ героини (побочная партия) – борьба героя за героиню (разработка) – их соединение (реприза главной и побочной партий в одной тональности)» [3, 80–81].

При анализе стихотворений А. Пушкина и Ф. Тютчева Яворский «больше всего останавливается на масштабнo-тематических структурах стихотворений. В построении “Вакхической песни”, “Эха” и других он показывает периодичность, симметричность, суммирование» [6, 172]. Из письма Яворского С. Протопопову: «Я всю свою жизнь потратил на отыскивание аналогий и из аналогий в различных областях уже выводил схемы музыкального мышления» [8, 540].

В свою очередь Г. Чичерин писал об эмоционально выразительной и конструктивной близости опер В. Моцарта романам XIX столетия и прежде всего произведениям О. Бальзака и Л. Толстого [17, 251]. А. Альшванг стал автором замечательной, но, к сожалению, неоконченной статьи «Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом», где в первой части «Преступления и наказания» была выявлена сонатная форма [3, 88].

Широко известно высказывание Д. Шостаковича: «Повесть Чехова «Черный монах» я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме» [цит. по: 15, 174]. По мнению Н. Фортунатова, «Чехов отлично чувствовал природу этой формы... Утверждение в экспозиции двух контрастирующих эмоционально-образных потоков; их дальнейшее «сквозное» развитие, сложные внутренние преобразования и взаимодействия (разработка); наконец, слияние в репризе в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемых тем (реприза всегда у Чехова – новый синтез и высший итог всего

развития) – вот типологические особенности структурного плана его новелл» [15, 175].

Еще одна цитата на ту же тему: «Музыка оказала глубокое влияние на композицию чеховских рассказов... В небольших по объему «бессюжетных» рассказах Чехова можно выделить и проследить движение тем-образов, основных эмоциональных волн. Как и в музыкальном произведении, эти темы видоизменяются, вступают в сложные соотношения друг с другом, завершаются в финале рассказа. Так же как в музыке, темы-образы в рассказах Чехова живут не только в непосредственном соседстве, но и во внутренней ассоциативной связи. Это делает произведение еще более сложным, художественно значительным, музыкальным» [7, 152; 154].

На наличие и роль музыкальных масштабнo-тематических (мелодико-синтаксических) структур в классической поэзии указывали Л. Мазель и В. Цуккерман [11, глава VII], М. Ройтерштейн [12; 13].

Автором этих строк были найдены сонатная, концентрическая (зеркально-симметричная) и альтернативная (двухтемная) музыкальные формы в романе «Плаха» Ч. Айтматова [10], а также проанализированы разные виды музыкальных структур и их формообразующее значение в поэтическом наследии Н. Рубцова [9].

Что же касается собственно драмы как театрального жанра, развивающегося в реальном времени спектакля и очень близкого поэтому музыке, то можно привести положения М. Арановского о подобии сонатной формы драме в целом [4, 20] и Ю. Тюлина о близости сонатной экспозиции завязке сюжета [14, 253].

Настоящая статья посвящена рассмотрению особенностей строения трех пьес А. Вампилова, которые давно идут в России и за рубежом и вошли в золотой фонд мировой классической литературы. «Старший сын» (1965), «Утиная охота» (1968) и «Прошлым летом в Чулимске» (1971), хотя и написаны в небольшом временном диапазоне, принадлежат к разным жанрам (комедия, пьеса и драма соответственно) и опираются на принципы, близкие по своей архитектонике и драматургии классическим операм, что будет показано ниже.

Комедия «Старший сын» состоит из двух действий, которые делятся на две картины. Первые картины заметно меньше вторых по объему: 10–28–11–18 (в страницах). Традиционное для пьес четное деление органично сочетается с признаками трехчастности со вступлением:

І д., 1 карт.	І д., 2 карт.	ІІ д., 1 карт.	ІІ д., 2 карт.
А	В	А ₁	В ₁
вступл.	А	В	А ₁
вступл.	ГП	ПП	ГП→ПП (вытеснение ГП)

Подобие в строении первых картин (опора на диалоги) и вторых картин (постепенное появление новых персонажей на сцене ведет к двум большим финалам) создает периодическую структуру АВ А₁В₁.

В то же время возможна другая трактовка формы, если короткую первую картину первого действия принять за вступление (каковым она, в сущности, и является), так как лишь в начале второй картины дана завязка авантюрной (главная партия) линии сюжета (Бусыгин выдает себя за сына Сарафанова). Большие «симфонизированные» крайние разделы этой трехчастности обрамляют камерную среднюю часть – первую картину второго действия, построенную исключительно на диалогах, где развивается любовно-лирическая линия (побочная партия).

Вторые картины обоих действий, начинаясь с диалогов, строятся на постепенном выходе на сцену основных героев и героинь, что вызывает ассоциации с большими финалами классических опер-*buffa* и прежде всего с шедеврами В. Моцарта и Дж. Россини по пьесам П. Бомарше. «Финалы действий в итальянских комических операх обычно возникали в связи с переломным моментом в развитии сюжета. Они охватывали ряд драматических эпизодов, развертывавшихся со все большей напряженностью. Количество действующих лиц тоже неуклонно увеличивалось, так что к концу финала на сцене оказывались почти все участники оперы» [16, 63].

Накопление персонажей во второй картине первого действия начинается с диалога Васеньки и Сарафанова, затем появляются Бусыгин и Сильва, последней приходит Нина. Более последовательно принцип большого «оперного» финала проявляется во второй картине второго действия. К находящимся на сцене Бусыгину и Сильве друг за другом присоединяются Кудимов, Нина, Сарафанов, Васенька и Макарская. После ухода двух «ненужных» персонажей (Кудимов и Сильва) действие движется к счастливой развязке комедии со всеми основными героями на сцене. «Внешне это проявляется в постоянном увеличении числа участников в каждом разделе, от двухголосия приводящем к семиголосию. Но это внешнее нарастание, как бы действительно оно ни было с чисто музыкальной точки зрения, с самого начала служит все же целям драмы... В каждой части идеально разрешается проблема единства в многообразии. Ибо отдельные характеры запечатлеваются в беспрестанном движении; их развитие совершается, так сказать, в постоянном взаимодействии, за ударом тотчас следует контрудар, а общему характеру каждого раздела сопутствуют острейшие индивидуализированные характеристики» [1, 300]. Как точно соответствуют эти слова Г. Аберта о первом финале «Свадьбы Фигаро» (даже количество персонажей совпадает!) второй картине второго действия вампиловской пьесы.

Итак, драматургия «Старшего сына» развивается от диалогов (развитие действия) к развернутым результирующим финалам, в которых разрешаются все конфликты, движение идет от частного к общему, здесь практически нет фонового материала, бытовой линии, столь присущей классической драматургии.

В «Чулимске», наоборот, бытовая линия занимает большое место (особенно в первом действии), нормой здесь являются массовые сцены, постоянная разноголосица жителей таежного райцентра. На этом фоне развивается драма характеров, протекающая в пунктире диалогических сцен. В них автор всесторонне, как под лупой рассматривает и показывает своих героев в развитии и взаимодействии. Движение идет от общего к частному, выявляя и заостряя к концу пьесы драматический конфликт. Два действия здесь не делятся на картины и представляют собой развернутые сквозные формы.

В строении первого действия наблюдается рефренность в появлениях персонажей (Валентина, Хороших-Дергачев-Еремеев, Кашкина-Шаманов). Однако это в целом спокойное рондообразное развитие устремлено к следующим подряд трем диалогам, сгущающим драматизм до предела. Во всех трех сценах всесторонне показан Шаманов – с Валентиной, Кашкиной и, наконец, с влюбленным в Валентину Пашкой, который стреляет в Шаманова (первая драматическая кульминация внешнего характера). Так только в конце первого действия Шаманов становится главным героем пьесы, наряду с Валентиной. Идущие друг за другом диалогические сцены с одним и тем же героем вызывают ассоциации с вердиевскими операми, например, с дуэтами Джильды и Риголетто, Джильды и Герцога в первом акте, Аиды и Амонасро, Аиды и Радамеса в третьем акте с многоплановым показом главной героини и неуклонным нарастанием драматизма.

Шесть диалогов определяют основные точки развития сюжета во втором действии пьесы, последний диалог (Валентина-Шаманов) переходит в трио с появлением Пашки, но это не развязка, собственно развязка как разрешение конфликта здесь отсутствует. Валентина вряд ли выйдет замуж за Мечеткина, Пашка в очередной раз уедет из Чулимска, и все будет тянуться по-прежнему. (Вот если бы Пашка остался и настаивал на браке с Валентиной, то все могло дойти и до кровавой развязки, однако название пьесы говорит о том, что прошло время с тех событий, и такой финал не случился). Вторая итоговая кульминация носит внутренний, психологический характер и действует сильнее, глубже.

Вершинное достижение Вампилова-драматурга – «Утиная охота» близка «Чулимску» по соотношению рельефа и фона, ведущей роли диалогов персонажей, но драматургия «Охоты» осложнена двумя временными планами. Вся основная событийная часть дана в воспоминаниях Зилова (недалекое прошлое), а в настоящем подчеркнуто одиночество главного героя в кратких монологах и в разговорах по телефону. Эти два пласта естественно смыкаются в финальной сцене – коде пьесы (появление и уход друзей и последний телефонный звонок Зилова подчеркнуто оптимистического характера, что должно говорить о выходе героя из затяжного кризиса).

Если «Старший сын» по своему строению родственен «Свадьбе Фигаро» и «Севильскому цирюльнику», то «Утиная охота» – фактически пьеса одного персонажа – близка драматургии «Дона Жуана», «Пиковой дамы», отчасти «Бориса Годунова». В этих операх драматургия обусловлена одним

истинно г л а в н ы м героем, в орбиту которого втягиваются совершенно разные лица и становятся зависимыми от его слов и поступков, иногда казалось бы непредсказуемых, но, тем не менее, психологически оправданных. Так Дон Жуан или Борис (даже если их нет на сцене) влияют на событийный ряд оперы. Так, «Чайковский всецело занят одним Германом, и в этом смысле «Пиковая дама» – исключительное явление русской оперной драматургии, своего рода монодрама» [2, 874]. Вспомним категоричное высказывание Б. Асафьева: «Без Германа – «Пиковой дамы» нет» [5, 185]. И так же вампиловский Зилов – подлинный герой своего времени – является проводником чувств, мыслей и действий, типичных для советских людей периода расцвета эпохи застоя.

В целом «Утиная охота» с точки зрения музыкального формообразования опирается на оригинальную рондообразность, где сюжет развивается в развернутых эпизодах, составляющих бóльшую часть пьесы. Рефрены, представляющие собой монологи Зилова, начальный диалог с мальчиком и телефонные разговоры происходят в настоящее время, они, в основном, кратки и носят подчеркнуто бытовой характер (на схеме обозначены малым «а»).

Если рассмотреть подробнее строение всех картин, то везде налицо трехчастность (во второй картине второго акта один раз рондо), точнее, основной временной план (формально это эпизоды В, С, D, E, F, G гигантского рондо) прослаивается краткими рефренами:

І д., 1 карт.	І д., 2 карт.	ІІ д., 1 карт.	ІІ д., 2 карт.	ІІІ д.
а-В-а	а-С-а	а-D-а	а-E-а-F-а	а-G-а(кода)

Это обрамление прошлого настоящим настолько важно для автора, что рефрены «а» в конце первых картин первого и второго актов даны без слов (!) на разных мизансценах.

Основные моменты в драматургии и композиции «Утиной охоты» – диалоги Зилова с Галиной (первые картины первого и второго действий, дважды во второй картине второго действия), с Ириной (трижды во второй картине второго действия) и дважды с официантом в третьем действии. Определяющая роль диалогических сцен сближает «Утиную охоту» с «Чулимском» – следующей пьесой Вампилова.

Зеркальная симметрия выстраивается в строении первого и второго актов. Развернутой первой картине первого действия (24 страницы) отвечает вторая картина второго (20), а небольшой второй картине первого акта (7) – первая картина второго (7). Большое построение второй картины второго акта с ее пятью диалогами (важными для драматургии пьесы) находится в третьей четверти формы (зона золотого сечения).

Третье действие начинается подобно второй картине второго акта, но после последнего эпизода из прошлого (G) начинается заключительный раздел итогового характера в настоящем времени (типичная кода).

Три пьесы Вампилова различаются по жанру, особенностям драматургического развития и обрисовки персонажей. Музыкаведческий анализ строения (композиции) и, отчасти, драматургии пьес намечает новый аспект рассмотрения драматических (и шире – литературных) произведений с позиций смежной науки. «Комплексное изучение художественного творчества, несомненно, в этом отношении может оказать весьма полезную услугу представителям различных ветвей искусствознания» [15, 186] и открыть новое в, казалось бы, хорошо знакомых произведениях искусства.

Литература

1. Аберт Герман. В.А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1. – М., 1989.
2. Альшванг А. П.И. Чайковский. – М., 1967.
3. Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // А. Альшванг. Избранные сочинения в двух томах. Т. 1. – М., 1964. С. 73–96.
4. Арановский М. Симфонические искания. – Л., 1979.
5. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л., 1970.
6. Баевский В. Мирозерцание Яворского и некоторые тенденции современной культуры // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: Сборник статей. – М., 1980. С. 156–174.
7. Балабанович Е. Чехов и Чайковский. – М., 1970.
8. Б. Яворский. Статьи. Воспоминания. Переписка. Том I. – М., 1972.
9. Карпенко В. Масштабно-тематические структуры в поэзии Н. Рубцова // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: Сборник научных статей. Вып. IV. – М., 2011. С. 93–103.
10. Карпенко В.Е. Музыкальные формы в романе «Плаха» Чингиза Айтматова // Мир в художественных отражениях: Сборник статей. – Красноярск, 2010. С. 82–88.
11. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М., 1967.
12. Ройтерштейн М. «Музыкальные» структуры в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974. С. 323–343.
13. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. – М., 2001.
14. Тюлин Ю., Бершадская Т. и др. Музыкальная форма. – М., 1974.
15. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. С. 173–186.
16. Черная Е. Оперы Моцарта. – М., 1960.
17. Чичерин Г. Моцарт. – Л., 1970.

УЧАСТНИКИ

Алиева Имина Гаджиевна, преподаватель Бакинской музыкальной академии им. У. Гаджибейли, Азербайджан,

Арделяну (Пузько) Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского

Буданова Татьяна Анатольевна преподаватель ГОУ СПО «Забайкальский техникум искусств», г. Чита,

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики СГК им. Л.В. Собинова

Варламов Николай Иванович, профессор Самарской государственной академии культуры и искусств

Вартанов Сергей Яковлевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры спец. фортепиано СГК им. Л.В. Собинова

Вартанова Елена Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Вишневская Лилия Алексеевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Волошко Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Воробьев Игорь Станиславович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, профессор кафедры теории и истории исполнительства и муз. педагогики СГК им. Л.В. Собинова

Демченко Галина Юрьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств

Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова

Егорова Татьяна Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Закатова Наталья Александровна – старший преподаватель кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова

Зильберт Борис Александрович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики СГК им. Л.В. Собинова

Карпенко Владимир Евгеньевич доцент кафедры музыкального образования Восточно-Сибирской государственной академии образования (г. Иркутск), заслуженный артист России

Карташова Татьяна Викторовна доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК им. Собинова

Киреева Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения, концертмейстер СГК им. Л.В. Собинова

Кобляков Александр Александрович, профессор, декан композиторского факультета Московской консерватории

Коробова Алла Германовна доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории (Екатеринбург)

Королевская Наталия Владимировна кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Кулапина Ольга Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Лацкова Алла Владимировна преподаватель ЦК «Теория музыки» Саратовского областного колледжа искусств

Лебедев Александр Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов СГК им. Л.В. Собинова

Лохов Константин Игоревич, преподаватель Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (г. Улан-Удэ)

Малина Альбина Юрьевна, старший преподаватель кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова

Малышева Т.Ф. кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Марьенко Анатолий Дмитриевич, доцент каф. оркестровых духовых и ударных инструментов СГК им. Л.В. Собинова, засл. артист РФ

Михайлова Алевтина Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова

Мстиславская Елена Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории исполнительства и музыкальной педагогики АСГК им. Л.В. Собинова

Петров Владислав Олегович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

Полозов Сергей Павлович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Пономарёва Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Протасова Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, преподаватель Института искусств Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Рахимбаева Инга Эрленовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой теории, истории и педагогики искусства, директор института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Свиридова Ирина Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дирижирования академическим хором СГК им. Л.В. Собинова

Свистуненко Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

Сергиенко Ирина Николаевна, ассистент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института искусств Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Серова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано СГК им. Л.В. Собинова

Сухова Лариса Георгиевна доктор педагогических наук, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики СГК им. Л.В. Собинова

Труханова Александр Геннадиевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дирижирования академическим хором СГК им. Л.В. Собинова

Файн Яков Наумович, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры теории музыки Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, доцент Московского Государственного специализированного института искусств,

Фролкин Виктор Александрович, профессор кафедры фортепиано Краснодарского государственного университета культуры и искусств,

Хадеева Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой музыкально-прикладных технологий Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

Хохлачёва Мария Вячеславовна, преподаватель каф. народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова.

Шапошников Иван Альбертович, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (н. рук. доктор искусствоведения, профессор Н.П. Коляденко)

Шашлова Елена Геннадьевна, аспирантка СГК им. Л.В. Собинова (н. рук. доктор искусствоведения, профессор Полозова И.В.) .

Шубина Ольга Анатольевна преподаватель кафедры народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова.

Ярешко Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, зав. каф. народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В. Собинова.

Содержание

Традиционная культура и современные методы исследования музыкального фольклора.....	3
И.Л. Егорова (Саратов)	
К вопросу о феноменологическом подходе к работе с фольклорным текстом.....	3
А.С. Ярешко (Саратов)	
К понятию «поэтика» музыкального фольклора как объекта комплексного научного исследования.....	15
А.А. Михайлова (Саратов)	
Вариантность как форма коммуникации в традиционных наигрышах саратовских гармонистов	26
Н.А. Закатова (Саратов)	
К вопросу типологии напевов обходно-поздравительных песен зимнего святочного цикла в традиционной культуре Саратовского Поволжья.....	35
О.А. Шубина (Саратов)	
Свадебный фольклор в концерте «Русская свадьба» А. Киселёва (к проблеме типологии жанра).....	43
А.Ю. Малина (Саратов)	
Традиция игровых песен в Саратовском Поволжье (к проблеме типологии).....	53
М.В. Хохлачёва (Саратов).....	61
«Вопль» в Саратовской свадьбе (этнографический аспект)	61
Вопросы музыкальной интерпретации и исполнительства.....	66
Н.М. Смирнова (Саратов)	
Асимптотика художественных параллелей: Гайдн и Моцарт	66
С. Я. Вартанов (Саратов)	
К. Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу»: нарративные аспекты концепции интерпретации	78
Н.Ю. Киреева (Саратов)	
Феномен театрализации в исполнительской деятельности.....	83
А.Е. Лебедев (Саратов)	
Проблемы инструментальной фактуры в современной музыке для баяна (на материале концертных симфоний).....	93
Т.А. Буданова (Чита)	
Логика периодизации баянной культуры	101
Н.И. Варламов (Самара)	
Работа над звукоизвлечением и вибрацией в альтовом классе.....	107
А.Д. Марьенко (Саратов)	
Из истории исполнительства на ударных инструментах в Саратове	111
Проблемы музыкальной педагогики.....	118
Л.Г. Сухова (Саратов)	
Антон Григорьевич Рубинштейн и его педагогические взгляды	118
А.В. Лацкова (Саратов)	
О специфике практического курса гармонии.....	124
К.И. Лохов (Улдан-Удэ)	
Дирижирование в системе формирования исполнительской компетентности музыканта-духовика	132
Е.В. Мстиславская (Саратов)	
К вопросу об актуализации проблемы одаренности	134

С.В. Протасова (Саратов)	
Организация образовательной среды творческого типа в классе фортепиано	139
И.Э. Рахимбаева (Саратов)	
Научные подходы к исследованию проблемы управления качеством педагогического художественного образования	144
И. Н. Сергиенко (Саратов)	
Становление профессиональной компетентности педагога	156
Д.И. Варламов (Саратов)	
Академизация в контексте музыкального образования: перспективы развития традиций национального исполнительства	161
Музыка как универсальная модель культуры	164
Б.А. Зильберт (Саратов)	
Семиотический язык музыки (в развитие идей Б.Л. Яворского).....	164
В.А. Фролкин (Краснодар)	
Художественное исполнительство как трансдисциплинарная модель успешной исполнительской деятельности.....	172
В.Е. Карпенко (Иркутск)	
Заметки о строении пьес А. Вампилова (опыт музыковедческого анализа).....	180

Научное издание

Проблемы художественного творчества

Сборник статей по материалам
Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому.
II часть

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная верстка Е.Н. Липчанской

Подписано в печать 29.05.2013. Гарнитура Times. Печать «RISO».

Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. 12. Тираж 100 экз. Заказ 98.

Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова.
410012, г. Саратов, пр. им. С.М. Кирова, 1.