

ART STUDIES: THEORY, HISTORY, PRACTICE

ISSN 2227-2577

# ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал № 3 (29)

---

*Декабрь 2020*

12+

Министерство культуры Челябинской области  
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского

# **ИСКУССТВОЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

Научно-практический журнал  
№ 3 (29)  
декабрь 2020

12+

Челябинск  
2020

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ:  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

№ 3 (29)

декабрь 2020

Научно-практический журнал.

Издается с 2011 года.

Выходит три раза в год.

ISSN 2227-2577

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77- 69975 от 29 мая 2017 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

**УЧРЕДИТЕЛЬ:**

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»  
Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

**ИЗДАТЕЛЬ:**

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»  
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41  
**Адрес редакции:** 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41  
Тел./факс (351) 263-34-61.  
E-mail: onr@uurgii.ru  
Сайт: www.uurgii.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского – www.uurgii.ru; Научной электронной библиотеки – www.elibrary.ru

**Ответственный редактор** – Сундарева Л.А.  
**Вёрстка** – Крахмалова Т.М.

При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна.

С авторами заключается Лицензионный договор. Рукописи рецензируются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. Рукописи авторам не возвращаются. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Подписано в печать 25.12.2020 г.

Дата выхода в свет 30.12.2020 г.

Формат 60×84/8

Заказ № 53

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 9,0. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮрГИИ им. П.И. Чайковского»

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301. Тел.: 8 (351) 790-07-04.

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2020

**РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ  
СОВЕТ**

**Бетехтин Алексей Валерьевич**,  
председатель Редакционно-экспертного совета, Министр культуры Челябинской области, кандидат культурологии (Россия, г. Челябинск)

**Сизова Елена Равильевна**, заместитель председателя Редакционно-экспертного совета, ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания, секция «Педагогические науки» (Россия, г. Челябинск)

**Груцынова Анна Петровна**, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского; доктор искусствоведения, доцент (Россия, г. Москва)

**Имханицкий Михаил Иосифович**, профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Москва)

**Каминская Елена Альбертовна**, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства; доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор (Россия, г. Москва)

**Логинова Марина Васильевна**, заведующий кафедрой культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Института национальной культуры Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева; доктор философских наук, профессор (Россия, г. Саранск)

**Макаренко Александр Васильевич**, профессор фортепианного отделения Johannes-Brahms-Konservatorium in Hamburg, Заслуженный артист РФ (Германия, г. Гамбург)

**Мухамеджанова Нурия Мансуровна**, старший научный сотрудник кафедры философии, культурологии и социологии Оренбургского государственного университета; доктор культурологии, доцент (Россия, г. Оренбург)

**Парфентьева Наталья Владимировна**, профессор кафедры теологии, культуры и искусства; ведущий научный сотрудник научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры» Южно-Уральского государственного университета (национального исследовательского университета), доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Россия, г. Челябинск)

**Флоря Елеонора Петровна**, профессор кафедры художественно-теоретических дисциплин Академии музыки, театра и изобразительных искусств, доктор искусствоведения, профессор (Молдова, г. Кишинев)

**Шелудякова Оксана Евгеньевна**, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ (Россия, г. Екатеринбург)

## РЕДАКЦИЯ

**Главный редактор –**

**Куштым Евгения Александровна**; проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат философских наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

**Заместители главного редактора –**

**Истомина Ирина Владимировна**, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения (Россия, г. Челябинск)

**Макурина Арина Сергеевна**, заведующий Отделом организации научной работы и международного сотрудничества Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

**Растворова Наталья Валерьевна**, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат искусствоведения, доцент (Россия, г. Челябинск)

**Секретова Лариса Адольфовна**, доцент кафедры теории, истории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

**Степанова Наталья Викторовна**, доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского; кандидат педагогических наук, доцент (Россия, г. Челябинск)

**Ответственные за выпуск –**

**Сундарева Лариса Анатольевна**, редактор, заведующий Редакционно-издательским отделом Южно-Уральского государственного института искусств имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

**Крахмалова Татьяна Михайловна**, оператор компьютерной верстки журнала; корректор Редакционно-издательского отдела ЮУрГИИ имени П.И. Чайковского (Россия, г. Челябинск)

## СОДЕРЖАНИЕ

**Сизова Елена Равильевна**

ПОЗДРАВЛЕНИЕ РЕКТОРА ГБОУ ВО «ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО» С 85-ЛЕТИЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ..... 6

### РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

**Заболоцкая Анна Викторовна**

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СРЕДСТВАМИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ..... 7

**Лисовская Инга Николаевна**

«РОЖДЁННЫЙ ПОД ЗВЕЗДОЙ»: О БЕЛОРУССКОМ КОМПОЗИТОРЕ ЭМИЛЕ НОСКО .....12

**Останькович Марианна Александровна**

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РАССКАЗЫ МАРИАННЫ ХАЧАТУРЯН .....21

**Пороховниченко Марина Евгеньевна**

СОЛЬФЕДЖИО В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ.....27

**Путина Анастасия Геннадьевна**

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА, ФОРМЫ И ИДЕЙНО-ОБРАЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ  
«МОМЕНТ ВАСОВИАН» ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ .....35

**Секретова Лариса Адольфовна**

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО Е.И. ЛУЛЬБЕРГ .....42

**Сизова Елена Равильевна**

НАДЕЖДА ПАВЛОВНА НАУМОВА – МОЙ ПЕРВЫЙ НАСТАВНИК  
НА МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ ПОПРИЩЕ.....47

**Степанова Наталья Викторовна**

РОЛЬ КАРЛА ЧЕРНИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА  
И ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ.....52

### РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

**Вежлева Элла Константиновна**

К ВОПРОСУ ОБ ОСМЫСЛЕНИИ СОДЕРЖАНИЯ  
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОПУСА.....65

**Ефремова Ирина Владимировна**

ХРОНОТОП БАЛА И ЕГО СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ .....75

**Павленко Елизавета Евгеньевна**

**Павленко Оксана Мефодьевна**  
УЧИТЕЛЯ НИКОЛАЯ КАРЛОВИЧА МЕТНЕРА.....80

**Юровская Ольга Леонидовна**

ДУХОВНАЯ НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ.....85

### РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

**Истомина Ирина Владимировна**

**Кучер Наталья Юрьевна**

КОНФЕРЕНЦИЯ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ МУЗЫКИ И КОМПОЗИЦИИ,  
ПОСВЯЩЕННАЯ 85-ЛЕТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
НА ЮЖНОМ УРАЛЕ.....95

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ.....99

## CONTENTS

### *Elena Sizova*

CONGRATULATIONS FROM THE RECTOR OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P.I. TCHAIKOVSKY FOR THE 85th ANNIVERSARY PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN THE SOUTHERN URALS.....	6
---	---

### SECTION 1. ART AND ARTISTIC EDUCATION: THEORY, HISTORY, PRACTICE

#### *Anna Zabolotskaya*

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE CHOREOGRAPHIC IMAGE BY MEANS OF MUSICAL EXPRESSIVENESS .....	7
--	---

#### *Inga Lisovskaya*

«BORN UNDER A STAR»: ABOUT THE BELARUSIAN COMPOSER EMIL NOSKO .....	12
---	----

#### *Marianna Ostankovich*

KHACHATURYAN MARIANNA. MUSIC STORIES .....	21
--	----

#### *Marina Porokhovnichenko*

SOLFEGGIO IN THE SYSTEM OF CONTINUOUS PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION: TRADITIONS AND PROSPECTS .....	27
--	----

#### *Anastasia Putina*

PECULIARITIES OF THE GENRE, FORM AND IDEO-IMAGE CONCEPT «MOMENT BACOVIAN» GENNADY CHOBANU .....	35
---	----

#### *Larisa Secretova*

TEACHING SKILLS E.I. LULBERG.....	42
-----------------------------------	----

#### *Elena Sizova*

NADEZHDA PAVLOVNA NAUMOVA - MY FIRST TEACHER IN THE MUSIC STUDIES .....	47
---	----

#### *Natalia Stepanova*

THE ROLE OF KARL CZERNY IN THE HISTORY OF MUSICAL AND PERFORMING ARTS AND PIANO PEDAGOGY .....	52
--	----

### SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

#### *EllaVezhleva*

ON THE QUESTION OF UNDERSTANDING THE CONTENT OF A MODERN MUSICAL OPUS .....	65
---	----

#### *Irina Efremova*

CHRONOTOPE OF THE BALL AND ITS STRUCTURAL AND SEMANTIC ORGANIZATION .....	75
---	----

#### *Elizaveta Pavlenko*

<i>Oksana Pavlenko</i> TEACHERS OF NIKOLAI KARLOVICH MEDTNER .....	80
---	----

#### *Olga Yurovskaya*

SPIRITUAL FOLK SONG TRADITION IN THE SOUTHERN URALS .....	85
---	----

### SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. CONTESTS

#### *Irina Istomina*

#### *Natalia Kucher*

CONFERENCE OF THE DEPARTMENT OF HISTORY, THEORY OF MUSIC AND COMPOSITIONS, DEDICATED TO THE 85TH ANNIVERSARY PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN THE SOUTHERN URALS.....	95
--	----

**ПОЗДРАВЛЕНИЕ РЕКТОРА ГБОУ ВО «ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ ИМ. П.И.ЧАЙКОВСКОГО» Е.Р. СИЗОВОЙ  
С 85-ЛЕТИЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
НА ЮЖНОМ УРАЛЕ**



**Уважаемые коллеги! Дорогие друзья!**

В этом году мы с вами отмечаем 85-летие профессионального музыкального образования на Южном Урале! Это событие связано с открытием 15 ноября 1935 года первого профессионального музыкального учебного заведения в Челябинской области – Челябинского музыкального училища, на базе которого был создан Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. Таким образом, 15 ноября 2020 года исполняется 85 лет со дня основания ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского!

Все эти годы учебное заведение неуклонно развивалось, совершенствовалось, расширяло профиль подготовки студентов и учащихся, повышало профессиональный уровень кадрового состава. Сегодня ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского – это многопрофильный образовательный комплекс, осуществляющий подготовку специалистов по 58 специальностям высшего и среднего профессионального образования в области музыкального, изобразительного, хореографического искусства и социокультурной деятельности. В структуру вуза входят 4 факультета, отдел аспирантуры и ассистентуры-стажировки, 3 колледжа и 1 училище, 15 кафедр, 22 отделения, Специальная детская школа искусств, классы общеобразовательной подготовки, Центр дополнительного профессионального образования.

Институт известен своими высококвалифицированными преподавателями, масштабными творческими и научными проектами, выдающимися выпускниками, снискавшими признание и славу далеко за пределами России. Достигнутые результаты позволяют нам сегодня с благодарностью вспомнить прошлое, обобщить и осмыслить настоящее, с уверенностью и оптимизмом посмотреть в будущее.

От всего сердца желаю преподавателям, обучающимся, всем работникам института крепкого здоровья, благополучия, процветания, радости и счастья! Убеждена, что институт и далее будет успешно развиваться, достигать все более высоких профессиональных результатов, преумножать заслуги и славные традиции!

*Ректор, доктор педагогических наук, профессор, академик РАЕ  
Елена Равильевна Сизова*



РАЗДЕЛ 1

**ИСКУССТВО  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА**

---

---

**Для цитирования:** Заболоцкая, А.В. Особенности воплощения хореографического образа средствами музыкальной выразительности / А.В. Заболоцкая. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 7–11. – Библиогр.: с. 10 (12 назв.).

УДК 793.3

**Заболоцкая Анна Викторовна,**  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
преподаватель кафедры фортепиано, аспирант  
E-mail: vervalanna@mail.ru  
Россия, г. Челябинск

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА  
СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

**Аннотация.** *Статья посвящена определению особенностей воплощения хореографического (художественного) образа средствами музыкальной выразительности. Дана характеристика понятию «художественный (хореографический) образ». Выявлена взаимосвязь музыкального и хореографического искусства через средства музыкальной выразительности.*

**Ключевые слова:** *художественный образ; хореографический образ; средства музыкальной выразительности; стиль; жанр.*

**Anna Zabolotskaya,**  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Teacher of the Piano Department, Post-Graduate Student  
E-mail: vervalanna@mail.ru  
Russia, Chelyabinsk

**FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE CHOREOGRAPHIC IMAGE BY MEANS  
OF MUSICAL EXPRESSIVENESS**

**Annotation.** *The article is devoted to determining the features of the embodiment of a choreographic (artistic) image by means of musical expressiveness. The concept of «artistic (choreographic) image» is characterized. The interrelation of musical and choreographic art through the means of musical expression is revealed.*

**Keywords:** *artistic image; choreographic image; means of musical expression; style; genre.*

Процесс создания художественного образа для любого вида искусства является процессом самоактуализации, созидательной и творческой (креативной)

интерпретацией субъективного мировоззрения.

Так, в философии и культурологии художественный образ, с точки зрения



определенного эстетического идеала, рассматривается в качестве всеобщей категории художественного творчества – как средство и форма творческого отражения действительности, способ и результат освоения (воспроизведения, истолкования) жизни в искусстве. Часто образ понимается как часть или элемент (фрагмент) художественного целого, обладающий самостоятельным значением и содержанием [5, с. 608].

В музыке художественный образ – это отношение автора к жизненным явлениям, представление о картине объективной действительности, его внутреннее переживание, выражение эмоций и мыслей в звуковой форме (в музыкальных интонациях).

В хореографии художественный образ рассматривается как целостное воспроизведение в танце (в пластической образно-художественной форме) характера отдельного человека, с его чувствами и мыслями [2]. Так, определенный драматургическим действием «образ» Захаров Р.В. рассматривает в качестве отдельной личности, со своим характером, поступками и собственным отношением к окружающей действительности [4].

Таким образом, в области искусств художественный образ выступает в качестве обобщенного художественного отражения действительности (социальных процессов, взаимоотношений), неразрывного сплава, целостного комплекса противоположностей, с помощью которых создается эмоционально-выразительный образ, выражающий определенные эстетические чувства, идеи; это результат преобразования и эстетическая оценка реальности в сознании творца; это отражение мироощущения, духовности и морали, художественные вкусы и пристрастия. Термин «художественный образ» в хореографическом искусстве тождественен понятию «хореографический образ».

В трактовке (интерпретации) художественного (хореографического) образа хореограф раскрывает не только эмоциональную сторону произведения, но и ее содержательную основу (характеристику), наполняя внутренним смыслом, создает обстановку (атмосферу) того времени, о котором повествует в своем произведении через изображение конкретного образа, внутренних свойств его характера, явлений.

В создании хореографического образа большое значение имеет творческое, органическое единство (синтез) искусств: музыки, живописи, литературы и самой хореографии, каждое из которых адаптируется и обогащает другие, сохраняя при этом свою относительную самостоятельность.

Создание художественного образа в произведениях искусства осуществляется с помощью выразительных средств. Особенность танцевальной (хореографической) образности заключена в использовании системы выразительных средств и приемов, составляющих целостность композиции танца: пластика человеческого тела, рисунок танца, танцевальная лексика, сценическое оформление танца и, конечно же, музыка, усиливающая выразительность танца, его ритмическую основу, темповые, динамические характеристики, создающая эмоциональный строй в целом и основу его образного содержания [3]. При этом именно музыка «диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка, и, таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом» [10, с. 12–15].

Художественную содержательность композиции определяет взаимосвязь, синтез музыки и танцевального образа через сходство образного строя, рисунка пластики, структуры формы, музыкального языка, соответствие метроритма и темпа. Создавая образно-хореографический замысел танца, хореограф отталкивается

не только от сюжета, но и от музыкального материала, на котором он рождается. Следовательно, в создании хореографического образа музыка (музыкальный текст) является одним из главных выразительных средств хореографии. Именно средства музыкальной выразительности, являющиеся ядром музыкального стиля, «находят свои смысловые alter ego в средствах хореографии» [1], такие, как метроритм, динамика, мелодия, темп, обозначающий не только скорость, но и характер движения, и прочие, составляющие основу образного содержания танца (звуковую образность) и определяющие его эмоциональный строй.

Осмысление выразительных средств в хореографическом произведении зависит от художественно-образного содержания музыки. Разделяя средства хореографического воплощения музыки через анализ пластического осмысления музыки, Абдоков Ю.Б. [1] выделяет *универсальный инструментарий* стилеобразующих средств выразительности хореографии и музыки. Так ученый на первый план выдвигает *мелодику* (интонация как выразитель музыкально-художественной специфики, фразостроение, тематизм), являющуюся душой музыкального произведения и основой хореографического (пластического) рисунка. Ведь именно от развития мелодии рождаются музыкально-хореографические образы. На второй план из средств музыкальной выразительности ученый выдвигает *метр, ритм и темп*. Третье место в качестве основополагающих выразительных средств в формировании хорео-пластики занимает *«оркестровая поэтика музыкального сложения»* (оркестровка). При этом автор обращает внимание именно на органичное единение (комплекс, сплав) стилеобразующих элементов.

Средства музыкальной выразительности, являясь основной отличительной чертой музыкального стиля (стилевыми признаками), позволяют не

только отличить почерк композитора (импровизатора, исполнителя), но и соотнести музыку с определенной «позицией» в культуре, историческим периодом, направлением, национальной культурой [9, с. 27, 31; 7, с. 50].

Диапазон классификаций и определений выразительных средств (стилевых признаков), данный учеными-музыкантами, обширен. Так, С.С. Скребков в музыкальном произведении определяет три основных стороны стиля: музыкальный тематизм, музыкальный язык и интонационное развитие, складывающееся в композиционную структуру [11, с. 10–13]. Более подробно раскрывая составляющие музыкального стиля, Е.В. Назайкинский в качестве отличительных черт выделяет: музыкальные темы, композицию, конкретную структуру музыкальной ткани и интонационную организацию музыкального произведения [9, с. 17]. Л.А. Мазель акцентирует внимание на проявлении более частных признаков жанра, таких, как «ритмические обороты, формы аккомпанемента, мелодические фигуры, виды фактуры и т. п.» [6, с. 18–19].

Стилевые признаки (выразительные средства), выполняя различные функции в создании музыкального образа, обладают неравнозначностью внутри самой стилевой системы. Так, В.Н. Холопова вслед за В.В. Медушевским, подчеркивая проблему неравнозначности выразительных средств, подразделяет их на «активные», образующие центр интонационного словаря, и фоновые – «периферийные». Рассматривая многокомпонентность стилевой системы, автор выделяет роль «ключевой интонации (зерна) стиля», окрашивающей собой не только тему, произведение, но и целый стиль [12, с. 225].

М.К. Михайлов выстраивает иерархическую систему стилевых признаков в аспекте их функционирования, рассматривая их по функционально-выразительной значимости в историческом

процессе развития музыкального искусства и под углом зрения диалектики общего, особенного и отдельного, подразделяя выразительные средства на «ведущие» (мелодико-тематические элементы, ладогармонические, фактурные, формообразовательные) и «подчиненные» (динамические, артикуляционные, тембровые) [7, с. 137–143].

Система музыкально-выразительных признаков (ритм, мелодия, темп, метр) представляет собой иерархически целостную систему отличительных характерных признаков, где одни признаки первостепенны и обязательны, а другие второстепенны. Синтез различных

признаков в пределах одной темы образует многоуровневую жанровую систему. Из чего следует, что жанр выступает в качестве «носителя» жизненного содержания, зафиксированного в языке музыки. В хореографии именно жанровые специфические особенности (выразительные средства) влияют и на сценическое оформление хореографического произведения. Таким образом, являясь отличительным качеством музыкальных произведений, выразительные средства влияют на характер музыкального произведения, его художественный образ, а, следовательно, и на особенности воплощения хореографического образа.

### *Литература:*

1. Абдоков, Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : специальность 17.00.01 : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ю.Б. Абдоков. – Москва, 2009. – 192 с. – Текст : непосредственный.
2. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. – Текст : непосредственный.
3. Горшкова, Е.В. От жеста к танцу. Методика и конспекты занятий по развитию у детей 5–7 лет творчества в танце : пособие для музыкальных руководителей детских садов. – Москва : Гном и Д, 2002. – 120 с. – Текст : непосредственный.
4. Захаров, Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 224 с. – Текст : непосредственный.
5. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – Текст : электронный // endic.ru : [сайт]. – 2003. – URL: [https://www.endic.ru/enc\\_culture/Hudozhestvennyj-obraz-1067.html](https://www.endic.ru/enc_culture/Hudozhestvennyj-obraz-1067.html) (дата обращения 03.10.2020).
6. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. – Москва : Музыка, 1979. – 536 с. – Текст : непосредственный.
7. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1981. – 262 с. – Текст : непосредственный.
8. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с. – Текст : непосредственный.
9. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.
10. Петренко, Е.А. Стиль в балете : учебное пособие / Е.А. Петренко. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. – 139 с. – Текст : непосредственный.
11. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, кафедра теории музыки / под ред. В.В. Протопопова. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с. – Текст : непосредственный.
12. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В.Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2014. – 320 с. – Текст : непосредственный.

**References:**

1. Abdokov, Yu.B. Muzykal'naya poetika khoreografii: plasticheskaya interpretatsiya muzyki v khoreograficheskom iskusstve : spetsial'nost' 17.00.01 : dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Yu.B. Abdokov. – Moskva, 2009. – 192 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Balet : entsiklopediya / gl. red. Yu.N. Grigorovich. – Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. – 623 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Gorshkova, E.V. Ot zhesta k tantsu. Metodika i konspekty zanyatiy po razvitiyu u detey 5–7 let tvorchestva v tantse : posobie dlya muzykal'nykh rukovoditeley detskikh sadov. – Moskva : Gnom i D, 2002. – 120 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Zakharov, R.V. Sochinenie tantsa. Stranitsy pedagogicheskogo opyta / R.V. Zakharov. – Moskva : Iskusstvo, 1983. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Kononenko, B.I. Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii / B.I. Kononenko. – Tekst : elektronnyy // endic.ru : [sayt]. – 2003. – URL: [https://www.endic.ru/enc\\_culture/Hudozhestvennyj-obraz-1067.html](https://www.endic.ru/enc_culture/Hudozhestvennyj-obraz-1067.html) (data obrashcheniya 03.10.2020).
6. Mazel', L.A. Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy / L.A. Mazel'. – Moskva : Muzyka, 1979. – 536 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Mikhaylov, M.K. Stil' v muzyke: issledovanie / M.K. Mikhaylov. – Leningrad : Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 1981. – 262 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Muzyka. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar' / gl. red. G.V. Keldysh. – Moskva : Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 1998. – 672 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Nazaykinskiy, E.V. Stil' i zhanr v muzyke : ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy / E.V. Nazaykinskiy. – Moskva : VLADOS, 2003. – 248 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Petrenko, E.A. Stil' v balete : uchebnoe posobie / E.A. Petrenko. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2013. – 139 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Skrebkov, S.S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley / S.S. Skrebkov ; Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo, kafedra teorii muzyki / pod red. V.V. Protopopova. – Moskva : Muzyka, 1973. – 446 s. – Tekst : neposredstvennyy.
12. Kholopova, V.N. Muzyka kak vid iskusstva : uchebnoe posobie / V.N. Kholopova. – Sankt-Peterburg : Planeta muzyki, 2014. – 320 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Лисовская, И.Н. «Рождённый под звездой»: о белорусском композиторе Эмиле Носко / И.Н. Лисовская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 12–20. – Библиогр.: с. 20 (3 назв.).

УДК 929:78.071.1 (476)Носко

**Лисовская Инга Николаевна,**

кандидат искусствоведения, доцент;

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,  
доцент кафедры хорового и вокального искусства

E-mail: lipaj@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

**«РОЖДЁННЫЙ ПОД ЗВЕЗДОЙ»:  
О БЕЛОРУССКОМ КОМПОЗИТОРЕ ЭМИЛЕ НОСКО**

**Аннотация.** *На современном этапе, когда тенденции коммерциализации, развлекательности и зрелищности определяют направление развития музыкальной культуры общества (в связи с чем происходит деформация ценностных ориентиров), видится необходимость в освещении жизненного и творческого пути истинных талантливых музыкантов. В статье речь идет о современном белорусском композиторе Эмиле Носко. Уникальные сведения из жизни маэстро, полученные в результате беседы и интервьюирования, позволят более глубоко осмыслить его творчество, воодушевиться, по достоинству оценить подлинное искусство.*

**Ключевые слова:** *Эмил Носко; композитор Беларуси; музыкальная культура; орган; вокально-хоровой жанр.*

**Inga Lisovskaya,**

PhD in Art History, Associate Professor;

Belarusian State University of Culture and Arts,  
Associate Professor of Choral and Vocal Arts Department

E-mail: lipaj@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

**«BORN UNDER A STAR»: ABOUT THE BELARUSIAN COMPOSER EMIL NOSKO**

**Annotation.** *At the present stage, when the trends of commercialization, entertainment and entertainment determine the direction of development of the musical culture of society (in connection with which there is a deformation of value orientations), there is a need to highlight the life and creative path of true talented musicians. The article deals with the contemporary Belarusian composer Emil Nosko. Unique information from the Maestro's life, obtained as a result of conversations and interviews, will allow you to understand his work more deeply, get inspired, and appreciate true art.*

**Keywords:** *Emil Nosko; composer of Belarus; musical culture; organ; vocal and choral genre.*

Достояние музыкальной культуры любой страны – это не только созданные музыкальные произведения, зафиксированные в нотном тексте, или музыка, как

звучащая субстанция в различной исполнительской интерпретации, а также звукозаписи на различных носителях (пластинках, аудио и CD). Это и сами её

творцы: композиторы и исполнители. Изучение их творчества и биографии – важное направление в исследованиях, касающихся истории и теории музыкальной культуры. Воссоздание и осмысление подобной информации позволяют определить генотип культуры, осознать генезис таланта и одаренности, выявить причинно-следственные связи проявления этих качеств у отдельно взятого человека, и, что не менее важно, – для кого-то открыть источник вдохновения.

К сожалению, многие наши современники – талантливые музыканты – зачастую остаются «закрытой книгой» для широкой общественности. Эпизодические публикации в периодических изданиях не всегда в полной мере позволяют получить представление о личности. И если творчество по прошествии лет можно осмыслить и проанализировать, исходя из нотных, аудио- и видеодокументов, то воссоздать достоверные, уникальные факты из жизни творца бывает не так уж и просто, а порой и невозможно. Между тем, изучение судеб известных на современном этапе музыкантов уже сейчас позволит по-новому взглянуть на их творчество, более глубоко его осмыслить и пережить, воодушевиться и эмоционально наполниться.

В данной статье речь пойдет о выдающемся белорусском композиторе Эмиле Викентьевиче Носко, удостоенном нагрудного знака Министерства культуры Республики Беларусь «За ўклад у развіццё культуры Беларусі».

По мнению многих исполнителей, да и по своему собственному убеждению, сложившемуся в процессе работы над его хоровыми произведениями, – в творчестве (особенно вокально-хоровом) этого мастера нет случайных сочинений, которые лишены содержательности, индивидуального колорита, душевной проникновенности и чуткости. Яркая образность и эмоциональность, красота

гармоний – визитная карточка произведений Эмиля Носко.



*Э. Носко*

Любовь к музыке композитора, его одаренность и талант во многом обусловлены родословными корнями, воспитанием и плодотворной окружающей средой. Дед Эмиля – Антон Матвеевич Носко – играл на скрипке. Его часто приглашали на свадьбы в качестве музыканта. Отец – Викентий Антонович Носко – долгие годы служил органистом в разных костёлах, в том числе в Хайнувке (ныне город Польши, расположенный неподалёку от Беловежской пуши), Волковыске (теперь это город, районный центр Гродненской области, Беларусь). Последнее же место службы и жительства – местечко Волколата (сейчас агрогородок Докшицкого района Витебской области). В начале XX века в нем были народное училище, корчма, две ветряные мельницы. Волколата славилась католическим храмом св. Иоанна Крестителя, построенным в конце XIX века (к слову, включенным в настоящее время в список историко-культурных ценностей Республики Беларусь) и его органом. Интересный факт: названный костел никогда не прекращал своей деятельности, даже в советские времена. Кроме того, в

годы Великой Отечественной войны удалось уберечь орган. И это благодаря тому, что Викентий Антонович Носко снял трубы с инструмента (немцы собирали их на металлолом) и спрятал под алтарём.

Викентий Антонович проработал большую часть своей жизни органистом. Кроме того, начиная с 1950-х годов он преподавал уроки музыки в Волколатской средней школе, детском доме близ Шарковщины, руководил сельским хором Волколаты. Этот хор нередко занимал призовые места на фестивалях любительского творчества, например, в городском поселке Воропаево (ныне Поставский район Витебской области).

Мать Эмиля Викентьевича Носко – Зофья Иосифовна (девичья фамилия Мехович) – родом из крестьянской семьи. От своего отца, который пел в хоре ко-

стёла, она унаследовала хороший музыкальный слух и вокальный голос. С ранних лет она, как и её отец, пела в костёле. Спустя много лет, когда ее муж Викентий Антонович ушел на постоянную работу в школу учителем музыки, руководила хором в Волколатском костёле св. Иоанна Крестителя.

В целом, музыка в жизни семьи органиста В.А. Носко занимала главенствующую роль. Все его дети, а их было шесть (Леокадия, Марьян, Тереза, Лилия, Эмиль и Станислав), свою жизнь так или иначе связали с музыкой. Три сына – Марьян, Эмиль и Станислав – профессиональные композиторы. Они закончили Белорусскую государственную консерваторию (сейчас УО «Белорусская государственная академия музыки», БГАМ) по классу композиции.



*Семья Носко. Слева направо: первый ряд – Марьян, Лилия, Тереза; второй ряд – Станислав, Леокадия, Эмиль. 1989 г.*

У старшей дочери Леокадии был прекрасный голос. Одно время она даже пела в народном хоре под управлением музыковеда-фольклориста, народного артиста СССР Г.И. Цитовича (1910–1986) (сейчас это знаменитый профессиональ-

ный коллектив – Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г.И. Цитовича, художественный руководитель – народный артист БССР, профессор М. Дриневский). Правда, долго ей там работать не при-



шлось: связки не выдержали большой нагрузки. Дело в том, что во время войны, когда Леокадия была подростком, отец подолгу прятал её от немцев в сыром подвале. Это не могло не сказаться на состоянии связок и певческого голоса.

Еще две дочери (Тереза и Лилия) пели в любительском коллективе – женском вокальном ансамбле Белорусского государственного института народного хозяйства (с 1992 года это Белорусский государственный экономический университет, БГЭУ). Следует отметить, что Тереза более 40 лет преподавала немецкий язык в названном вузе. Лилия же работала инженером в Главном управлении речного флота при Совете Министров Белорусской ССР.

К сожалению, на сегодня из всей большой дружной семьи в живых остались только Эмиль и его старшая сестра Тереза Викентьевна Глазовская (девичья фамилия Носко). К слову, Тереза – прекрасный поэт и прозаик. Ее стихи всегда вдохновляли братьев-композиторов. Среди совместных работ – такие вокально-хоровые произведения, как: «Пад якой трэба зоркай радзіцца», «Астры», «Свадебная песня», «Духовный триптих», «Вялікі грэх я на душу бяру», «Ратуй нас, Божа» – музыка Эмиля Носко; «Бабьи лета согреют теплом», «Люблю тебя», «Жоўтыя ружы», «У вясновы вечар», «Мы встречались недолго», «Воспоминание» – музыка Марьяна Носко; «Бо любоў нявечна», «Да новых сустрэч», «Песня пра сонечнага зайчыка», «Вальс выпускников», «Песня о друге» – музыка Станислава Носко и многие другие [1]. Ею сделан и ряд переводов (с немецкого на русский) поэтических текстов, которые легли в основу музыкальных произведений Эмиля Носко, например, хоровых: «Песня Миньен» (из романа И. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», пер. Т. Глазовской), «Ты знаешь край» (сл. И. Гёте, пер. Т. Глазовской) и др.

Тереза Викентьевна с теплотой и любовью вспоминает своих безверменно

ушедших талантливых братьев-композиторов Марьяна и Станислава Носко. Всю свою жизнь они посвятили музыке, ее созданию и распространению в широких слоях общества, работая в школе с детьми и с любительскими вокально-хоровыми коллективами, оставив после себя существенное музыкальное наследие. Оно, к сожалению, до сих пор не опубликовано в полной мере. Многие произведения в рукописном виде Тереза Викентьевна хранит у себя.

С особой теплотой и заботой она рассказывает об интересных моментах из жизни своего брата Эмиля, с которым они очень дружны.

Эмиль родился в местечке Волколата 21 декабря 1943 года. Однако, что было тогда не редкостью, в документах записали дату рождения 18 июля 1944 года. Из воспоминаний Терезы Викентьевны: «Эмок (так его часто называют родные – прим. автора) родился очень маленьким, с «лыжачку ростом», как всегда говорила наша мама. Вся тяжесть военных лет не могла не отразиться на его физическом здоровье. Вылечил младенца от непонятого недуга, при котором крутило все тело малыша, старец, живший при костёле. И, как ни мистично это звучало бы, – капельками крови ласточки. Вот так по жизни он ласточкой и летает: такой же легкий, подвижный, жизнерадостный и трудолюбивый».

Эмиль Носко родом из семьи музыкантов-любителей, где духовному и музыкально-эстетическому развитию отводилась главенствующая роль. Веское подтверждение тому – наличие в доме органиста (так зачастую называли односельчане Викентия Антоновича), разнообразных музыкальных инструментов: аккордеона, баяна, гитары, кларнета, скрипки, рояля. Однажды семья лишилась рояля на продолжительное время. Его забрали за неуплату налога, которым в свое время облагались церковнослужители. И это было целой трагедией для всех.

Не удивительно, что желание заниматься музыкой и невероятные способности у маленького Эмиля (как и у его братьев) проявились, как только он начал ходить. Малыш брал в руки подушечку, садился на маленькую скамеечку и начинал имитировать игру на гармошке, при этом напевая «ях-ях-ях». Чуть позже, возвращаясь домой со службы в костеле, Эмиль одним пальчиком подбирал песнопения на фортепиано. Хорошим, но достаточно строгим учителем игры на фортепиано был отец. Эмиль, как и его братья, подолгу занимались на инструменте. Иногда отец вешал щетку на вешалку, которая находилась за инструментом и говорил: «Как только перестанешь играть – щётка упадет тебе на голову».

Когда Эмилю шел десятый год, отец Викентий Антонович сильно заболел и попал в Волколатскую больницу. Это было время Великого Поста. Приближалась Пасха, а подменить заболевшего органиста на праздничной службе было некому. Тогда мать Зофья Иосифовна решила водить в больницу к отцу Эмиля, чтобы тот обучил сына всем премудростям игре на органе, пасхальным песнопениям и Мессе С. Гунода. Несмотря на то, что Викентий Антонович был очень слаб и едва мог сидеть, Эмиль на протяжении всего Поста приходил к нему и внимательно запоминал все то, что ему показывал отец на подушке, имитируя игру на органе. Каждый раз покидая больницу, Эмиль «шчабятаяў як птушачка», повторяя все то, о чем говорил ему отец. По дороге домой они с матерью заходили в костёл, и Эмиль упражнялся на органе.

Во время Пасхальной службы неожиданно для всех заиграл орган долгожданную песню «Вялікі дзень ужо настаў» – торжественно и величественно. Многие прихожане пели и плакали от счастья, изумления, восхищения и благодарности. А Эмиль не только всю службу играл на органе, но и пел на латынском языке (тогда все службы прово-

дились на латыни). Когда же Эмиль запел «Ave Maria», в костёле воцарилась полнейшая тишина. Слышны были только всхлипывания женщин. Эмиль пел дискантом настолько ярко, насыщенно и полнозвучно, что один из прихожан даже поднялся на хоры, чтобы узнать имя девушки, поющей так красиво. Тогда это смутило маленького мальчика, о чем сегодня с иронией вспоминает сам Эмиль Викентьевич.

Со временем Эмиль освоил все премудрости игры на органе, как на мануальной, так и педальной клавиатуре, и до 17 лет играл на службах в костёлах. Для мальчика это было не только любимое дело, но и прекрасная возможность оттачивать свое мастерство.

Неординарные музыкальные способности Эмиля Носко не могли не заметить и профессиональные музыканты. После армии, пройдя досрочно учебную программу в Минском музыкальном училище (сейчас это Минский государственный музыкальный колледж им. М.И. Глинки) и сдав экзамены, он был зачислен в Белорусскую государственную консерваторию, которую закончил в 1984 году по классу композиции профессора, известного белорусского композитора Е.А. Глебова. В качестве выпускной дипломной работы были написаны Симфония, посвященная Е.А. Глебову «ЕАГ», а также кантата «Надзя-Надзейка» для двух солистов, народного хора, флейты, органа и ударных инструментов (сл. П. Бровки). Под руководством Е.А. Глебова Эмиль Носко закончил и ассистентуру-стажировку (1989 г.), написав Концертино для трубы и симфонического оркестра. Уже в годы учебы Эмиль зарекомендовал себя как непревзойденный мелодист с индивидуальным художественно-стилистическим творческим почерком. Так, например, долгие годы его «Полоцкая сюита» для баяна была включена в обязательную программу Республиканского конкурса исполнителей на народных инструментах имени И. Жиновича.



*С родителями-Носко: слева направо – Зофья Иосифовна, Эмиль, Викентий Антонович, Станислав. 1973 г.*

Учебу в консерватории Эмиль Викентьевич совмещал с работой в Белорусском государственном институте народного хозяйства, где был художественным руководителем студенческого клуба. Там же он какое-то время аккомпанировал мужскому ансамблю «Красная гвоздика» (к слову, с этим ансамблем сотрудничали его братья Марьян и Станислав), женскому вокальному ансамблю преподавателей и сотрудников «Элегия», в котором до сих пор поет его сестра Тереза. В 1990-м году Эмиль Викентьевич был приглашен на работу в Минский институт культуры (сегодня это УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»), где проработал 26 лет на кафедре хорового и вокального искусства. Там он преподавал аранжировку.

Однако основным призванием и делом всей своей жизни Эмиль Носко считает сочинение музыки. Как говорит сам композитор: «Она всегда звучит в моей голове. Я сажусь за рояль, начинаю играть и записывать». Вдохновения не

приходится долго ждать или искать. Хорошая литература, особенно поэзия, русская и зарубежная классическая музыка, выставки, широкий и разнообразный круг общения с представителями различных областей искусства как нельзя лучше обогащают и наполняют различными впечатлениями, чувствами, идеями, красками. Импонирует его интерес к белорусскоязычной поэзии, да и в целом к творчеству отечественных поэтов.

Многие музыкальные произведения Эмиля Носко посвящены определенным событиям или конкретным личностям. Так, например, Оксана Волкова (известная не только в Беларуси, но и далеко за её пределами оперная певица, первая среди белорусских исполнителей, победившая на Международном конкурсе вокалистов имени М.И. Глинки, заслуженная артистка Республики Беларусь, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, а с недавнего времени еще и режиссер-постановщик оперных спектаклей) рассказывала: «С Эмилем Носко мы познакомились еще в консер-

ватории, когда я была студенткой и училась у Лидии Ивановны Галушкиной, для студентов которой Эмиль Викентьевич писал много романсов. У этого композитора большой мелодический дар, поэтому его произведения исполнялись с большим удовольствием. И когда мне потребовалась народная песня на Международный конкурс вокалистов им. М.И. Глинки, я уже знала, что для меня её сделает Эмиль Носко. Думаю, моя победа в этом творческом состязании во многом связана с исполнением «Белай бярозанькі» в обработке Эмиля Носко. Всем так понравилось эта песня, что конкурсанты даже просили у меня ноты».

Среди музыкальных сочинений посвящений Эмиля Носко хоровое произведение «9-е мая» (сл. А. Кондратьева), «Свет Победы» для баса, смешанного и детского хоров и симфонического оркестра (сл. Т. Ульяновой), романс «День будет ласковый, хороший» (сл. И. Бунина) посвящен народной артистке БССР, певице, педагогу по вокалу, профессору Лидии Ивановне Галушкиной, для фортепиано баллада «Терезе», Пять прелюдий памяти В.В. Оловникова (белорусского композитора, народного артиста БССР, профессора) и мн. др. Масштабностью, национальной патриотичностью и грандиозностью замысла поражает и восхищает цикл баллад для народного хора, инструментального ансамбля и народного оркестра «Тутэйшыя». Это своеобразная дань памяти и уважения известным деятелям белорусской культуры и искусства – писателям, поэтам и музыкантам. На сегодняшний день цикл состоит из 13 баллад (сл. В. Шнипа): «Баллада Купалы», «Баллада Паўліны Мядзёлкі», «Баллада Максіма Багдановіча», «Баллада Яўгеніі Янішчыц», «Баллада Уладзіміра Будніка», «Баллада Васіля Быкава», «Баллада Рыгора Шырмы», «Баллада Юсіфа Жыновіча», «Баллада Генадзя Цітовіча», «Баллада Максіма Танка», «Баллада Яўгена Глебава», «Баллада Ігара Лучанка», «Баллада Дзмітрыя Смольскага».

По словам многих певцов-исполнителей (в частности Владимира Громова – солиста Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, народного артиста Республики Беларусь), с Эмилем Носко очень легко работать. Композитор охотно прислушивается к их мнению, откликается на пожелания и просьбы. Благодаря органичной связи музыки с художественной идеей литературного текста, вокальные произведения Эмиля Викентьевича представляют собой стройную драматургическую композицию.

Музыковеды, прежде всего, отмечают в произведениях композитора лидирующие позиции художественного замысла, своеобразную выразительность и эмоциональность, лирико-драматическую окраску звучания.

«Каждая обработка Эмиля Носко – это законченная картина художника-мастера с ярко выраженным сюжетом, совершенной формой, целостной драматургией, где есть экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка. Мелодия, мелодическая линия – основа его творчества», – справедливо отметил Михаил Дриневский – профессор, народный артист БССР, художественный руководитель Национального академического народного хора Республики Беларусь [2]. С названным коллективом Эмиля Носко связывает долгое и плодотворное сотрудничество (более 35 лет). За эти годы хор пополнил свой репертуар такими произведениями композитора, как «Чатыры беларускія народныя калядныя песні», «Тры хоры на словы М. Багдановіча» («Як толькі закрою я вочы», «Не кувай ты, шэрая зязюля», «Прывет табе, жыццё на волі»), «Сказ-баллада памяці Г.І. Цітовіча» (сл. В. Коризны), «Дзве рэкруцкія песні» (сл. народные), кантата «Надзя-Надзейка», поэмы «Ратуй нас, Божа» (сл. Т. Глазовской), «Салют Перамогі» (сл. М. Танка), «Вялікі грэх я на душу бяру» (сл. Т. Глазовской, переложение для хора М. Дриневского). Также хор ис-

полняет такие вокально-хореографические композиции как «Гэй, вясна!», «Зелянее жыта», «Валачобнікі гуляюць». Недавно было написано еще одно произведение для названного коллектива в этом жанре – «Зімовыя гульні» для народного хора, танцевальной группы и оркестра народных инструментов. Среди новых сочинений Эмиля Носко – «Здравіца Юбіляру: Міхасю Паўлавічу Дрынеўскаму», написанное к 80-летию знаменитого музыканта и дирижера.

В целом, творчество Эмиля Викентьевича богато и разнообразно. Он пишет музыку для симфонического оркестра. Им созданы симфония, Юбилейная увертюра, симфонические танцы, Концертино для фортепиано с оркестром, Концертино для трубы с оркестром, Концертино для скрипки с оркестром и многое другое. Для духового оркестра написаны увертюра «Беларусь», совсем недавно – Сюита в четырех частях для духового оркестра и солистов (баритона, саксофона, трубы и тромбона). Вот уже который год маэстро работает над оперой «Апантаная» (в основе духовное содержание поэзии Леси Украинки в переводе Нины Загорской. Либретто Н Загорской и Т. Глазовской), а также над детской оперой-балетом на белорусском языке «Пакаці гарошак» (либретто Т. Глазовской).

Однако один из любимых жанров – вокально-хоровая музыка. Им созданы крупные вокально-инструментальные произведения. Это оратории «Зорка паэта» (сл. М. Богдановича), «Патриотическая оратория» (сл. В. Фирсова); кантаты: «Надзя, Надзейка» (сл. П. Бровки), кантата в трех частях на стихи Б. Пастернака «Снег идет», «После вьюги», «Весна»; поэмы «Урачысты кант з нагоды 500-годдзя Францыска Скарыны» (сл. Н. Загорской и канонические тексты), «Вечный огонь» (сл. Ю. Богданова), «Салют Перамогі» (М. Танка), «Верую» (на текст из «Литургии Верных»). Среди произведений композитора целый ряд вокальных циклов: «Свет Победы»

(Т. Ульяновой, А. Ладынского, А. Кондратьева, А. Титовой, А. Ковалы-Волкова), «Сей зерно» (сл. М. Дудина), «Семь сонетов на стихи А. Мицкевича», вокальный цикл на стихи А. Кулешова; хоровых баллад («Наша родная Беларусь» (сл. Н. Арсеньевой), «Сказ-баллада памяти Г. Цитовича» (сл. В. Каризны) и многое другое. Безусловно, в творческой сокровищнице композитора – большое количество произведений для хора, песен для различных исполнительских составов, романсов (например, на стихи Р. Бородулина, А. Кулешова, В. Некляева и др.), отдельных вокальных миниатюр.

В вокально-хоровых сочинениях Эмиля Носко мелодия и слова существуют в удивительной гармонии и усиливают друг друга. Их отличительная особенность заключается в искреннем мелодизме, поиске индивидуальных интонаций, эмоциональной проникновенности и воодушевленности. Не оставляет равнодушным исполнителей и слушателей богатство мелодий и разнообразие интонаций композитора – от юмора и иронии (например, юмористические зарисовки с поучительным смыслом «Уроки музыки» (сл. В. Енеша, перевод с чувашского Е. Новичихина), «Лазня» (сл. И. Титовца), «Женщины с сигаретой», «Плохие зеркала» (сл. А. Панова)) до глубокого драматизма (баллада «К памяtnикам я не тороплюсь» (сл. В. Мурогова); хоровое произведение «Я убит подо Ржевом» (сл. А. Твардовского), баллада для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано «Лесвіцы Чорная рэчка» (сл. В. Зуёнка), баллада для меццо-сопрано и смешанного хора в сопровождении фортепиано «Не знаю, где я нежности училась» (сл. Ю. Друниной). Сосредоточенно-религиозный характер в произведениях для хора «Ратуй нас, Божа», «Молитва», «Духовный триптих» (сл. Т. Глазовской), «Псалом Давида № 97», «Верую», «Te Deum laudamus» (на канонический текст) и мн. др. Чувственно-проникновенные интонации в хоровых

концертах «Чатыры санеты пра каханне» (сл. Ю. Богданова, пер. В. Жуковича), «Роздум на пачатку Трэцяга тысячагоддзя» (сл. Н. Загорской), романах «Что в имени тебе моём?...», «Весна, весна, пора любви» (сл. А. Пушкина), «То не осень плачет» (сл. В. Фирсова), «Я вас люблю...» (сл. Н. Мощенского) и многих других его сочинениях.

В целом произведения Эмиля Носко выделяются симбиозом глубокого смысла и яркого современного музыкального языка, отличающегося мелодичностью, необычайной гармонией и богатой фактурой. «Творческий облик Эмиля Носко определяют масштабность и глубина проблематики, оптимистический, жизнеутверждающий характер мировосприятия, образно-эмоциональная открытость и гражданственный пафос... Композиторские замыслы отличаются актуальностью тем, художественной идеей и свидетельствуют о стремлении автора запечатлеть реалии современности» –

ёмкую и предельно точную характеристику композитору дала В.Г. Гудей-Каштальян – белорусский ученый, кандидат искусствоведения, доцент [3, с. 365].

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что такие яркие и талантливые люди, как маэстро Эмиль Носко, своей творческой деятельностью значительно обогащают национальную музыкальную культуру. Уже сегодня можно с уверенностью говорить, что творческое наследие Эмиля Викентьевича уникально и бесценно. Это своеобразная музыкальная летопись чувств, переживаний, настроений, образов, событий, характеристик легендарных личностей из сферы культуры и искусства и памятных мгновений нашей страны – Беларуси.

Ощущение востребованности – и есть высшая награда для любого творца. И об этом надо задумываться еще при жизни композиторов.

### ***Літаратура:***

1. Глазоўская, Т. Пад якой трэба зоркай радзіца : нотна-паэтычнае выданне / Т. Глазоўская. – Мінск, 2006. – 94 с. – Текст : непосредственный.
2. Дрынеўскі, М. Спрадвечны ідэал (народная песня ў творчасці Эміля наско) / М. Дрынеўскі. – Текст : непосредственный // ЛіМ. – 2009. – 24 ліпеня (№ 27). – С. 11.
3. Мдивани, Т.Г. Композиторы Беларусі / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян ; предисл. Т.Г. Мдивани. – Минск : Беларусь, 2014. – 479 с. – Текст : непосредственный.

### ***References:***

1. Glazoŭskaya, T. Pad yakoy treba zorkay radzitstsa : notna-paetychnae vydanne / T. Glazoŭskaya. – Minsk, 2006. – 94 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Dryneŭski, M. Spradvechny ideal (narodnaya pesnya ŭ tvorchastsi Emilya nasko) / M. Dryneŭski. – Tekst : neposredstvennyy // LiM. – 2009. – 24 lipenya (№ 27). – S. 11.
3. Mdivani, T.G. Kompozitory Belarusi / T.G. Mdivani, V.G. Gudey-Kashtal'yan ; predisl. T.G. Mdivani. – Minsk : Belarus', 2014. – 479 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Останькович, М.А. Музыкальные рассказы Марианны Хачатурян / М.А. Останькович. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 21–26. – Библиогр.: с. 25 (3 назв.).

УДК 78.03

**Останькович Марианна Александровна,**  
Казахский национальный университет искусств,  
преподаватель кафедры музыковедения и композиции  
E-mail: marianna\_1378@mail.ru  
Казахстан, г. Нур-Султан

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ РАССКАЗЫ МАРИАННЫ ХАЧАТУРЯН**

**Аннотация.** *Статья посвящена творчеству талантливого казахстанского композитора Марианны Хачатурян, которая за годы преподавательской деятельности сочинила и посвятила своим ученикам более ста пьес-портретов.*

**Ключевые слова:** *Казахстан; композитор Марианна Хачатурян; произведения для фортепиано; музыкальный портрет.*

**Marianna Ostankovich,**  
Kazakh National University of Arts,  
Teacher of the Department of Musicology and Composition  
E-mail: marianna\_1378@mail.ru  
Kazakhstan, Nur-Sultan

### **MUSICAL STORIES BY MARIANNA KHACHATURYAN**

**Annotation.** *The article is devoted to the work of the talented Kazakhstani composer Marianna Khachaturian, who over the years of her teaching career has composed and dedicated to her students more than a hundred plays-portraits.*

**Keywords:** *Kazakhstan; composer Marianna Khachaturian; works for piano.*

Хачатурян Марианна Акоповна – талантливый казахстанский композитор с большим стажем педагогической работы. За время преподавания сотни одаренных детей смогли обучиться игре на фортепиано в ее классе. Многие из них стали профессиональными музыкантами, а те, кто не выбрал музыку своей профессией, до сих пор с любовью и благодарностью вспоминают ее имя в различных точках мира.

Родилась Марианна Акоповна в городе Чимкенте в большой и дружной семье, где родители были настоящими ценителями искусства. Детей воспитывали в лучших традициях культурной семьи. Уже с 5 лет она с большим удовольстви-

ем тянулась к инструменту, который стоял у них дома, и сочиняла маленькие пьесы для фортепиано. Конечно, в силу возраста, ребенок ничего не мог еще записать. Но Марианна с удовольствием повторяла вновь и вновь небольшие музыкальные зарисовки. Первый преподаватель по фортепиано Анна Михайловна Княжище, заметив необычный дар ребенка, посоветовала показать маленькую Марианну знаменитому композитору, однофамильцу Араму Ильичу Хачатуряну. Но судьба распорядилась по-другому. Шестилетняя Марианна с двумя сестренками рано потеряли маму, и их отец остался наедине с большими сложностями. Все планы пришлось отменить,



овдовевший отец с тремя маленькими детьми оказался один на один со всеми трудностями жизни.

После музыкальной школы Марианна Хачатурян поступила в музыкальное училище, которое в 1973 году окончила по специальности «Теория музыки». В эти же годы в музыкальном училище работал уже известный в те годы молодой и талантливый композитор-педагог, набирающий студентов в свой класс, – Романов Александр Дмитриевич. В годы учебы Марианна Хачатурян факультативно занималась сочинением в его классе. Обнаружив у студентки творческий талант, педагог попытался его раскрыть и направить в нужное русло. Подготовив достойную по уровню сложности программу, после музыкального училища Марианна Акоповна прослушивалась в Алма-атинской государственной консерватории у известного казахстанского композитора Кудуса Ходжамьяровича Кужамьярова. Композитор оценил талант Марианны и пожелал ей творческих успехов в развитии своего дара. Спустя многие годы Марианна Акоповна вспоминает его напутственные слова. Сочинение музыки стало для нее не просто одним из способов самовыражения, но и важным аспектом в ее педагогической деятельности.

Многие годы Марианна Акоповна факультативно преподавала композицию учащимся. Давала концерты, составляя интересные программы из произведений, сочиненных детьми в ее классе. Их с удовольствием приглашали на радио, в другие школы. Обнаружив талант у своих подопечных, Марианна Акоповна обязательно старалась его развить и привить ребенку особое отношение к процессу сочинения музыки.

Но этим не ограничиваются ее творческие способности. Объединив

свой талант с любовью к учащимся, М. Хачатурян нашла оригинальный способ его претворения в практике – создавать в сочинениях музыкальные образы своих учащихся, как бы рисуя их музыкальные портреты. Такая занимательная игра впечатляет детей. Они с удовольствием исполняют произведения, созданные их любимым преподавателем, тем более что очень интересно и необычно видеть себя не на картинке, а слышать свой образ в нотах. Какой ты ребенок: быстрый – медленный, грустный – веселый, задумчивый – озорной. Дети с удовольствием угадывают характерные черты собственной персоны, скрытой в музыкальных штрихах-загадках.

За многие годы работы таких произведений-портретов собралось у М. Хачатурян более ста. Результатом работы стало издание сборников собственных сочинений, а также в соавторстве с композитором Александром Романовым.

Серия сборников получила название «Музыкальные рассказы». Один из них с 2013 по 2019 годы входил в программу сочинений казахстанских композиторов, исполняемых на международном конкурсе пианистов Astana Piano Passion. Много ярких, красочных пьес встретим мы на страницах «Музыкальных рассказов». Все произведения разнохарактерные, каждое со своим неповторимым колоритом. Композитор пытается передать посредством музыкального языка неповторимые образы своих учеников. Включив воображение, мы можем с легкостью представить себе их веселыми, улыбающимися, но порой хмурыми или задумчивыми. Они такие разные.

Например, энергичная, жизнерадостная, подвижная «Это я, Оксаночка»:

Подвижно. Нежно ♩=100

*p*

This musical score is for the piece 'Это я, Оксаночка'. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Подвижно. Нежно' (Allegretto) with a quarter note equal to 100 beats per minute. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Грациозный, изящный, мягкий «Вальс для маленькой Гульназ»:

Игриво ♩=176

*p*

This musical score is for the piece 'Вальс для маленькой Гульназ'. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Игриво' (Allegretto) with a quarter note equal to 176 beats per minute. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a simple, flowing melody, and the left hand plays a consistent accompaniment of chords.

Солнечный, с казахским национальным колоритом «Веселый наурыз» (Азатику):

Быстро и легко ♩=120

*f*

This musical score is for the piece 'Веселый наурыз'. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Быстро и легко' (Allegretto) with a quarter note equal to 120 beats per minute. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a lively melody with eighth-note patterns, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords.

Задорная пьеса «Қыз куу» (Аяту):

Игриво ♩=144

*p* мягко

This musical score is for the piece 'Қыз куу'. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Игриво' (Allegretto) with a quarter note equal to 144 beats per minute. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and is marked 'мягко' (softly). The right hand has a simple melody, and the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Изящный, подвижный «Танец» (Камиле):

Игриво ♩=108

*f*

This musical score is for the piece 'Танец'. It is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Игриво' (Allegretto) with a quarter note equal to 108 beats per minute. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a lively melody with eighth-note patterns, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords.

В ряду музыкальных портретов мы находим разнохарактерные музыкальные посвящения, адресованные членам семьи автора:

Моим внукам: Саиуле, Димуле и Миколу

## Три наигрыша

I

М. Хачатурян

Игриво ♩=176

*mf*

*sempre stac.*

II

Задумчиво ♩=76

*p*

III

Искристо ♩=176

*p*

*f*

*mp dolce*

Доченьке

## Колыбельная

Ласково ♩=84

*p dolce*

## Моим родителям



*О Родите сёстрам*

## Крунк



Складывается ощущение, будто сквозь ноты проглядывают те или иные характерные движения, мимика, жесты. Незатейливая ритмика, ясный и несложный ладогармонический материал – все эти компоненты приближают к сущности мышления ребенка. Мелодии пьес легко и быстро запоминаются. Простота и доступность изложения материала очень важна для детского восприятия и легкости запоминания пьес. Поэтому учащиеся с удовольствием разучивают и исполняют такие произведения. Каждый хочет с любовью и особой красотой «рассказать» о себе или о своем друге.

Руководствуясь такими важными и ценными в педагогическом процессе принципами, как развитие творческих навыков, эстетического восприятия и, что очень важно, любви к музыкальному

искусству, учитель-профессионал должен направить общение с детьми на занятия в правильное русло. А это означает, что помимо основных задач, поставленных на каждом уроке, необходимо дополнительно развивать обучающихся и всячески способствовать проявлению с их стороны желания быть музыкально активными и раскованными. В данном случае, такой оригинальный и творческий подход к обучению благоприятно влияет на раскрытие талантов учащихся. Все это с высоким профессионализмом и большой любовью прививается на занятиях Марианны Акоповны Хачатурян со своими учащимися. Произведения из «Музыкальных рассказов» очень полюбились детям и вошли в фортепианный репертуар Казахстана и зарубежья.

### *Литература:*

1. Материалы из личного архива автора.
2. Останькович, М.А. М.А. Хачатурян. Из личного опыта / М.А. Останькович. – Текст : непосредственный // Из творчества педагогов школы : сборник материалов. – 4 часть. – Астана, 2012.– С. 32–34.
3. Харламова, Т.В. Марианна Романова-Останькович / Т.В. Харламова. – Текст : непосредственный // Композиторы Казахстана. – Алматы : Алматы-Болашак, 2017. – С. 573–580.

**References:**

1. Materialy iz lichnogo arkhiva avtora.
2. Ostan'kovich, M.A. M.A. Khachaturyan. Iz lichnogo opyta / M.A. Ostan'kovich. – Tekst : neposredstvennyy // Iz tvorchestva pedagogov shkoly : sbornik materialov. – 4 chast'. – Astana, 2012.– S. 32–34.
3. Kharlamova, T.V. Marianna Romanova-Ostan'kovich / T.V. Kharlamova. – Tekst : neposredstvennyy // Kompozitory Kazakhstana. – Almaty : Almaty-Bolashak, 2017. – S. 573–580.

**Для цитирования:** Пороховниченко, М.Е. Сольфеджио в системе непрерывного профессионального музыкального образования: традиции и перспективы / М.Е. Пороховниченко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 27–34. – Библиогр.: с. 33 (11 назв.).

УДК 781

**Пороховниченко Марина Евгеньевна,**

кандидат искусствоведения, доцент;  
УО «Белорусская государственная академия музыки»,  
доцент кафедры теории музыки  
E-mail: porohovnichenko@gmail.com  
Республика Беларусь, г. Минск

### **СОЛЬФЕДЖИО В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

**Аннотация.** Автор статьи обосновывает необходимость непрерывности процесса профессионального музыкального образования, рассматривая его основные этапы и определяя ведущую роль сольфеджио в воспитании музыканта-профессионала на всех образовательных уровнях.

**Ключевые слова:** непрерывность музыкального образования; сольфеджио; интонационно-слуховое развитие; интонирование; музыкальный слух.

**Marina Porokhovnichenko,**

Candidate of Arts, Associate Professor;  
Belarusian State Academy of Music,  
Associate Professor of the Department of Music Theory  
E-mail: porohovnichenko@gmail.com  
Republic of Belarus, Minsk

### **SOLFEGGIO IN THE SYSTEM OF CONTINUOUS PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION: TRADITIONS AND PROSPECTS**

**Annotation.** The author of the article proves the necessity of the continuous professional music education, considering its main stages and defining the leading role of solfeggio in the development of a professional musician at all educational stages.

**Keywords:** continuity of musical education (life-long learning); solfeggio; intonation-hearing development; intonating; musical hearing.

Сольфеджио в системе профессионального обучения музыканта занимает ведущее место. Эта учебная дисциплина находится в центре весьма сложного образовательного комплекса и является своего рода музыкально-слуховым интеллектом, сформировать и логично выстроить который – дело далеко не простое и совсем не быстрое. Интонационно-слуховое воспитание будущего професси-

онального музыканта должно складываться на протяжении длительного временного диапазона и охватывать несколько разновозрастных этапов, начиная от раннего детства и заканчивая высшим музыкальным образованием. Это одна из причин, по которым интерес к сольфеджио сегодня не только не ослабевает, но набирает все большую силу в сфере как научного осмысления и методических

концепций, так и многочисленных практических поисков.

В рамках данной статьи мы не следуем цели подробного рассмотрения современного звучания слова «сольфеджио»; оно многомерно в смысловых и практических решениях и широко представлено как фундаментальными музыковедческими исследованиями музыкального слуха, мышления и восприятия [1; 2; 3; 7; 8; 11], так и различными методическими концепциями развития музыкальных интонационно-слуховых ощущений на современном этапе [5; 6; 9]. Наш интерес устремляется к проблеме непрерывного профессионального музыкального образования, а исследовательское внимание направлено на анализ существующей традиции отечественного музыкального воспитания и перспектив его дальнейшего развития.

Обратим внимание на следующий аргумент. Существующая сегодня учебно-программная документация по сольфеджио ориентирует преподавателя в содержании многоэтапного курса учебной дисциплины, направленной на всестороннее комплексное гармоничное развитие музыкальных способностей и профессиональных навыков обучающихся на разных уровнях образования в контексте непрерывной образовательной системы от детских до студенческих лет. Анализ большого количества учебных программ курса «Сольфеджио» позволяет утверждать, что основной их целью является попытка систематизировать и концентрированно представить содержание этой дисциплины на разных образовательных этапах, основные смысловые акценты поставив на профессиональной специфике данного предмета в контексте различных исполнительских специальностей и инструментальных специализаций, а также на принципе ранней профессионализации образовательного процесса.

Следует особо подчеркнуть, что, сольфеджио для музыканта-исполнителя (как инструментального, так и хорового) –

не просто одна из специальных учебных дисциплин, это важная неотъемлемая часть сложного образовательного комплекса, точнее, его центральный интонационный стержень, своего рода главный составной элемент специальности, и без преувеличений – самая значительная учебная дисциплина целостного комплекса специальных профессиональных предметов. Это убедительно подтверждает тот факт, что в содержательном центре сольфеджио – развитие музыкального слуха, главного «инструмента» любого музыканта. Так как процесс воспроизведения музыкального текста (т. е. пения или игры на инструменте) есть не что иное как интонирование (точнее – соинтонирование), то интонационно-слуховое воспитание музыканта-исполнителя – важнейшая профессиональная задача каждого преподавателя.

Во-вторых, специфика профессионального музыкального воспитания состоит в том, что оно протекает в рамках творческой жизнедеятельности различных исполнительских коллективов – хоров, ансамблей, оркестров. Поэтому именно предмету сольфеджио первоначально отведена огромная роль в профессиональной подготовке свободно музицирующих артистов творческих коллективов, а затем в их дальнейшем интонационно-слуховом, музыкально-интеллектуальном совершенствовании на основе полученной профессиональной базы. Другими словами, сольфеджио обучает ремеслу, качеству которого впоследствии становится мощным стимулом творческого самовыражения музыканта.

В этом смысле практическая сложность всех этапов курса сольфеджио заключается в необходимости гармоничного объединения двух важнейших учебно-методических направлений: развития интонационно-слуховых способностей и умений, с одной стороны, и мыслительно-интеллектуальных навыков и качеств, с другой. Именно активное осуществление подобного синтеза, практически прояв-



ляющегося во всех формах работы на разных этапах освоения данной дисциплины, сможет иметь качественное значение и привести к высоким профессиональным результатам.

Работа преподавателя на всех образовательных этапах освоения учебной дисциплины «Сольфеджио» должна быть ориентирована на комплексное гармоничное развитие учащихся, составными элементами которого являются: 1) постепенное (количественное и качественное) формирование музыкальной грамотности, музыкального аналитического мышления; 2) комплексное развитие музыкального слуха, включающее все его качественные формы (активный, мелодический, гармонический, внутренний, рефлексивный, вокально-певческий и др.); 3) расширение объема и активности музыкальной памяти; 4) формирование и совершенствование способностей вокального и инструментального интонирования (основы позиционного интонирования, выработка чистоты интонации, навыков осмысленного, выразительного и свободного исполнения); 5) развитие осознанного восприятия процесса формообразования в музыке, гармонической и композиционной логики музыкального произведения; 6) выработка интонационных навыков ансамблевого (оркестрового, хорового) исполнения; 7) обучение аналитическому владению жанровыми и стилистическими категориями в музыке.

Безусловно, достижение необходимого результата при работе в рамках обозначенного многофункционального смыслового комплекса, именуемого сольфеджио, возможно лишь в тесном контакте с другими музыкально-теоретическими и музыкально-историческими специальными учебными дисциплинами. Качество их синтетического взаимодействия в процессе многоступенчатого непрерывного профессионального воспитания и определяет уровень профессиональной подготовки обучающихся, соответствующий требованиям образовательных стандар-

тов конкретных музыкально-исполнительских специальностей.

Другой тип синтеза осуществляется внутри самого курса сольфеджио на всех образовательных ступенях и определяется методически выверенным объединением многообразных форм работы, основными из которых являются: разнообразные певческие формы (сольфеджирование, слоговое интонирование, внутреннее интонирование и др.), слуховой анализ, интонационные и ритмические упражнения, различные виды музыкального диктанта, развитие теоретических и общемузыкальных навыков (понятийного аппарата) и их практическая реализация, воспитание творческих способностей (сочинение, импровизация).

Третий тип синтеза может быть рассмотрен на уровне взаимодействия и преемственной взаимосвязи всех трех ступеней непрерывного образовательного процесса: музыкальная школа (гимназия) – колледж – академия (консерватория). В этом контексте методическая разработка содержания курса сольфеджио как многоэтапного комплекса, имеющего свою смысловую динамику, четкую учебно-методическую направленность и преемственные взаимосвязи всех образовательных этапов сможет позволить преподавателю определиться и сконцентрироваться в довольно широком диапазоне образовательных целей и задач, поставленных учебно-методических проблем, увидеть перспективу процесса обучения, обозначить его основные вехи и придать многообразным методам и формам работы необходимую целевую направленность для достижения максимально качественного результата в достижении необходимого уровня профессиональных компетенций обучающегося.

Анализ действующей учебно-программной документации по сольфеджио на разных уровнях образования позволяет обозначить некоторые важные аспекты существующей образовательной системы в области данной учебной дис-

циплины и попытаться обосновать факторы преемственности всех этапов обучения в определенной системе смысловых координат.

*Преемственность в методике и практике преподавания сольфеджио* при подготовке профессиональных музыкантов проявляется на уровне сложившихся национальных традиций в области преподавания этой учебной дисциплины, основанных на многолетнем практическом опыте педагогов отечественной (постсоветской) музыкально-теоретической школы и на плодотворном развитии результативных традиций Санкт-Петербургской и Московской исполнительских школ.

Наряду с общими задачами курса сольфеджио – формированием и развитием музыкального мышления, музыкального слуха, метроритмических ощущений и музыкальной памяти – важной методической проблемой для обучения хоровых и инструментальных исполнителей становится развитие навыков выразительного и технически правильного интонирования (пения и игры на инструменте). Отметим, что освоение приемов чистого и выразительного интонирования наряду с совершенствованием других интонационно-слуховых навыков определяют содержательную основу преемственной взаимосвязи всех образовательных этапов.

Фактор преемственности проявляется и в основных методических требованиях, предъявляемых к курсу сольфеджио, а именно:

1) развитие теоретически осмысленного отношения к структурному, ладотональному и метроритмическому содержанию нотного текста;

выработка безукоризненно точного интонирования (пения или игры) при сольфеджировании;

развитие метроритмического ощущения музыкального целого, навыков соблюдения пульсации и чуткого умения поддерживать ровность движения при

сольном, ансамблевом и коллективном исполнении;

формирование чуткости к мелодическому и гармоническому развитию музыкальной мысли, умения отметить и осмыслить наиболее характерные интонационно-ритмические закономерности;

2) развитие у обучающихся способности слышания своих и чужих ошибок, интонационно-ритмических неточностей при исполнении, а также осознания их причин и способов устранения.

Еще раз подчеркнем, работа преподавателя на всех образовательных ступенях профессионального воспитания музыканта-исполнителя в контексте учебной дисциплины «Сольфеджио» должна быть ориентирована на комплексное гармоничное интонационно-слуховое развитие обучающихся. Этим в очередной раз может быть подтверждена преемственность на уровне методики и практики преподавания данной учебной дисциплины.

Следующим критерием оценки проявления преемственности в непрерывном образовательном процессе музыканта-профессионала становится *содержание изучаемого* в рамках названной дисциплины *материала*.

Содержание курса сольфеджио традиционно охватывает все основные общеизвестные формы интонационно-слуховой работы и опирается на семь основных разделов.

1. «Теоретические навыки и понятия» – объём музыкальной грамотности, теоретическое освоение элементов музыкального языка, уровень музыкального мышления.

2. «Интонационные (интонируемые) упражнения» – интонационное освоение теоретических навыков, интонационно-слуховая ориентация в тональности, интонирование интервальных и аккордовых структур в тональности и от звука, различные элементы хорового сольфеджио.

3) «Метроритм» – развитие навыков метроритмического восприятия, изучение

простых и сложных размеров и совершенствование ритмических навыков и умений в них, практическое освоение отдельных (простых и сложных) ритмических групп.

4. «Слуховой анализ» – комплексное развитие мелодического и гармонического слуха, музыкальной памяти, внутренне-слуховых представлений, способностей предслышания и постслышания, слуховой реакции, интонационно-слуховой ориентации в тональности и вне её.

5. «Музыкальный диктант» – различные варианты и способы устного воспроизведения и записи мотивов, фраз, мелодий и гармонических построений.

6. «Сольфеджирование» – комплексная выработка навыков сольного и ансамблевого исполнения, точного, чистого и выразительного интонирования, чтения с листа, интонационно-слуховой ориентировки в рамках от одноголосия до многоголосия. Особое внимание следует уделять всем формам работы, направленным на становление чистой интонации, чистого строя.

7. «Творческие навыки» – развитие музыкального мышления, освоение синтаксических элементов музыкального языка, принципов формообразования, приёмов полифонической техники. Воспитание свободы мышления звуками, импровизационность.

Очевидная преемственность в содержании изучаемой дисциплины проявляется как на уровне систематического применения разнообразных форм работы на уроках сольфеджио, так и на уровне используемого на них музыкального материала. Так, на каждом образовательном этапе непрерывной системы профессионального воспитания хорового и инструментального исполнителя происходит формирование, развитие и совершенствование разностороннего музыкального слуха, способного впоследствии обеспечить профессиональную творческую деятельность будущего артиста путем слухового, вокально-певческого и инструментально-исполнительского освоения инто-

национной системы основных музыкальных стилей (от Ренессанса до современности). Постепенное заполнение объема музыкально-слуховой культуры обучающегося на разных образовательных ступенях, расширение его интонационно-слухового «багажа» посредством интонационного углубления в музыкальную культуру разных стилей, эпох и композиторских школ на каждом конкретном этапе обучения, использование многоликого, стилистически разнообразного художественного наследия мировой музыкальной культуры с учетом возможного для каждой ступени обучения уровня интонационных и метроритмических сложностей – вот основные направления, основанные на факторе преемственности этапов непрерывного образовательного движения в контексте содержания учебной дисциплины «Сольфеджио».

Для практической реализации непрерывной, преемственно обусловленной и динамически выстроенной образовательной системы в области преподавания сольфеджио становится важным определение профессиональной ориентации каждого этапа (ступени) обучения. Это является, на наш взгляд, одним из важнейших аргументов в обосновании фактора *преемственности на уровне формирования профессиональных компетенций* (знаний, навыков, умений) на каждой ступени непрерывной образовательной системы.

Первый этап I-й ступени общего среднего образования – начальные классы (1–4) – ранняя профессиональная ориентация учащихся: артисты-певцы хора и инструментальные исполнители. В условиях этого этапа практического освоения учебного предмета «Сольфеджио» становится существенно значимым раздел «Хоровое сольфеджио», процесс работы в котором обеспечивает начальное становление интонационных ощущений горизонтального и вертикального строя, начальное развитие умений позиционно точного интонирования вертикали (интервалики),

формирование навыков красивого, правильного и чистого пения мелодической линии, начальное слуховое освоение ладовых и метроритмических ощущений.

Второй этап I-й ступени общего среднего образования – гимназические классы (5–9) – продолжение певческой и начало профессиональной исполнительской ориентации, предполагающее более свободное владение «родным» инструментом. Для этого этапа характерно активное усиление слуховых форм работы в условиях уменьшения удельного веса певческих форм в связи с физиологическими голосовыми особенностями в возрасте 11–14 лет (мутация). Также увеличивается доля интонационно-слуховой работы учащихся с инструментами, так как техническое владение «родным» инструментарием достигает достаточного уровня.

II ступень – среднее специальное образование = колледж – основа профессиональной исполнительской ориентации. Стремление к достижению качественного синтеза певческих и исполнительских навыков, слухового мастерства и аналитического музыкального мышления.

Важно отметить, что две первые ступени непрерывной образовательной системы продуктивно отработаны в отечественной учебной практике исторически сложившихся на постсоветском пространстве образовательных комплексов по типу средних специальных школ-одинадцатилеток (в настоящее время переименованных в гимназии-колледжи) при консерваториях. Именно в этих учебных заведениях и сегодня работает классическая модель академического художественного (музыкального) образования, основанная на принципах ранней профилизации (профессиональной ориентации) и непрерывности комплексного образовательного процесса.

III ступень – высшее образование – направлена на дальнейшее совершенствование и качественное преобразование ранее приобретенных знаний, навыков,

умений в контексте историко-стилевого принципа развития музыкального мышления и дальнейшего воспитания музыкального слуха. Направленность методики курса «Сольфеджио» на ступени высшего образования можно сформулировать как органичное взаимодействие трех основных практических координат профессионального образования специалиста в области музыкального искусства: 1) воспитание совершенных навыков исполнительского (вокально-хорового и инструментального) интонирования; 2) формирование активного, «открытого» [6, с. 12] музыкального слуха; 3) развитие оперативного музыкального мышления и объемной музыкальной памяти. Подобное взаимодействие сможет обеспечить необходимый качественный уровень подготовки специалиста, полностью соответствующий образовательному стандарту высшего образования в области музыкального искусства и присвоенным профессиональным квалификациям.

Следует отметить, что каждый образовательный этап связан с формированием определенных профессиональных компетенций, которые неизменно вытекают из особенностей его профессиональной ориентации. По окончании каждого этапа обучающийся приобретает определенную степень практических навыков и умений, достигает необходимого уровня теоретических знаний, что позволяет ему успешно переходить на следующую образовательную ступень, что обеспечивает непрерывность процесса профессионального воспитания и определяет один из основных факторов в реализации непрерывной образовательной модели – фактор преемственности.

Анализ существующего отечественного педагогического опыта в области преподавания учебной дисциплины «Сольфеджио», а также интересные научные обоснования [5; 6; 10], методические поиски и практические реализации российских и зарубежных преподавателей-сольфеджистов [4] позволяют обозначить

еще один важный критерий, по которому можно судить о преемственности образовательного процесса в концепции непрерывной образовательной системы в контексте данной учебной дисциплины. Это *вопрос специализации курса сольфеджио* на пути его творческого «оживления» и максимальной направленности на конкретную исполнительскую деятельность будущего музыканта-профессионала.

Важнейшим преемственным началом, способным сохранить непрерывность образовательного процесса и позитивно повлиять на его качество можно считать профессиональную специализацию курса сольфеджио, его практическую направленность на исполнительскую деятельность музыканта на каждом образовательном этапе и стимулирование профессиональной мотивации и творческого интереса учащегося и студента к будущей профессии. В указанном творческом контексте любой урок по сольфеджио на любом образовательном этапе должен стать творческим актом совместного музицирования, что в совокупности с другими составляющими образовательного процесса улучшит уровень образования будущего специалиста в области музыкального искусства и несомненно повлияет на улучшение качества приобретенных профессиональных компетенций.

Подводя итог сказанному выше, необходимо подчеркнуть: макроцель учебной дисциплины «Сольфеджио» для профессионального воспитания музыканта-исполнителя в непрерывной образовательной системе – развитие музыкального мышления как способности мыслить звуками (в широком смысле) на уровне

музыкальной интонации и воспроизводить звуки на уровне музыкальной мысли. Подобная методическая концепция становится основополагающей в системе музыкального воспитания, а обоснованный принцип непрерывности в единой образовательной вертикали можно рассматривать на уровне методологии сольфеджио на современном этапе. Анализ накопленного на постсоветском пространстве многолетнего педагогического опыта в комплексной системе академического образования музыкантов-профессионалов позволяет утверждать, что фактор преемственности в подобной непрерывной образовательной концепции занимает одно из самых значительных мест. Попутно отметим, что подобный вывод, на наш взгляд, относится ко всем сферам профессионального художественного образования.

В заключение отметим, что современная музыкальная практика открывает широкие возможности для профессиональной исполнительской деятельности и выдвигает новые, все более серьезные требования к исполнительскому уровню музыкантов и качеству их профессиональных навыков и компетенций. Неизменное присутствие «настоящего», активного сольфеджио, основанного на различных формах «живой» интонационно-слуховой работы на всех этапах непрерывного образовательного процесса музыканта-профессионала – залог его максимально успешной профессиональной подготовки, открывающей широкие возможности для дальнейшего совершенствования творческого потенциала.

### ***Литература:***

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1971. – 373 с. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б.В. Речевая интонация / Б.В. Асафьев. – Москва ; Ленинград, 1965. – 136 с. – Текст : непосредственный.
3. Гарбузов, Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н.А. Гарбузов. – Москва ; Ленинград : Издательство АН СССР, 1948. – 86 с. – Текст : непосредственный.

4. Как преподавать сольфеджио в XXI веке : сборник статей / сост. О.Л. Берак, М.В. Карасева. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 224 с. – Текст : непосредственный.
5. Карасева, М.В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М.В. Карасева. – Москва : Композитор, 2009. – 359 с. – Текст : непосредственный.
6. Масленкова, Л.М. Интенсивный курс сольфеджио : методическое пособие для педагогов / Л.М. Масленкова. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2007. – 210 с. – Текст : непосредственный.
7. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с. – Текст : непосредственный.
8. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.
9. Незванов, Б.А. Интонирование в курсе сольфеджио / Б.А. Незванов. – Ленинград : Музыка, 1985. – 184 с. – Текст : непосредственный.
10. Сладков П.П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании: история, теория, методология : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург : РГПУ, 2006. – 24 с. – Текст : непосредственный.
11. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – Москва ; Ленинград : АПН РСФСР, 1947. – 355 с. – Текст : непосредственный.

### **References:**

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naya forma kak protsess / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad : Muzyka, 1971. – 373 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Asaf'ev, B.V. Rechevaya intonatsiya / B.V. Asaf'ev. – Moskva ; Leningrad, 1965. – 136 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Garbuzov, N.A. Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha / N.A. Garbuzov. – Moskva ; Leningrad : Izdatel'stvo AN SSSR, 1948. – 86 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke : sbornik statey / sost. O.L. Berak, M.V. Karaseva. – Moskva : Klassika-XXI, 2006. – 224 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Karaseva, M.V. Sol'fedzhio – psikhotekhnika razvitiya muzykal'nogo slukha / M.V. Karaseva. – Moskva : Kompozitor, 2009. – 359 s. – Tekst : neposredstvennyy.
6. Maslenkova, L.M. Intensivnyy kurs sol'fedzhio : metodicheskoe posobie dlya pedagogov / L.M. Maslenkova. – Sankt-Peterburg : Soyuz khudozhnikov, 2007. – 210 s. – Tekst : neposredstvennyy.
7. Medushevskiy, V.V. Intonatsionnaya forma muzyki / V.V. Medushevskiy. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 262 s. – Tekst : neposredstvennyy.
8. Nazaykinskiy, E.V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya / E.V. Nazaykinskiy. – Moskva : Muzyka, 1972. – 384 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Nezvanov, B.A. Intonirovanie v kurse sol'fedzhio / B.A. Nezvanov. – Leningrad : Muzyka, 1985. – 184 s. – Tekst : neposredstvennyy.
10. Sladkov P.P. Klassicheskoe sol'fedzhio v professional'nom muzykal'nom obrazovanii: istoriya, teoriya, metodologiya : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni doktora iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gertsena. – Sankt-Peterburg : RGPU, 2006. – 24 s. – Tekst : neposredstvennyy.
11. Teplov, B.M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey / B.M. Teplov. – Moskva ; Leningrad : APN RSFSR, 1947. – 355 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Путина, А.Г. Особенности жанра, формы и идейно-образной концепции «Moment Bacovian» Геннадия Чобану / А.Г. Путина. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 35–41. – Библиогр.: с. 40 (10 назв.).

УДК 78.071.1

**Путина Анастасия Геннадьевна,**

Приднестровский государственный институт искусств им. А.Г. Рубинштейна,  
преподаватель кафедры «Теория музыки»  
E-mail: anastasya.putina@gmail.com  
Республика Молдова, г. Тирасполь

### **ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА, ФОРМЫ И ИДЕЙНО-ОБРАЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ «МОМЕНТ ВАСОВИАН» ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ**

**Аннотация.** В статье рассматривается произведение «Moment bacovian» современного композитора Республики Молдова Г. Чобану с точки зрения жанра, формы и идейно-образного содержания. Сочинение включает коннотативные отсылки к творчеству трех авторов: поэту Дж. Баковия, композиторам Ч. Айвзу и К. Дебюсси.

**Ключевые слова:** творчество Геннадия Чобану; свободно-смешанный жанр; форма индивидуального проекта; образно-семантический диалог.

**Anastasia Putina,**

Transnistrian State Institute of Arts named after A.G. Rubinshtein,  
Teacher of the Department of Music Theory  
E-mail: anastasya.putina@gmail.com  
Republic of Moldova, Tiraspol

### **PECULIARITIES OF THE GENRE, FORM AND IDEO-IMAGE CONCEPT «MOMENT BACOVIAN» GENNADY CHOBANU**

**Annotation.** The article examines the work "Moment bacovian" by the contemporary composer of the Republic of Moldova G. Ciobanu from the point of view of genre, form and ideological-figurative content. The work includes connotative references to the works of three authors: the poet J. Bacovia, the composers C. Ives and C. Debussy.

**Keywords:** creativity of Gennady Ciobanu; free-mixed genre; form of an individual project; figurative-semantic dialogue.

Геннадий Чобану является значительной фигурой в музыкальном мире Республики Молдова: он яркий композитор, маститый педагог, глубокий музыковед-исследователь, талантливый менеджер-организатор, активный общественный деятель – сфера его интересов поистине огромна. Композитор много пишет во всех музыкальных жанрах. «Moment bacovian» для фортепиано и симфонического оркестра был создан в

1998 году для Международного фестиваля «Дни современной музыки», проходящего в г. Бакэу, Румыния. Сочинение было впервые исполнено 20 июня 1998 года в Кишиневе Симфоническим оркестром Национальной филармонии под руководством Олега Палымского, партию фортепиано сыграла Юлия Ривилис.

«Moment bacovian» не содержит указания на жанр, но является жанрово многосоставным произведением. Для обозна-



чения подобных микстов В. Аксёнов ввел понятие «свободно-смешанный жанр», отмечая «полюсы или зоны жанрового притяжения» [1, с. 30–31]. В «Moment basovian» такими полюсами становятся концерт, симфония, «Музыка для...».

Черты концерта обнаруживаются благодаря включению в партитуру фортепиано, которое выделяется темброво и имеет развернутые сольные разделы. Однако в сочинении отсутствует родовой признак указанного жанра – принцип концертирования, под которым понимается «диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнении» [9, с. 72]. В целом партия фортепиано трактуется как равноправная в симфоническом оркестре.

Признаки симфонии проявляются в концептуальности, в обращении к относительно протяженной композиции и в особенностях развития, представляющего цепные формы развертывания и преобразования тематизма.

Более всего данному произведению соответствует новый для искусства XX века жанр «Музыка для...». Например, по отношению к «Музыке для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока Е. Стригина пишет, что «„музыка“ – непрограммное, свободно построенное сочинение, сочетающее в себе разные жанровые признаки» [8, с. 66]. «Moment basovian» Г. Чобану являет собой свободно построенное сочинение с признаками разных жанров, оно опирается на программность самого обобщенного плана. В целом, произведение находится в пограничной зоне камерной и оркестровой музыки, пересекаясь и с симфонией камерных форм, и с концертом, и с «инструментальной музыкой».

В аннотации к сочинению композитор указывает, что оно состоит из шести разделов-моментов, соответствующих психологическим состояниям поэзии Джордже Баковии. По словам Е. Миро-

ненко, «„Moment basovian“ Г. Чобану представляет рефлексию на поэтическое творчество румынского поэта Баковия и одновременно на архитектурный облик города Бакэу» [4, с. 350]. Сочинение имеет признаки обобщенной несюжетной программности (по В. Бобровскому [2]).

Джордже Баковия – это псевдоним румынского поэта-символиста Джордже Василиу (1881–1957 гг.), автора девяти поэтических сборников: «Свинец» (1916), «Жёлтые искры» (1926), «Фрагменты ночи» (1926), «Стихотворения» (1929, 1934 и 1956), «С вами...» (1930), «В сущности, комедия» (1936), «Оперы» (1944), «Буржуазные стансы» (1946), лауреата Премии Общества румынских писателей (1925) и Национальной премии (1934). «Джордже Баковия, – отмечает критик Ион Доду Бэлан, – является одним из тех писателей, которые владеют искусством использовать немногие, тщательно отобранные слова, в каждом открывая множественные смыслы, бесконечно разнообразно подключая их к нашим чувствам, постоянно произнося их с разным моральным накалом, с разной сердечной теплотой, с разным воодушевлением, разным голосом» [цит. по: 5, с. 232].

Очень поэтично охарактеризовала особенности стихотворений Дж. Баковии журналистка Любовь Фельдшер – поклонница его творчества и автор нескольких переводов его сочинений: «Грусть – визитная карточка Баковии. Она имеет разные тона и оттенки – чаще всего желтые, свинцово-серые, лиловые. Иногда это черно-белая строгая гамма. У этой грусти есть и музыка. Она звучит в мелодиях вальсов, которые играет военный оркестр, в надрывном мотиве уличной шарманки, в однообразных звуках осеннего дождя. Его стихи похожи на короткие минорные сонаты, и почему-то их хочется слушать бесконечно. Это грусть одинокого человека, грусть провинции, городков, затерянных среди холмов и степей, грусть заснеженных тополей и отцветающих лип» [10].

Поэзия Дж. Баковии очень образна, имеет неповторимую атмосферу, наполнена цветами и звуками и рождает почти зримые картины, поэтому неудивительно, что стихи румынского поэта привлекли внимание Г. Чобану и вызвали к жизни оригинальные образно-смысловые переключки.

Таблица 1

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>B<sub>1</sub></b>
1–26	27–46	47–90	91–162	163–224	225–267
	ц. 1	ц. 2–3	ц. 4–6	ц. 7–9	ц. 10
♩=60	♩=66–68	♩=69	♩=188–200	♩=58–60	♩=56–58
<i>Con elevatezza</i>	<i>Con elevatezza</i>	<i>un poco affannato</i>	–	<i>Sublime, un poco triste</i>	<i>Sublime, un poco sostenuto</i>
Пролог, пустыньность бескрайние просторы	Соло фортепиано, мотив вопроса, мистический образ	Воинственный, грозный характер	Скерцозный раздел, каденция фортепиано	Мотив колокольного звона, кульминация	Возвращение основных тематических элементов

Произведение открывается своеобразным прологом (А, тт. 1–26), который рисует пустынное пространство, наполненное бликами, тенями, шорохами.

*Я только прохожий пустых площадей,  
Где тускло мерцают фонарные пятна  
И полночь часы отбивают невнятно, –  
Я только прохожий пустых площадей.*

*Да тень, что пугает собак беспризорных.  
Фонарные блики на плитах узорных...  
Друзья мои – тень да бессмысленный смех.*

*Я только случайный свидетель игры  
Сводящих с ума силуэтов размытых...  
Бреду, камня, по каменным плитам, –  
Случайный прохожий, свидетель игры [10].*

В основе раздела лежат несколько тематических элементов: малосекундовые педали в разных регистрах (элемент **a**), звенящее вибрато ударных инструментов (**b**), кварто-квинтовые аккорды фортепиано (**c**), вызывающие ассоциации с созвучиями К. Дебюсси в прелюдии «Затонувший собор». Позже появляется

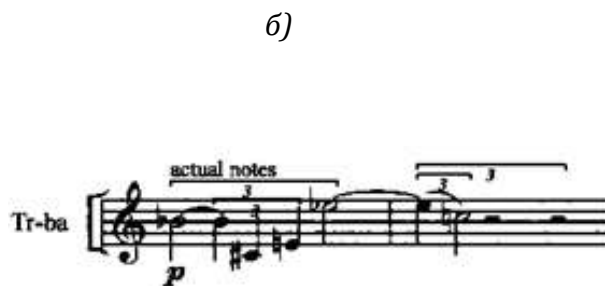
В «Moment basovian» реализуется форма индивидуального проекта (Ю. Холопов). Композиция относится к континуально-эволюционному виду, к континуально-контрастной его разновидности [3, с. 323] и складывается из шести разделов (см. таблицу 1).

Сходный художественный образ представлен в стихотворении Дж. Баковии «Прохожий».

мелодика пассажного типа и полиритмические сочетания мотивов (**d**).

В разделе **B** (тт. 27–46), исполняющемся фортепиано соло, к предыдущим элементам добавляется новый – мотив-возглас (**e**) с восходящим скачком на большую септиму и остановкой на звуке терцией ниже (см. пример 1а).

Пример 1



Мотив отсылает к известному произведению Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908 г.) – теме трубы (см. пример 1б). Г. Чобану использовал три заключительных звука, реализовав их в ином тембровом, ритмическом, звуковысотном контексте. Коннотативные связи придают интонациям более глубокий смысл, конкретизируя их как вечный вопрос бытия, на который композитор ищет собственный ответ. Неоднократное повторение мотива-возгласа создает ощущение настойчивости, упорства, *idée fixe*.

Далее возвращаются элементы из предыдущего раздела: пустынные аккорды и короткие фортепианные пассажи. В них проскальзывает нисходящая целотоновая гамма, усиливающая впечатление ирреальности и вновь отсылающая к стилистике К. Дебюсси, а также пентатонный (с вкраплением малой секунды) звукоряд. Все это образует игру модальными звукорядами, культивируемую композитором и в других произведениях. В целом создается загадочный образ, рисующий бескрайние просторы макрокосмоса.

Начало раздела С (тт. 47–90) ознаменовано вторжением грозного созвучия, в котором выделяется тембр медных духовых; многоголосная фактура насыщена множеством самостоятельных мелодических линий. Композитор передает нервный пульс современного мира, наполненного напряжением, агрессией, катаклизмами. Подобные образы неоднократно встречаются и в творчестве Дж. Баковии, например, в стихотворениях «Осенний невроз», «Зимний невроз».

В партии фортепиано перемежаются остигатные диссонансирующие созвучия и пассажи в сложном ритме. Духовые и ударные нагнетают воинственность, достигающую устрашающего характера. Затем у первых скрипок звучит развернутая тема (34 такта) прихотливого склада, с обилием скачков и изломанным ритмом.

В следующем разделе D (тт. 91–162) агрессивные образы отступают, на первый план выходит фортепиано, партия которого передает душевные терзания, сомнения, неуравновешенность. Первая фаза данного раздела (ц. 4) вводит новые элементы: «прихрамывающий» мотив с затактовым движением шестнадцатых (*g*), трелеобразный оборот с последующим скачком (*h*), протяженная мелодия с хроматизмами и скачками (*i*). Во второй фазе (ц. 5) эти элементы активно развиваются, экспрессивность усиливается за счет подключения ударных и использования специфических приемов игры у струнных и духовых. Музыка приобретает мистические оттенки. Третья фаза (ц. 6) представляет *quasi*-каденцию солирующего фортепиано, переключая внимание на внутренний мир человека. В импровизационном по характеру тематизме звучат ведущие тематические элементы: аккордовый мотив (*c*), возглас-вопрос (*d*), «прихрамывающий» мотив (*g*), трелеобразный оборот (*h*).

Элементы репризности присутствуют в разделе E (тт. 163–224), что проявляется в возвращении начального тематического элемента *a* в обновленном варианте. Появляющийся далее мо-

тив колокольного звона (т. 182) происходит от аккордового элемента (с) и перерастает в протяженную тему, знаменующую кульминацию произведения (т. 200); звучит набат, грозный и неумолимый.

Заключительный раздел В<sub>1</sub> (тт. 225–267) возвращает основные тематические элементы сочинения. Мотив-вопрос е звучит секундой ниже, чем при первом проведении, он настойчиво «вопрошает» шесть раз, и в ответ ему повторяются кварто-квинтовые созвучия с нисходящим оборотом (с). Между ними вклинивается фрагмент целотоновой гаммы (элемент f), окрашивающий звучание космически-ирреальным оттенком. Произведение завершается постепенным истаиванием звучности.

Таким образом, в сочинении «Moment basovian» композитор выстраивает многогранный диалог Человека и Вселенной, как вечный, не прекращающийся поиск смыслов бытия. В художественно-философской концепции Г. Чобану ответ остается за рамками сочинения, автор лишь дает толчок к размышлениям.

Произведение насыщено коннотациями, обусловленными интертекстуальными связями. Его образное содержание раскрывается в нескольких планах.

В первую очередь, сочинение явилось откликом на поэзию Дж. Баковии, пропитанную настроениями бесконечной тоски, меланхолии, порой безнадежности и отчаяния. Они находят отражение в образах дождя, свинца, осени, пустынного пейзажа, одиночества. Стихотворения поэта-символиста наполнены глубоким подтекстом, что воплотилось в столь же многозначном по смыслу произведении Г. Чобану.

Коннотации, отсылающие к творчеству Ч. Айвза («Вопрос, оставшийся без ответа»), позволяют проследить общность некоторых мировоззренческих установок. Например, Е. Приданова пи-

шет о творчестве Ч. Айвза: «Важным фактором отражения истины в музыке Айвза становятся концепции его произведений, связанные, как правило, с глобальными проблемами смысла жизни. Соотношение жизни и смерти, реальности и Вечности, духовная эволюция человечества – вот основные проблемы, которые Айвз решает в симфонии «Вселенная», «Конкорд-сонате», кантате «Небесная страна», «114 песнях» и многих других произведениях» [7]. Те же идеи затрагиваются и в «Moment basovian» Г. Чобану, как будто автор ведет незримый диалог со слушателями.

3. В произведении имеются аллюзии на творчество К. Дебюсси, что предопределено концепционными установками двух авторов, связанными с отношением к человеку, природе, миру. Например, О. Перич пишет о К. Дебюсси: «Через природную образность композитор раскрывает в музыке собственное ощущение мистериальности бытия, обращается к вечным ценностям, к одной из центральных идей мифологии – идее единства макро- и микрокосма, человека и мира, а *рассредоточенный тематизм* становится главной формой воплощения этой идеи в музыкальных текстах» [6, с. 22].

Подобные принципы организации музыкального материала наблюдаются и у Г. Чобану. В тематизме его сочинений, и в частности, в «Moment basovian», значимыми становятся отдельные звуки, интонации, мотивы, фактурно-ритмические ячейки, важно и общее отношение к звуковым краскам и даже паузам. Псевдоцитаты обнаруживаются в двух элементах: 1) в кварто-квинтовых аккордах основной темы; 2) в звукорядах целотоновой гаммы и пентатоники, которые придают некоторым образам мистический характер.

В «Moment basovian» Г. Чобану композитор воплощает сложный поэтический пейзаж-размышление, который он трактует как философское обобщение

картины Вселенной. Как и у К. Дебюсси, «пейзаж – это не просто „впечатление“, а форма воплощения особого миропонимания, центральной идеей которого является единство человека и окружающего мира» [6, с. 25]. Эта ключевая концепция и представляет смысл данного сочинения. В то же время она является пока-

зательной для всего творчества молдавского композитора. Образно-семантический диалог с разными художниками, который ведет Г. Чобану в «Moment basovian», раскрывает суть его собственных идейно-философских исканий.

### ***Литература:***

1. Аксенов, В.В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века) / В. Аксенов. – Кишинев : Bulat Art Glob, 1998. – 151 с. – Текст : непосредственный.
2. Бобровский, В.П. Программный симфонизм Шостаковича / В. Бобровский. – Текст : непосредственный // Музыка и современность. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1965. – С. 32–67.
3. Задерацкий, В.В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – Вып. 2. – Москва : Музыка, 2008. – 528 с. – Текст : непосредственный.
4. Мироненко, Е.С. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр) / Е. Мироненко. – Кишинев : Primex Com, 2014. – 440 с. – Текст : непосредственный.
5. Носов, Н.Н. Джордже Баковия. Румынские издания на русском языке / Н. Носов. – Текст : непосредственный // Сб. Румянцевские чтения-2019. – Москва : Пашков дом, 2019. – С. 230–235.
6. Перич, О.В. Особенности тематизма в музыкальных пейзажах Клода Дебюсси / О. Перич. – Текст : непосредственный // Музыковедение. – 2009. – № 6. – С. 21–25.
7. Приданова, Е.В. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. Приданова // Cheloveknauka.com. : [сайт]. – URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-charlza-ayvza-v-paradigme-amerikanskogo-transtsendentalizma> (дата обращения: 23.07. 2020). – Текст : электронный.
8. Стригина, Е.В. Музыка XX века : учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е. Стригина. – Бийск : Издательский дом Бия, 2006. – 280 с. – Текст : непосредственный.
9. Уткин, А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Уткин. – Текст : непосредственный // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. – С. 63–84.
10. Фельдшер, Л.А. Прохожий пустых площадей... / Л. Фельдшер. – Текст : электронный // 45 параллель : [сайт]. – 2017. – № 13. – URL: [https://45parallel.net/lyubov\\_feldsher/prokhozhiy\\_pustykh\\_ploschadey](https://45parallel.net/lyubov_feldsher/prokhozhiy_pustykh_ploschadey) (дата обращения: 08.09.2020).

### ***References:***

1. Aksenov, V.V. Zhanry simfonicheskoy muzyki v Moldove (30–80-e gody XX veka) / V. Aksenov. – Kishinev : Bulat Art Glob, 1998. – 151 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Bobrovskiy, V.P. Programmnyy simfonizm Shostakovicha / V. Bobrovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka i sovremennost'. – Vyp. 3. – Moskva : Muzyka, 1965. – S. 32–67.

3. Zaderatskiy, V.V. Muzykal'naya forma / V. Zaderatskiy. – Vyp. 2. – Moskva : Muzyka, 2008. – 528 s. – Tekst : neposredstvennyy.
4. Mironenko, E.S. Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental'nye zhanry, muzykal'nyy teatr) / E. Mironenko. – Kishinev : Primex Com, 2014. – 440 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Nosov, N.N. Dzhordzhe Bakoviya. Rumynskie izdaniya na russkom yazyke / N. Nosov. – Tekst : neposredstvennyy // Sb. Rumyantsevskie chteniya-2019. – Moskva : Pashkov dom, 2019. – S. 230–235.
6. Perich, O.V. Osobennosti tematizma v muzykal'nykh peyzazhakh Kloda Debyussi / O. Perich. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykovedenie. – 2009. – № 6. – S. 21–25.
7. Pridanova, E.V. Tvorchestvo Charl'za Ayvza v paradigme amerikanskogo transtsendentalizma : avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / E. Pridanova // Cheloveknauka.com. : [sayt]. – URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-charlza-ayvza-v-paradigme-amerikanskogo-transtsendentalizma> (data obrashcheniya: 23.07. 2020). – Tekst : elektronnyy.
8. Strigina, E.V. Muzyka XX veka : uchebnoe posobie dlya studentov muzykal'nykh uchilishch i vuzov / E. Strigina. – Biysk : Izdatel'skiy dom Biya, 2006. – 280 s. – Tekst : neposredstvennyy.
9. Utkin, A.N. O kontsertirovanii i ego formakh v sovremennoy instrumental'noy muzyke / A. Utkin. – Tekst : neposredstvennyy // Stilevye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960–1970 godov. – Leningrad : LGITMiK, 1979. – S. 63–84.
10. Fel'dsher, L.A. Prokhozhiy pustykh ploshchadey... / L. Fel'dsher. – Tekst : elektronnyy // 45 parallel' : [sayt]. – 2017. – № 13. – URL: [https://45parallel.net/lyubov\\_feldsher/prokhozhiy\\_pustykh\\_ploshchadey](https://45parallel.net/lyubov_feldsher/prokhozhiy_pustykh_ploshchadey) (data obrashcheniya: 08.09.2020).

**Для цитирования:** Секретова, Л.А. Педагогическое мастерство Е.И. Лульберг / Л.А. Секретова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 42–46.

УДК 78.03

**Секретова Лариса Адольфовна,**

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
кафедра истории, теории музыки и композиции, доцент

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Россия, г. Челябинск

### **ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО Е.И. ЛУЛЬБЕРГ**

**Аннотация.** В статье идет речь о деятельности Елены Ивановны Лульберг – преподавателя музыкально-теоретических дисциплин Челябинского музыкального училища в 70–90-х годах прошлого века. Продолжая прогрессивные традиции педагогики XX века, она всю жизнь посвятила своему учебному заведению, и шире – музыкальному образованию, помогая формированию духовного богатства личности студентов.

**Ключевые слова:** учитель; музыкальное образование; педагогика; личность; студент; музыковед.

**Larisa Sekretova,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

South Ural State Institute of Arts them. P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of Department of History, Music Theory and Composition

E-mail: Larisa.Sekretova@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

### **TEACHING SKILLS OF E.I. LULBERG**

**Annotation.** The article deals with the activity of Elena Ivanovna Lulberg, a teacher of music and theoretical disciplines of the 70 – 90s of the last century at the Chelyabinsk music school. Continuing the progressive traditions of pedagogy of the XX century, she devoted her entire life to her educational institution, and more broadly to music education, helping to form the spiritual wealth of students' personalities.

**Keyword:** teacher; music education; pedagogy; personality; student; musicologist.

Обращаясь мысленно к образам своих учителей, мы с благодарностью вспоминаем тех, кто помогал нам постичь не только сложные науки, но и зачастую познать самого себя. Таким мудрым наставником была для нас **Елена Ивановна Лульберг**. Трудно сказать о ней лишь как о теоретике-педагоге, определить сферу деятельности этого интереснейшего человека можно гораздо шире. Достаточно обратиться к мно-

гообразию видов ее деятельности, чтобы убедиться в исключительной разносторонности интересов Елены Ивановны.

Елена Ивановна Лульберг родилась 20 февраля 1946 года в городе Магнитогорске. После окончания музыкального училища в 1967 году она поступает на музыковедческий факультет Ленинградской консерватории. С 1971 года в связи с переездом в Челябинск начинается интенсивная педагогическая организатор-

ская и педагогическая деятельность Е.И. Лульберг. Она становится преподавателем Челябинского музыкального училища, где ведет курсы специальной гармонии, сольфеджио, элементарной теории музыки и других теоретических дисциплин. В этот же период она избирается председателем предметно-цикловой комиссии теоретического отделения, отдает много сил и внимания работе секций, участвует в заседаниях, совещаниях, проявляя огромную ответственность и заботу о родном учебном заведении.

Параллельно с работой в училище, Елена Ивановна активно занимается просветительством, в качестве лектора входя в состав Челябинского университета музыкального воспитания молодежи. Именно в этот период Елена Ивановна осознает необходимость творческой реализации в этой, наиболее близкой ей, сфере деятельности. Большой популярностью пользовались в этот период лектории, активно посещавшиеся рабочей и студенческой молодежью города Челябинска. Почти ежемесячно она выступает с докладами о творчестве русских, зарубежных и современных отечественных композиторов в учебных заведениях, начиная от общеобразовательных школ и заканчивая различными вузами города. Итак, пропаганда музыкального искусства в широких слоях общественности становится важнейшей частью ее жизни.

Все эти годы, а точнее с 1975 по 1985 гг., верным помощником Елены Ивановны была замечательная пианистка, ныне преподаватель кафедры общего фортепиано ЮУрГИИ, Марина Александровна Салазкина. Высочайшая требовательность к себе и к своему искусству всегда была отличительной стороной этого замечательного дуэта. Работа для двух энтузиасток не заканчивалась с завершением концерта, а ещё несколько часов продолжалось совместное совершенствование и шлифование исполняе-

мых сочинений. По воспоминаниям Марины Александровны, «вместо репетиций выбирали домашнее музицирование; дом у них был открытый – мама Ольга Петровна очень любила музыку: пели, музицировали, рассказывали».

В 80-е годы размах деятельности Елены Ивановны увеличивается, она становится корреспондентом европейского журнала «Брассвестник», издаваемого в Германии. Журнал освещает интенсивную творческую жизнь духового отделения Челябинского музыкального училища и других музыкальных заведений нашей страны. Она – постоянный член редколлегии многочисленных духовых конкурсов «Золотые фанфары», бессменный участник пленумов, конференций, дискуссий. Елена Ивановна прекрасно знала специфику духовых инструментов, в ее рецензиях и статьях соседствуют яркие афористичные высказывания и глубина профессиональной оценки. Это был дар публициста, чуткого, вдумчивого критика, и, конечно же, исследователя. И все это наряду с основной работой и воспитанием множества учеников, ряд которых пользуется известностью у нас и за пределами нашей страны.

В «усталые» годы брежневского застоя Елена Ивановна казалась нам человеком из иного, романтического мира. И мы, будучи студентами, находились под обаянием ее личности, забывали о времени окончания занятий, вдохновлялись ее идеями; одним словом, жили в ином, светлом измерении бытия. Буквально на каждой лекции, мы поражались неиссякаемости душевного оптимизма Елены Ивановны, ее верой в неиссякаемые силы музыкального искусства как вечного преобладания духовного начала над материальным. И лишь через много лет осознали, что источник ее огромной внутренней силы – влюбленность в Музыку и дело которому она служила всю жизнь.





*Е.И. Лульберг в кругу членов кафедры.  
Слева направо: И.Ф. Кабельская, Е.И. Лульберг, Н.П. Наумова*

Еще одна особенность Елены Ивановны – строгая требовательность к себе, поэтому столь самобытными и увлекающими были ее лекции для нас, студентов 70–80-х годов. А в сложные девяностые годы прошлого века, как и мы, молодежь, она была одержима идеями построения новой вузовской кафедры колледжа, проникнута духом обновления, перестройки, свежего ветра молодости и перемен.

На протяжении своей почти 30-летней деятельности Елена Ивановна неустанно работала, воспитывала студентов и параллельно писала музыковедческие работы, статьи в сборники по теории и истории музыки. Среди них фундаментальное пособие «Секвенции», которое она создала в творческом тандеме с другими преподавателями теоретического отделения – Н.П. Наумовой, Е.И. Музюкиной, Л.В. Разумковой, Р.Е. Нестеровой. А в 1994 году на VI

Всероссийском конкурсе методических работ ее пособие, созданное вместе с Н.П. Наумовой «Хрестоматия по элементарной теории музыки», было отмечено дипломом I степени.

Не подлежит сомнению значимость места, занимаемого личностью Елены Ивановны в становлении и развитии Челябинского музыкального училища. Высокобразованный педагог-профессионал, мастер в области теории музыки и сольфеджио, энтузиаст своего дела, она отдавала весь свой дар, опыт и мастерство любимому училищу. До последних лет жизни бодрая и энергичная, никогда не сидевшая без дела, вечно одержимая своими замыслами, Елена Ивановна представляла собой пример подлинного труженика, человека, жадно дышавшего воздухом современности. Ее вдохновляла пламенная вера в нужность, в необходимость избранной ею профессии и педагогического труда.



*Кафедра теории и истории музыки (1995 г.). Заведующий кафедрой – Наумова Н.П. Стоят (слева направо): А.Д. Кривошей, И.Ф. Кабельская, Е.И. Лульберг, Н.В. Коноплянская, Е.Р. Сизова, О.А. Яблонская, Е.И. Музюкина, А.А. Волгуснов. Сидят (слева направо): Л.В. Разумкова, Л.Н. Дувакина, Р.Е. Нестерова, Н.П. Наумова, И.Г. Дымова, Л.С. Никольская.*

Мое общение с Еленой Ивановной продолжалось и после поступления в консерваторию. Во время работы над дипломом Елена Ивановна давала мне много ценных советов, рекомендовала прочитать то или иное музыковедческое исследование, проводила интересные аналогии, сравнения. Забота о своих учениках, внимание к их личности, интересам было одним из ее замечательных свойств.

Елена Ивановна прожила недолгую, но яркую и интересную жизнь, и до последних ее дней продолжала быть восприимчивой ко всем событиям и преобразованиям своего учебного заведения – сначала училища, а позднее и колледжа, в связи с его реструктуризацией. Ее увлекало никогда не покидавшее чувство величайшей ответственности перед своими учениками, которых у нее было множество. Весь жизненный путь Елены Ивановны способствовал шлифовке ее незаурядного педагогического таланта, широкого кругозора, активной просветительской и общественной деятельности. Десятки и сотни учеников Елены Ивановны бесконечно благодарны судьбе за то, что она доставила им радость общения с человеком не только широкой эру-

диции, но и души, с человеком, бесконечно любящим и понимающим музыку.

Таков в целом общий абрис личности Елены Ивановны Лульберг, ее деятельности, интересов и творческих свершений. Существенным дополнением к сказанному послужат воспоминания, написанные по инициативе ее благодарных учеников.

*Матушка Лариса Маничева  
(Хорошавина),*

*жена священника Свято-Симеоновского  
храма г. Челябинска*

#### ***Благодарность – это труд***

С годами мне становится горько и тревожно от того, что стираются из памяти дорогие образы учителей – тех, кто тогда был рядом и незаметно, постоянным усилием души вел тебя к твоим вершинам... Елена Ивановна запомнилась мне интеллигентной, живой, открытой, отзывчивой, очень естественной, у нее было особенное своеобразие во всем, и когда она была строгой, серьезной, и когда шутила.

Трудно передать неуловимые черты ее речи, мимики и движений, которые делали ее такой обаятельной и запоминающейся. Она своей душой и обликом притягивала к себе. Еще очень хо-

рошо помню, что рядом с ней невольно хотелось быть лучше. Но она учила нас не только ремеслу музыканта, она умудрялась найти что-то важное в общении с каждым из нас. Заметить в человеке даже среди всего фальшивого и наносного что-то настоящее и дать ему время проверить, и в конце концов – поверить, что это главное в нем, что это может стать точкой опоры в его жизни.

Елена Ивановна умела быть строгой, настойчивой и бескомпромиссной, как учитель, но она говорила с нами: делилась и советовалась, так как если бы мы были для нее не только студентами, но и близкими людьми, с которыми можно разделить и радости, и горести. И сейчас меня поражает эта гармония и чувство меры в отношениях с людьми, которая была так свойственна Елене Ивановне. Все чувствовали это, хоть и не могли выразить словами.

Все это казалось таким обычным тогда. Почему нам нужно так много времени – годы, десятилетия жизни – чтобы научиться понимать, какое это сокровище: чуткость, человечность. Благодаря ей я усвоила, что в занятиях музыкой есть смысл, почувствовала ценность, красоту и вдохновляющую силу упорного труда. Мне удалось довести свой уровень до отличной оценки на вступительных экзаменах по сольфеджио и гармонии (гармонические задачи полюбила и могла уже решать без инструмента, где угодно). Я поняла в чем «изюминка», мне хотелось заниматься, хотелось в совершенствовании находить новые пути. Это были мои маленькие вершины! Конечно, я не смогла поступить в консерваторию, но в конечном итоге музыка стала для меня инструментом познания себя и мира.

Потом я старалась передать это своим детям. Из них двое стали музыкантами, ну а другие двое, я думаю, не жалеют, что прошли в музыке путь ученичества. Мне кажется, им удалось проявить свой слушательский талант, талант радоваться творчеству других. Я с

благодарностью думаю об Елене Ивановне, потому что все это произошло со мной, благодаря ее терпеливым усилиям и благодаря нелегкому труду других моих учителей, среди которых Диана Генриховна Мусатова, Инна Иосифовна Рубина, Марина Львовна Рейдман – дорогих сердцу, прекрасных людей!

Наш современник, философ и богослов Александр Филоненко сказал однажды, что благодарность – это труд, это работа узнавания бесценных даров в окружающем нас повседневном мире. Елена Ивановна и была таким даром. Она и другие прекрасные учителя, которых так мало я уважала и ценила, и которым теперь хотела бы поклониться, – они и есть этот бесценный дар.

*Валерий Секретов,  
Концертмейстер виолончелей  
Национального симфонического оркестра  
г. Керетаро, Мексика*

Когда я поступил в Новосибирскую консерваторию, преподаватель кафедры теории музыки, профессор А.П. Ментюков спросил, проверяя мою задачу по гармонии: «Кто Вас научил такой гармонизации? Очень недурно...». Для него это была высшая похвала. Меня всегда восхищали в Вас живой юмор, творческое начало и абсолютный не академизм!

*Владимир Кирюшкин,  
клавишник-аранжировщик,  
г. Нью-Йорк, Америка*

Милая, добрая Елена Ивановна! Вы были моим ангелом-хранителем все годы, когда я безуспешно пытался окончить наше музыкальное училище. Челябинск, Россия – все это для меня растворилось в какой-то неясной дымке воспоминаний. Я уже более 30 лет живу в Америке... Но я твердо уверен, что не было бы меня как музыканта-аранжировщика, если бы Вы не окружали меня своей материнской заботой и вниманием и постоянным стимулированием учиться. Светлая Вам память...

**Для цитирования:** Сизова, Е.Р. Надежда Павловна Наумова – мой первый наставник на музыковедческом поприще / Е.Р. Сизова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 47–51.

УДК 37.011.31

**Сизова Елена Равильевна,**  
доктор педагогических наук, профессор, академик РАЕ;  
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
ректор  
E-mail: rektor@uurgii.ru  
Россия, г. Челябинск

### **НАДЕЖДА ПАВЛОВНА НАУМОВА – МОЙ ПЕРВЫЙ НАСТАВНИК НА МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ ПОПРИЩЕ**

**Аннотация.** *Статья посвящена замечательному человеку – преподавателю теоретического отделения Челябинского музыкального училища – Надежде Павловне Наумовой. Автор показывает влияние Н.П. Наумовой на своё профессиональное становление как музыковеда.*

**Ключевые слова:** *Н.П. Наумова; музыковедение; Челябинское музыкальное училище.*

**Elena Sizova,**  
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, academician of RAE;  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, Rector  
E-mail: rektor@uurgii.ru  
Chelyabinsk, Russia

### **NADEZHDA PAVLOVNA NAUMOVA – MY FIRST TEACHER IN THE MUSIC STUDIES**

**Annotation.** *The article is devoted to a remarkable person – a teacher of the Theoretical Department of the Chelyabinsk Musical College – Nadezhda Pavlovna Naumova. The author shows the influence of N.P. Naumova on her professional development as a musicologist.*

**Keywords:** *N.P. Naumova; musicology; Chelyabinsk Musical College.*



*Заслуженный работник культуры РФ  
Надежда Павловна Наумова*

Каждый человек, когда сталкивается с чем-то новым и ярким, надолго запоминает полученные впечатления в самых мелких деталях и частностях. Человеческая память устроена так, что не удерживает всего массива полученной информации, со временем стирая не очень важное и не слишком значительное. Но то, что определило жизненный и профессиональный путь человека, память удержит навсегда.

В моей жизни таким судьбоносным событием, сформировавшим не только профессиональное сознание, но и личность в целом было поступление в Челябинское музыкальное училище и встреча

с замечательными людьми, которые там преподавали. Одним из самых ярких впечатлений было общение с Надеждой Павловной Наумовой. Но прежде чем говорить об этом удивительном человеке, сделаем короткое отступление и набросаем несколько штрихов к «культурному портрету» того времени для погружения в атмосферу уже ушедшего, к сожалению, прошлого столетия.

1970–80-е годы были периодом наивысшего расцвета культурной жизни Советского Союза. Искусство было на величайшем подъеме, повсюду звучала музыка, открывались музыкальные школы, хоровые студии, классы эстетического развития, массовое музыкальное воспитание охватывало миллионы детей и школьников. В высших учебных заведениях создавались студенческие творческие коллективы, на производстве развивалась художественная самодеятельность, сфера досуга тоже была наполнена музыкой – в каждом дворце культуры обязательно был свой оркестр (чаще всего народных или духовых инструментов), хор, несколько ансамблей, которые вели активную просветительскую деятельность. Все это создавало рабочие места и обуславливало потребность в специалистах-музыкантах, которых в Челябинской области готовили четыре музыкальных училища и институт культуры.

Нужно ли говорить, что конкурс при поступлении в Челябинское музыкальное училище был огромный! Профессия музыканта считалась престижной, уважаемой, достойной. Среди абитуриентов музыкального училища были лучшие выпускники челябинских школ – золотые и серебряные медалисты, победители олимпиад, отличники учебы. Как правило, выбор профессии музыканта они делали совершенно осознанно, несколько не сомневаясь в благополучности дальнейшего жизненного и профессионального пути. В училище учились дети партийной элиты области, интел-

лектуальной и творческой интеллигенции, дети потомственных музыкантов. Конечно, бывали и нерадивые студенты, как в любом учебном заведении, но общий «костяк» обучающихся был просто одержим искусством и стремился к максимальной творческой самореализации.

Наборы студентов в те времена были очень большими: на теоретическое отделение принимали более 20 человек ежегодно (для сравнения: сейчас – 5–6 человек), на фортепианное – более 50 человек (сейчас – 8–10 человек) и т. д. Функционировали полноценные оркестры, хоровые коллективы, ансамбли. Студенты выступали с концертами на самых разнообразных площадках – от профессиональных залов филармонии и музыкального училища до производственных цехов и любительских клубов. Масштаб творческой работы был огромный! Зал Челябинского музыкального училища пользовался большой популярностью у слушателей, считался одним из самых известных и почитаемых в городе.

Попадая в такую атмосферу после общеобразовательной школы, поначалу кружилась голова, казалось, что это недостижимый музыкальный Олимп, заветный творческий «клондайк». А когда на зимние каникулы приезжали бывшие выпускники училища и давали концерт в большом зале, то от перечня названий консерваторий, в которых они ныне обучались, захватывало дух. И конечно же, хотелось доказать всем и каждому, что ты не хуже других, что ты тоже талантлив, способен успешно развиваться, совершенствоваться и достигать профессиональных высот, что ты имеешь право находиться в этой творческой среде.

И вот на таком душевном подъеме, поступив в музыкальное училище, преодолев огромный конкурс, студенты самоотверженно приступали к занятиям, готовые до самоистязания «грызть гранит науки». Надо признаться, что в наших ожиданиях училище нас не разочаровало! Прежде всего, благодаря пре-

красным, высокообразованным, интеллигентным, потрясающе эрудированным преподавателям. Среди моих первых педагогов по специальным дисциплинам были Тамара Михайловна Белицкая, Надежда Павловна Наумова, Александр Алексеевич Волгуснов, Ирина Георгиевна Дымова, Юдифь Соломоновна Звоницкая, Лилия Сергеевна Никольская и многие другие. Все они – высокие профессионалы, мастера своего дела, преданные искусству люди, подвижники, всю жизнь посвятившие культурному просвещению и музыкальному образованию молодежи.

Надежда Павловна Наумова преподавала у нас зарубежную музыкальную литературу. Этот предмет начинался с первого курса и изучался в течение двух лет, затем студенты проходили русскую музыкальную литературу, а после – советскую. В руки Надежды Павловны мы попали со школьной скамьи, совершенно неопытными и неумелыми. Нужно отметить, что курс зарубежной музыкальной литературы является одним из самых объемных, предполагает не только знание большого количества музыковедческих трудов и умение работать с научной литературой, но и предусматривает изучение очень многих музыкальных произведений, умение воспроизводить наизусть многочисленные музыкальные темы, ориентироваться в нотном материале (в том числе в масштабных симфонических партитурах, оперных клавирах и пр.).

Учитывая все эти особенности, нам, первокурсникам, после школы пришлось весьма непросто. Поначалу мы изнемогали от объема изучаемого материала и темпов его освоения, захлебываясь и не умея распределять свои силы и возможности. Но Надежда Павловна была опытным методистом и точно все рассчитала – на занятиях она давала очень информативные конспекты, включающие основные мысли и контурно намечающие план освоения темы. Домашние задания

предусматривали дополнение информации конспектов изучением музыковедческой литературы и биографических трудов о жизни и творчестве композиторов. И самое главное, на что делался упор – это, безусловно, знание музыки, умение играть и петь наизусть темы изучаемых произведений, ориентироваться в композиции, знать особенности формообразования и выразительных средств.

Надежда Павловна очень много времени на занятиях отводила слушанию музыки, считая необходимым после этого поговорить со студентами о содержании прослушанного сочинения, его исполнительской трактовке, особенностях индивидуального восприятия каждого обучающегося. Она учила нас не просто разговаривать, а грамотно формулировать мысли, аргументировать суждения, доказывать свою позицию, обращаясь к музыкальному материалу. Лично для меня такие «разговоры» были просто открытием! После школьных уроков, на которых в лучшем случае нужно было пересказать содержание учебника и высказать личные впечатления о музыке, нам предлагалось порассуждать, помыслить, подискутировать... Это было что-то новое, ранее неизвестное, но безумно интересное и увлекательное.

Нередко такие разговоры происходили довольно поздно, после окончания всех учебных занятий, после посещения фонотеки, когда студенты уже чувствуют себя избавленными от вечного «чувства долга». Это придавало общению особую свободу, раскованность и некий дух экспериментаторства (а не высказать ли мне еще вот такую идею об этой музыке?..). Все идеи и мысли обсуждались легко, с азартом и порой приводили нас к настоящим открытиям. Я до сих пор помню одну из таких поздних вечерних бесед об опере Дж. Верди «Риголетто», где Надежда Павловна увлеченно рассказывала о концепции оперы, ее исполнительских трактовках и сцениче-



ской судьбе. Слушать можно было бесконечно!

Нужно сказать, что Надежда Павловна относилась к нам не только как к обучающимся, но и просто как к молодым девушкам, старалась замечать наши личные проблемы, озабоченности и печали, хвалила за персональные успехи и достижения, проявляла интерес к нашим внеучебным делам, к человеческим пристрастиям и устремлениям. Помню как-то после летних каникул, во время которых мы с родителями ездили в Ленинград и посетили большое количество музеев, театров, дворцов, она с интересом слушала мой вдохновенный рассказ о знакомстве с культурными достопримечательностями северной столицы и спросила, часто ли мы так проводим отпуск. Я похвасталась тогда, что мы ездим каждый год, и мои родители, имеющие профессии врача и юриста, окончившие столичные вузы, разбираются в вопросах искусства лучше, чем я. Ожидая похвалы в свой адрес за плодотворно проведенные каникулы, я совершенно неожиданно услышала, что такое положение вещей пора исправлять, так как музыкант уж точно должен лучше разбираться в искусстве, поэтому мне нужно срочно ускорять темпы своего культурного развития. Такой вывод, признаться, меня озадачил...

Одним из самых ярких воспоминаний из моего общения с Надеждой Павловной является подготовка курсовой работы по зарубежной музыкальной литературе в конце первого курса. Тема моей курсовой работы была связана с сонатой № 5 (Op. 10 № 1) Л. Бетховена. Надежда Павловна работала дома, индивидуально с каждым студентом. Я, весьма довольная собой, привезла Надежде Павловне предварительно написанный дома текст, и она начала его просматривать. Поскольку я всегда была круглой отличницей и к учебе относилась ответственно, я была уверена, что сделала все, как надо. Но каково же было мое удив-

ление, когда Надежда Павловна, начав читать написанный мною текст, почти с первых же страниц стала делать поправки и высказывать замечания.

Нужно признаться, я была к этому не готова... Но, увы, пришлось принимать действительность такую, какая она есть. Поскольку в процессе обучения это была первая курсовая работа (далее последуют курсовые работы по гармонии, полифонии, русской музыкальной литературе и т. д.), надо понимать, что опыта написания такого рода работ, конечно, первокурсники не имеют, и я не была исключением. Надежда Павловна забрала весь текст, и мы начали работать заново. И вот здесь начались «мои университеты». Я впервые поняла, что значит анализировать музыку, то есть не просто описывать личные впечатления от нее, излагая историю создания и общее содержание, а аргументированно изучать композицию, средства выразительности, обобщать и делать выводы о стилевой характеристике произведения. Я открыла для себя, что, например, для изложения тематизма героико-патриотического характера используются одни выразительные средства, а для тематизма лирико-жанрового характера – другие; для классического стиля в музыке характерны одни выразительные средства, а для романтического – другие; стиль Бетховена имеет свои отличительные особенности по сравнению, например, со стилем Моцарта и т. д. Казалось бы, такие понятные и простые истины, но нам в школе никто никогда об этом не говорил! Все было впервые!

В этот день я вышла из дома Надежды Павловны ошеломленная – действительно, было над чем поразмышлять и подумать. Все привычные нормы и правила смешались, то, к чему приучали в школе в течение многих лет, оказалось не нужным и не правильным – так мне казалось тогда. Впрочем, главное – я поняла, что и как нужно делать, поэтому ошеломление быстро смени-

лось «просветлением», а вместе с ним пришло желание работать и все исправить, как нужно. В итоге с курсовой работой я справилась на «отлично».

Сейчас, по прошествии многих лет, я думаю, что именно с этого момента и началось мое становление как музыковеда, именно тогда я поняла сущность и цели музыковедческого труда, и больше по этому поводу никогда никаких сложностей в профессиональной жизни у меня не возникало. В конце первого курса, мне, 16-летней студентке, все настолько доходчиво и ясно растолковали, дали понять главную суть моей деятельности на все последующие долгие годы, абсолютно перевернув мое музыкальное сознание.

Сегодня, уже будучи профессором кафедры истории, теории музыки и композиции, много лет занимаясь преподавательской работой, я не раз сталкивалась с такими же проблемами у очень многих студентов вуза, поступивших в наш Южно-Уральский государственный институт искусств из других музыкальных училищ и колледжей. Студенты, уже получившие среднее профессиональное музыкальное образование, зачастую не имеют элементарных представлений о нормах стиля в искусстве, о типичных средствах воплощения того или иного музыкального содержания, о принципах анализа музыкального языка. Наблюдая это нередкое явление и его пагубные по-

следствия для обучающихся, выражающиеся не только в учебной аналитической деятельности, но и в исполнительской практике, я каждый раз с благодарностью вспоминаю Надежду Павловну и других своих педагогов, которые на самом раннем этапе обучения навсегда избавили меня от этих проблем.

Надежда Павловна проработала в музыкальном училище 58 лет, начиная с 1962 года. Сейчас даже трудно посчитать, сколько юных музыкантов она подготовила, скольких начинающих музыковедов наставила на профессиональный путь. В сентябре 2020 года, к сожалению, она оставила педагогическую деятельность, но результаты ее труда дают основание верить, что она сполна реализовала свой творческий потенциал и нашла достойное применение незаурядному педагогическому таланту.

Я до сих пор помню всех своих преподавателей специальных дисциплин в музыкальном училище. Каждый из них, безусловно, был личностью с большой буквы, достойной самых лестных слов, каждый по-своему запомнился и запал в душу. Память и сегодня крепко хранит эти дорогие сердцу воспоминания, возвышая их над суетливыми буднями, не позволяя скрыть тонкие детали и штрихи, побуждая помнить свои истоки и с благодарностью чтить своих наставников!



**Для цитирования:** Степанова, Н.В Роль Карла Черни в истории музыкально-исполнительского искусства и фортепианной педагогики / Н.В. Степанова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 52–64. – Библиогр.: с. 62 (11 назв.).

УДК 781.6

**Степанова Наталья Викторовна,**

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

## **РОЛЬ КАРЛА ЧЕРНИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА И ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

**Аннотация.** *Статья посвящена выдающемуся педагогу XIX века – представителю венской фортепианной школы – Карлу Черни и его роли в истории музыкального исполнительского искусства и фортепианной педагогики. На основе его «Полной теоретической и практической фортепианной школы» op. 500, в которой автор детально рассмотрел широкий круг педагогических, исполнительских и эстетико-стилевых проблем, проанализированы педагогические принципы К. Черни.*

**Ключевые слова:** *«Полная теоретическая и практическая фортепианная школа»; фортепианное исполнительство; фортепианная педагогика; фортепианная фактура; аппликатурные формулы; педагогические принципы.*

**Natalia Stepanova,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Associate Professor of the Department of Piano

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

## **THE ROLE OF KARL CZERNY IN THE HISTORY OF MUSICAL AND PERFORMING ARTS AND PIANO PEDAGOGY**

**Annotation.** *The article is devoted to the outstanding teacher of the XIX century – a representative of the Viennese piano school – Karl Czerny and his role in the history of musical performance art and piano pedagogy. On the basis of his «Complete theoretical and practical piano school» op. 500, in which the author considered in detail a wide range of pedagogical, performing and aesthetic-style problems, the pedagogical principles of K. Cherny are analyzed.*

**Keywords:** *«Complete theoretical and practical piano school»; piano performance; piano pedagogy; piano texture; fingering formulas; pedagogical principles.*

Личность Карла Черни – одного из крупнейших педагогов XIX века, представляет несомненный интерес для истории музыкального исполнительского искусства и фортепианной педагогики.

Его деятельность чрезвычайно многогранна – композитор, педагог, исполнитель, редактор, автор теоретико-методологических трудов, просветитель. Необходимо заметить, что все сферы его

творческой деятельности взаимосвязаны и находили свою реализацию на протяжении всего жизненного пути К.Черни.

Любой из аспектов многообразной и интенсивной деятельности Карла Черни может стать темой отдельного размышления. Мы обратимся к педагогической стороне деятельности Карла Черни, которая занимала значимое место в его жизни и оказала существенное влияние на развитие фортепианного музыкально-исполнительского искусства. За годы своей педагогической деятельности он воспитал плеяду блистательных музыкантов и педагогов: Т. Дёлера, А. Доора, Т. Куллака, С. Тальберга, Т. Лешетицкого, Ф. Листа и др., которые стали связующим звеном между новым поколением музыкантов-исполнителей и педагогическими традициями Карла Черни. Символично, что Ференц Лист, занимавший в плеяде учеников К. Черни особое место, посвятил своему учителю двенадцать прославленных «Этюдov высшего исполнительского мастерства» (*Etudes d'exécution transcendante*), сделал надпись: «Карлу Черни в знак благодарности, уважения и дружбы». Ф. Лист до конца своих дней оставался благодарным своему учителю и всегда вспоминал его с глубокой любовью и уважением [6, с. 337].

Если проследить преемственные связи «педагогического наследия» Карла Черни, то, по словам известного американского музыкального критика Гарольда Шонберга, вырисовывается следующая картина: «Бетховен обучал Черни, который в свою очередь был учителем Листа и Лешетицкого (включая, среди прочих, выдающегося педагога Теодора Куллака). А уж Лист и Лешетицкий учили всех остальных» [11, с. 54]. Многие выдающиеся пианисты прошли «школу Черни», а некоторые из них впоследствии нискали себе славу на педагогической ниве, став доминирующими фигурами в педагогике второй половины

XIX века. Так, у Т. Куллака – незаурядного педагога, возглавившего берлинскую фортепианную школу, автора широко известных октавных этюдов, учились М. Мошковский, Н. Рубинштейн, К. Шарвенку и др., у Ф. Листа – величайшего композитора и пианиста занимались И. Альбенис, Г. фон Бюлов, Э. Зауэр, А. Зилотти, К. Клинворд, К. Таузиг и др., у Т. Лешетицкого – прославленного фортепианного педагога обучались А. Есипова, О. Габрилович, Б. Моисеевич, И. Падеревский, А. Шнабель и др.

Особенно прочный фундамент в становление российской пианистической школы заложил Теодор Лешетицкий, который преподавал в Петербургской консерватории со дня ее основания, обусловив тесную связь с педагогическими принципами Карла Черни. Из «школы» Т. Лешетицкого вышли А. Есипова, В. Сафонов, В. Пухальский, которые в свою очередь передали эстафету традиций фортепианного исполнительства своим ученикам. Так, в классе А. Есиповой обучались А. Боровский, А. Вирсаладзе, С. Прокофьев и др.; в классе В. Сафонова – А. Скрябин, Н. Метнер, Е. Гнесина и др.; в классе В. Пухальского учился Л. Николаев – основоположник еще одной прославленной фортепианной школы, которая определила творческий путь В. Сафроницкого, Д. Шостаковича, М. Юдиной, С. Савшинского, Н. Перельмана и др. В московской консерватории преподавали такие ученики Карла Черни, как А. Доор и К. Клинворд, внесшие свой вклад в будущий расцвет русского пианизма.

Становление профессионального музыкального образования в России связано и с именем известного немецкого пианиста-виртуоза, преподававшего в Петербургской консерватории – Адольфа Гензельта, который обучался у Сигизмунда Тальберга – ученика К. Черни. Наиболее известными из многочисленных учеников А. Гензельта, безусловно, стали Н. Зверев и Ф. Канилле. Впослед-

ствии из фортепианного класса Н. Зверева вышли почти все выдающиеся российские музыканты-исполнители XIX–XX веков: С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Зилоти, К. Игумнов, Е. Бекман-Щербина и др., а Ф. Канилле был первым учителем фортепиано у Н. Римского-Корсакова.

Таким образом, Карлу Черни – одному из ведущих педагогов венской пианистической школы было предназначено оказать безусловное влияние на судьбу музыкального исполнительства и педагогики, определив ключевые тенденции пианизма, как европейского, так и русского. В нашей стране имя Карла Черни произносится с особым пиететом музыкантами всех поколений, поскольку он задал определенную траекторию развития русской фортепианной школы.

Актуальным на сегодняшний день остается тот факт, что многогранная деятельность Карла Черни недостаточно изучена. К наиболее значимым отечественным исследованиям можно отнести монографию С.А. Айзенштадта «Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни». Это на сегодняшний день единственный фундаментальный труд с углубленным исследованием различных аспектов жизненного пути и творческого наследия композитора и педагога. Опираясь на архивные источники, автор затрагивает вопросы становления музыкально-исполнительского и педагогического мировоззрения К. Черни через призму своеобразия и особенностей его личности. Книга Н.А. Терентьевой «Карл Черни и его этюды» освещает некоторые, наиболее важные факты жизни и творчества венского композитора. Основной репертуарной сферой для анализа в работе автора стали этюды и упражнения Карла Черни, которые автор по праву называет «энциклопедией фортепианной техники», поскольку «нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения..., которому Черни не уделит бы в большей или меньшей

степени внимание» [9, с. 25–26]. Автором подробно рассмотрены наиболее характерные, часто применяемые в пианистической практике «формулы» фортепианной фактуры, которые встречаются во многих сочинениях Л.В. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа и др. Ежедневная, кропотливая работа пианиста над постижением и овладением этих «фундаментальных формул», по словам Ф. Листа, «способствует автоматизации движений и разгрузке сознания в процессе исполнения технических подробностей» [6, с. 183]. Таким образом, уровень технической свободы пианиста определяется степенью владения большим количеством фортепианных «формул-ключей».

Будучи «даровитым и проницательным аналитиком», как отмечает в своей монографии «Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен» Н.И. Мельникова, К. Черни, по мнению автора, закладывает «интерпретационные традиции», впервые осуществляя редакцию «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха [5, с. 114]. Важным аспектам анализа черниевского прочтения «Хорошо темперированного клавира» посвящен один из разделов III главы монографии Н.И. Мельниковой. Также исследователь делает акцент на особой просветительской, «культуротворческой миссии» К. Черни, которая обусловлена изданием всех фортепианных сонат своего учителя – Л.В. Бетховена. К. Черни оснастил сонаты аппликатурными и метроритмическими обозначениями, а также собственными комментариями, которые конкретизируют характер бетховенского исполнения относительно темпа, динамики, аппликатуры, артикуляции, педализации. Это была, своего рода, попытка донести будущим поколениям музыкантов основы бетховенского исполнительского стиля [там же, с. 114].

Интерес представляют статьи М.Г. Карпычева, в которых исследова-

тель убедительно развенчивает укоренившуюся точку зрения многих пианистов об исключительно инструктивной направленности этюдов Карла Черни. Автор рассматривает этюды К. Черни, как достойнейший фортепианный репертуар, особенности которого обусловлены эстетическими традициями времени. Анализируя цикл этюдов ор. 740, автор подчеркивает его принадлежность к такому стилистическому атрибуту эпохи, как «салонность», которая предполагает неперемное наличие художественного содержания. «Музыкально-художественные качества салонности, подчеркивает автор статьи, непритязательны: доходчивая мелодичность, понятная аудитории форма, гармоническая несложность (локальные тональные соотношения и общий тональный план), прихотливость, виртуозность фактуры при категорическом отказе от претензий на имманентно-концептуальную содержательность... Одним словом, доступность содержания при эффективности средств и краткости» [3].

Однако вклад Карла Черни не исчерпывается созданием исключительно этюдов. К сожалению, многочисленные произведения композитора других жанров – мессы, симфонии, камерные произведения, фортепианные концерты, сонаты и ансамбли не известны широкой публике. Так, например, диссертационное исследование А.Е. Куликова посвящено малоизученной области творчества композитора – фортепианным сонатам. Автором исследования проведен анализ двенадцати сольных и шести четырехручных сонат К. Черни с точки зрения эволюции музыкального языка, новаторства композитора в области фортепианной фактуры и техники, реализующихся в жанре фортепианной сонаты.

С.И. Тихонов в своей статье анализирует влияние незаурядной роли Карла Черни и последователей его педагогиче-

ского направления в становлении русской фортепианной школы.

Для объективной интерпретации личности Карла Черни и его вклада в развитие фортепианного исполнительского искусства сделаем небольшой биографический экскурс. Анализируя жизненную и творческую судьбу великого музыканта, мы сможем открыть для себя нечто новое и подняться над индивидуально-субъективной оценкой рассматриваемого неординарного явления – Карла Черни.

С ранних лет воспитание музыканта проходило под девизом старинного монашеского закона бенедиктинцев «Ora et labora», что означает «молись и трудись». Этот постулат методично проводился в жизнь отцом – Венцелем Черни, который в свое время обучался музыкальной грамоте в монастырской школе. Поэтому вся жизнь Карла Черни была преисполнена трудом: «трудолюбие и терпение, умение смирить свою волю – прививались ему с малолетства», методично вырабатывались волевые качества, которые становились «привычкой» [1, с. 16]. Возможно, вследствие столь сурового воспитания, у музыканта достаточно рано сформировались «редкостная организация ума и чувства» и «неимоверная тяга к систематизации» [1, с. 26].

Приведем несколько фактов из жизни музыканта, которые свидетельствуют о его незаурядности. С первых шагов Карл Черни проявлял себя как высокоодаренный музыкант, с особым восторгом очевидцы высказывались о его фантастической музыкальной памяти. Так, к 10 годам он знал наизусть всю современную музыкальную литературу, находившуюся в домашней библиотеке. При первой встрече с Л.В. Бетховеном девятилетний Карл исполнил несколько произведений, в том числе «Патетическую сонату». Однажды Л.В. Бетховен поставил рукопись «Авроры» и попросил К. Черни прочитать ее с листа, впослед-

ствии объявив, что таким превосходным даром, как чтение с листа, редко кто обладает. Приведем еще один эпизод из серии исторических курьезов: на «музыкальных собраниях» у князя К. Лихновского была такая игра – объявлялся номер опуса бетховенской сонаты, а К. Черни, знавший на память все сонаты Л.В. Бетховена, не задумываясь, исполнял любую из 32 сонат. По воспоминаниям очевидцев, К. Черни обладал блестящей, филигранной техникой, его игра отличалась тонкостью, изяществом и элегантностью исполнения. Ф. Лист высоко оценивал пианистическое дарование своего учителя, который, по его мнению, исполнял бетховенские сочинения «с таким же совершенным пониманием, как и мастерством» [цит. по: 6, с. 52].

Высокую оценку Черни-пианисту дает великий Л.В. Бетховен в своем рекомендательном письме, датированном 1805 годом. Бетховен удостоверяет, что «для своего четырнадцатилетнего возраста он [Черни] достиг в игре на фортепиано совершенно исключительных, превосходящих ожидания успехов и ... достоин всевозможной поддержки» [цит. по: 4, с. 15]. Так, в 1806 году К. Черни впервые исполнил Первый (C-dur) концерт Л.В.Бетховена, а в 1812 – Л.В. Бетховен доверил своему ученику венскую премьеру Пятого (Es-dur) концерта, прошедшую с огромным успехом. Позже К. Черни переложил для фортепиано все симфонии Л.В. Бетховена, и именно ему композитор доверил сделать фортепианный вариант единственной и любимой своей оперы «Леонора».

Карл Черни был одним из немногих выдающихся учеников Л.В. Бетховена, у которого он проучился около трех лет. Несомненно, что общение с великим композитором оказало огромное влияние на творческое мышление, художественное мировоззрение, исполнительские принципы К. Черни. Следует сказать, что звание «любимого ученика

Бетховена» Карл Черни трепетно пронес через всю свою жизнь, пропагандируя творчество глубоко почитаемого им учителя.

Педагогикой К. Черни начал заниматься с пятнадцатилетнего возраста – что является беспрецедентным для истории музыкальной педагогики фактом. Он снискал себе репутацию авторитетного, сведущего педагога, к мнению которого прислушивались. За годы преподавания ему удалось облечь в «стройную и логическую систему замечания, рассуждения и отдельные советы Бетховена» [1, с. 26] и сформировать свое исполнительско-педагогическое мировоззрение. Современники отмечали его энциклопедические познания в истории и философии, а также владение в совершенстве несколькими иностранными языками (семью языками, в том числе латынью). Благодаря подобным «превращениям судьбы» пианистический мир получил в наследство уникальный клад педагогических рекомендаций, в виде многочисленных научно-методических трудов Карла Черни, в которых автор систематизировал широкий спектр исполнительских правил и установок.

Наиболее развернуто педагогические взгляды К. Черни можно проанализировать на основе его «Полной теоретической и практической фортепианной школы от первоначальных шагов до высшего совершенствования» ор. 500 в четырех частях (1839). Это своего рода «энциклопедия фортепианной игры», в которой автором освещен широкий круг педагогических, исполнительских и эстетико-стилевых проблем. Сейчас трудно себе представить то значение, которое имел этот фундаментальный труд в первой половине XIX века. Неслучайно, А.Д. Алексеев назвал «школу Черни» – «едва ли не самой обширной из всех когда-либо существовавших фортепианных школ» [2, с. 98]. Данный научно-методический труд стал результатом обобщения многолетнего педагогиче-

ского опыта Карла Черни, в котором он предпринял попытку систематизировать различные виды фортепианной техники, детализируя и объясняя каждую возможную проблему и определяя механизмы работы над ней. Столь детальный подход в осмыслении фортепианных проблем позволяет пианисту двигаться в направлении достижения технического совершенства. Свою «Школу» К. Черни предваряет афористичным и в то же время глубокомысленным эпиграфом: «Каково употребление, таково и польза», который вписывается в контекст высказывания его ученика-последователя Ф. Листа: «На свете существует много хороших упражнений и пособий, намечающих с мудрой последовательностью пути технического развития пианиста, но все они хороши только для тех, кто знает, как над ними работать [цит. по: 6, с. 180].

«Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» Карла Черни ярко демонстрирует триаду главенствующих в педагогике дидактических принципов: доступность, постепенность и систематичность. Работа имеет четко выстроенную концепцию и структуру, включающую четыре части: первая часть посвящена начальному обучению, вторая – вопросам аппликатуры, третья – аспектам организации поэтапной работы над исполняемым произведением и его технической и художественной реализацией, четвертая – вопросам прочтения клавирных произведений различных стилей и особенностям исполнительской интерпретации сочинений Л.В. Бетховена. Рассмотрим содержание каждой части.

Первая часть «Школы» посвящена вопросам начального обучения: организации системы ежедневных занятий, режима их проведения, посадке исполнителя за инструментом, изучению нотной грамоты в тесной взаимосвязи с развитием пальцевой техники, применению первого пальца в позиционной игре,

подбору доступного и сильного репертуара, соответствующего предпочтениям ученика. Отдельный раздел посвящен роли преподавателя в учебном процессе. Карл Черни считал первостепенной задачей педагога – раскрыть индивидуальность ученика, сформировать его работоспособность, дисциплину, терпение, творческую волю, умение работать. Он предписывал педагогу делать все замечания и рекомендации доверительно, спокойно и ясно, а также предостерегал от такой типичной педагогической ошибки, как небрежный показ. Также Черни-педагог настоятельно рекомендовал следить за интенсивностью выступлений ученика на публике, чтобы избавить его от сценической робости и воспитать в нем исполнительскую выдержку. Карл Черни ратовал за всестороннее развитие музыканта-исполнителя и старался культивировать у пианиста наиважнейшие, на его взгляд, умения – транспонировать, читать с листа, играть в ансамбле, импровизировать.

Основой метода «Школы» К. Черни является воспитание мелкой «линейной» техники, которая развивает беглость, легкость, независимость каждого пальца. Поэтому фундаментом пианистической техники К. Черни считал гаммы. По словам самого автора, гаммы «несомненно одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику, и даже опытному искусному исполнителю. Нет такой степени мастерства, – утверждал К. Черни, – когда постоянное упражнение в гаммах делается излишним» [2, с. 101]. При ежедневном изучении гамм, кроме знакомства начинающего музыканта со знаками альтерации, тональностями и аппикатурой, их главное назначение Черни-педагог видел в развитии «беглости и ловкости пальцев до высшей степени совершенства» [цит. по: 2, с. 101]. Будучи автором большого количества этюдных опусов, он считал, «что этюды не могут

служить панацеей от пианистических проблем, <...> гораздо большую пользу приносят простые гаммы и арпеджио, где максимально все просто для понимания» [1, с. 108]. Да и свои сборники этюдов, которые доказали свою жизнеспособность, он выстраивал по принципу удобства для освоения и понимания. Даже Р. Шуман, весьма сдержанно относившийся к творческой деятельности К. Черни, отмечал, что его этюды «представляют собой произведения, если не выдающиеся, то весьма ценные» [цит. по: 1, с. 104].

Гаммы Черни-педагог рекомендовал играть в разнообразных динамических градациях – от *pianissimo*, *piano*, *mezza voce*, *forte* до *fortissimo*, при этом использовать широкий темповый спектр – от *tempo moderato* до *prestissimo* и применять различные виды туше – *legato*, *staccato*, *portamento*, *staccato*, *marcatissimo*, используя динамические оттенки *crescendo* и *diminuendo* и метрические ударения [2, с. 103]. К. Черни скрупулезно разработал технику овладения гаммами, считая стартовой для освоения гамму C-dur, а расположение руки пианиста на белых клавишах самым естественным и удобным. Можно провести аналогию с его этюдными сборниками, большинство из которых открываются этюдами в тональности C-dur. Правда, эта педагогическая установка оспаривалась уже в то время альтернативной точкой зрения Ф. Шопена, рекомендовавшего начинать обучение с последовательности e, fis, gis, ais, h, которая, по его мнению, давала большую свободу и естественность. Позицию Ф. Шопена поддерживает Г.Г. Нейгауз, говоря об этой пятизвучной «формуле», как о самом «непринужденном положении руки и пальцев на клавиатуре. Ничего более естественного, «природного» нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение» [7, с. 98–99].

Вторая часть «Школы» является содержательным продолжением первой,

поскольку затрагивает вопросы кодифицированной аппликатурной системы Черни-композитора, которые Черни-педагог возводил в абсолют. Гаммы, упражнения, этюды – в основе всего этого технического арсенала в обучении пианиста лежат аппликатурные «формулы-ключи», которые позволяют исполнителю овладеть тайнами «высокого пианистического ремесла». В «Школе» представлены многочисленные типы фортепианной фактуры первой половины XIX века: от всевозможных гамм и арпеджио, репетиционной, октавной, аккордовой фактуры до различного рода мордентов, форшлагов, и трелей. К. Черни тщательно классифицировал основные виды техники и приемы ее освоения. Такой подход во многом был обусловлен господством «блестящего стиля» в музыке, что требовало от исполнителя виртуозного владения инструментом.

К. Черни был приверженцем принципа «позиционной игры», а аппликатурные формулы в этом случае дают пианисту удобство в решении задач применения первого пальца, обеспечивающее ловкость, беглость, мобильность, точность. Идея главенства первого пальца в позиционной игре «красной нитью проходит через его рассуждения о технологии фортепианной игры» [1, с. 27]. Эффективность черниевской аппликатурной системы в исполнительской практике лучше всего описана корифеями пианистического искусства. Так, Г.Г. Нейгауз писал: «Теперь, когда я играю Шопена, самые разные вещи – они мне кажутся игрушкой. Это только благодаря Черни. Недооцененный человек. Как только заработаю много денег – поставлю ему памятник» [8, с. 287]. Известно, что А. Рубинштейн заставлял всех студентов своего класса играть этюды Карла Черни во всех тональностях. Такой своеобразный педагогический метод не только совершенствует владение аппликатурными формулами и технические навыки, но и развивает му-

зыкально-теоретические представления и свободную ориентацию на клавиатуре.

Прогрессивность взглядов К. Черни во многом обусловлена расширением видения двигательных пианистических принципов, а именно – более широкого применения в игровом процессе кистевого движения. Так, К. Черни рекомендует отказаться от чисто пальцевой игры и добиться необходимого туше «путем использования полного веса руки и внутреннего невидимого давления на клавиатуру» [2, с. 103].

Третья часть «Школы» посвящена широкому спектру исполнительских вопросов. Учитывая обширный этюдный репертуар К. Черни, может создаться впечатление, что для него техническая составляющая была исключительно приоритетной над художественно-содержательной. Однако, учитывая, что в то время педагоги годами держали учеников на инструктивном материале, мудрый Черни-педагог, напротив, не рекомендовал загружать ученика этюдами и упражнениями. И резюмируя содержание двух предыдущих глав «Школы», он убедительно обосновывает тезис о том, что техника является лишь средством для достижения «подлинной цели искусства, которая, бесспорно, состоит в том, чтобы вложить в исполнение душу и дух и этим воздействовать на чувства и мысли слушателей [цит. по: 2, с. 102]. Ту же мысль высказывает и Ф. Лист, говоря, что «техника – помощница идее» [6, с. 46].

Справедливости ради напомним слова Г.Г. Нейгауза, о том, что техника, в широком понимании, означает – искусство. «Беда в том, что многие играющие на фортепиано под словом «техника» подразумевают только беглость, быстроту, ровность, бравуру. <...> Техника – нечто гораздо более сложное и трудное» [7, с. 13]. Если подходить к исполнению этюдов К. Черни с позиции широкого понимания техники, то – это не сухие, лишённые художественного смысла опысы, а сочинения, овеянные духом време-

ни, которым присущи мелодичность, образность и элегантность, т. е. они «несут в себе яркое художественное начало» [3]. Именно такими видела этюды К. Черни великая русская пианистка Анна Есипова, когда в своей поездке по Америке, исчерпав концертный репертуар, решила включить в концертную серию этюды К. Черни. По свидетельству очевидца С.М. Майкапара, они «были исполнены ею не только виртуозно, но высокохудожественно и элегантно. Это один из тех случаев, когда художественные задачи заставляют и на технические проблемы смотреть другими глазами» [цит. по: 2, с. 100].

Новаторством для педагогики первой половины XIX века стало иное понимание К. Черни природы фортепиано, а именно – как «поющего инструмента, на котором можно извлечь, по меньшей мере, сто различных оттенков силы звука, подобно тому, как живописец может так развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных ступеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, едва уловимый оттенок (и обратно). Сколько же средств выразительности дает исполнителю лишь одно туше!» [цит. по: 2, с. 103]. Напомним слова А. Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!». Г.Г. Нейгауз резюмирует: «Удивительно, что такие две противоположные индивидуальности, как Рубинштейн и Черни, остановились на цифре 100» [7, с. 67]. Черни-педагог пристальное внимание уделял аспектам разнообразного звукоизвлечения (туше от фр. *toucher* – касаться, дотрагиваться), посредством которого у пианиста появляется возможность преодолеть ударную природу инструмента и воссоздавать «буйство» фортепианных красок. Это уже черниевское видение новой грани выразительных средств и возможностей фортепианного произношения, которое позже найдет свою реализацию в шопеновских методических прин-



ципах. Так, К. Черни отмечал: «Следует извлекать всегда красивый, насыщенный звук, но не резкий, и даже *forte* и *fortissimo* никогда не должно быть чрезмерным» [цит. по: 2, с. 20].

Отдельный раздел «Школы» посвящен этапам работы над музыкальным произведением, которые К. Черни подразделяет на три периода: 1) тщательное, максимально точное усвоение текста, когда «чисто и правильно» исполняются «нужные ноты и знаки», подбирается и выучивается аппликатура; 2) постепенно преодолеваются «все остановки и спотыкания», и произведение проигрывается без перерыва, с каждым разом все быстрее, пока не будет достигнут предусмотренный автором темп; 3) выполняются все указанные нюансы, динамические оттенки, к выученному произведению «добавляется» собственное чувство. При этом К. Черни ратует за строгое соблюдение этапов работы: «Эти три периода не следует смешивать друг с другом» [цит. по: 2, с. 113]. В рекомендуемой Черни-педагогом последовательности изучения музыкального произведения, несомненно, есть рациональный подход, поскольку, осваивая сочинение, исполнитель придерживается условных этапов его осмысления, постижения и реализации. Спорной, на наш взгляд, является категоричность автора по вопросу неукоснительного соблюдения этапов работы над музыкальным произведением. Разумеется, существуют различные подходы к процессу работы над исполняемым произведением. Этот процесс может быть либо более или менее четко структурированным на этапы, периоды, которые последовательно сменяют друг друга. Но по большому счету – это целостный, интегрированный процесс, о чем пишут многие исполнители и педагоги: А.В. Вицинский, А. Корто, Г.Г. Нейгауз, Н.Е. Перельман, В.Х. Разумовская, С.И. Савшинский, С.Е. Фейнберг и др.

Определенный интерес представляет краткое описание автором «Школы» манеры исполнения виднейших пианистов того времени, которую он характеризует следующим образом: 1) «Манера Клементи отличается правильным положением рук, уверенным туше, отчетливым и беглым исполнением, а также верной декламацией, она во многом рассчитана на значительную сноровку и подвижность пальцев; 2) Манера Крамера и Дюссека – красивое *cantabile*, отказ от всех кричащих эффектов, поразительная ровность в исполнении гамм и пассажей как замещение беглости, которой в их сочинениях отводится не так много места, и, наконец, прекрасное *legato* наряду с использованием педали; 3) Школа Моцарта – ясная, в значительной мере блестящая игра, рассчитанная более на *staccato*, чем на *legato*; живое и одухотворенное исполнение. Педаль использовалась редко, и необходимости в ней нет вовсе; 4) Манера Бетховена – здесь господствует характеристическая и страстная сила, чередующаяся со всеми чарами совершеннейшего *cantabile*. Средства выразительности часто достигают здесь крайности, особенно в том, что касается юмористического расположения духа. Пикантная, броская (*hervorstehende*) манера применима здесь только изредка. Тем чаще используются эффекты массивной звучности (*totale Effecte*) – отчасти посредством многоголосного *legato*, отчасти посредством искусного применения педали» [10, с. 12].

Четвертая часть «Школы» называется «Искусство исполнения старых и новых клавирных композиций, или Прогресс вплоть до новейшего времени» (Приложение), которая содержит две главы. Первая посвящена вопросам взаимосвязи интерпретации и стиля, вторая – исполнению фортепианных произведений своего учителя – Л.В. Бетховена. Безусловную ценность представляют собой рекомендации К. Черни для после-

дующих поколений музыкантов-исполнителей, поскольку являют собой достоверную информацию – «из первых рук». Возможно, некоторые рекомендательные аспекты на сегодняшний день утратили свою актуальность или покажутся спорными. В этой части «Школы» К. Черни проводит новаторскую идею диалектической взаимосвязи исполнительской интерпретации со стилистическими атрибутами эпохи: «Ориентацию на исторический контекст в исполнительском искусстве никто не отменял [цит. по: 2, с. 101]. Автор настоятельно рекомендует исполнителям «погружаться» в стилевую манеру композитора: «Пианисту необходимо чувствовать стиль исполняемого сочинения, а именно – индивидуальность композитора. В зависимости от стиля и содержания произведения, должно применять те или иные динамические краски, педаль, пианистические приемы и способы звукоизвлечения. Само собой разумеется, что исполнитель может вкладывать в чужое сочинение также и свой дух, свою индивидуальность, но лишь при условии, что характер произведения останется неискаженным» [10, с. 13]. В реализации интерпретаторского замысла К. Черни видел два аспекта: «первый связан с точным соблюдением всех знаков исполнения, расставленных в произведении самим автором, а второй – с тем выражением, которое исполнитель может или должен придать произведению, руководствуясь собственным чувством» [цит. по: 2, с. 102]. Следовательно, глубокое проникновение в замысел композитора открывает перед исполнителем широчайшие возможности для проявления своей творческой индивидуальности. Сообразно замыслу автора, исполнитель производит отбор музыкально-выразительных средств: штрихов, динамики, агогики, украшений, педали и т. д.

Отдельный раздел «Школы» посвящен возрастающей в то время роли демпферной педали, которая с одной

стороны, предоставляет исполнителю богатейшие темброво-колористические возможности, а с другой – ставит перед ним новые задачи. Поэтому Черни-педагог настоятельно рекомендует «хорошенько изучить ее действие, т. к. она дает возможность воспроизводить многочисленные эффекты и добиваться такого полнозвучия, что начинает казаться, будто у исполнителя много рук... [цит. по: 2, с. 112]. С выходом на авансцену колористической педали перед исполнителем открываются новые звуковыразительные горизонты. Автор акцентирует внимание на том, что некоторые произведения вообще не требуют педализации, призывая исполнителей не злоупотреблять ею. Также Черни-педагог советует корректно использовать левую педаль (*una corda*): «...исполнитель отнюдь не должен думать, что с ее помощью можно воспроизводить всякое *piano*. Наиболее красивым, почетным для исполнителя *piano* является то, которое извлекается пальцами с помощью нежного туше» [цит. по: 2, с. 112].

Таким образом, при выборе из многообразия выразительных средств исполнитель должен руководствоваться знанием стилистических атрибутов эпохи исполняемого произведения, соединяя в себе дар исследователя и интерпретатора.

Значительное место в четвертой части занимает раздел «О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена», который ярко свидетельствует о том, что имя Л.В. Бетховена освящало весь жизненный путь К. Черни. Первое правило, которое К. Черни ставил во главу угла – бережное отношение к авторскому тексту: «исполнитель не должен позволять себе никаких изменений композиции, никаких дополнений и сокращений» [цит. по: 1, с. 44]. Собственно, это то непреложное требование, которое в свое время сам Л.В. Бетховен предъявлял своему ученику, и был в этом вопросе принципиально беспощад-

ным. Бережное и уважительное отношение к авторскому тексту составляет одну из концептуальных основ педагогики Карла Черни.

Затем автор «Школы» перечисляет необходимые условия, «соблюдая которые можно быть уверенным, что бетховенский дух нигде не будет искажен»: 1) верный темп, 2) точное выполнение всех исполнительских указаний, 3) полное преодоление всех технических трудностей [10, с. 116]. Автор подчеркивает, что неукоснительное выполнение исполнителем всех авторских ремарок не означает отказа от собственной индивидуальности. И только мыслящий и ищущий исполнитель, обладающий «врожденным талантом» придет «к высочайшему духовному постижению» сочинений Л.В. Бетховена [там же, с. 116].

Далее К. Черни переходит к рекомендациям по исполнению сочинений Л.В. Бетховена – сонаты, сонатины рондо, вариации, фантазии, фрагменты фортепианных концертов, сопровождая их нотными примерами. В целом, этот раздел «Школы» имеет практическую направленность, нежели общеэстетическую. Какие-то произведения комментируются автором более тщательно, а какие-то – достаточно кратко. Наиболее подробно автор пишет о тех пьесах, которые ему самому довелось проходить с Л.В. Бетховеном.

Резюмируем вышеизложенное. Карл Черни является ключевой фигурой в области методики фортепианного обучения. С удивительным почтением о замечательном мастере отзывается леген-

дарный музыкант XX века И.Ф. Стравинский: «Он был замечательным музыкантом, и многие его сочинения бесценны для хорошего пианистического образования. Он обладал колоссальным темпераментом и, возможно, сделал больше для обучения пианистов, чем любой педагог не только его времени, но и по сей день» [цит. по: 1, с. 170].

Карл Черни оставил в наследство грядущим поколениям музыкантов-исполнителей и педагогов колоссальный труд, в котором собрана и систематизирована вся фундаментальная фортепианная техника. Анализ «Школы» Карла Черни позволил нам сформулировать его основные педагогические принципы: 1) дисциплина мысли и чувства; 2) систематичность и планомерность занятий; 3) доступность и понятность; 4) расширение двигательных принципов – позиционный взгляд на технику и кистевая игра; 5) поэтапность изучения музыкального произведения; 6) раскрытие индивидуальности ученика и его всестороннее музыкальное развитие; 7) единство технического и художественно-содержательного аспектов в исполнительской интерпретации.

Таким образом, без преувеличения можно сказать, что имя Карла Черни вошло в историю фортепианного исполнительства и педагогики. Его педагогические принципы, которым он оставался верен на протяжении всей своей творческой жизни, не утратили своей актуальности и до сих пор задают направление развитию фортепианной культуры.

### *Литература:*

1. Айзенштадт, С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни / С.А. Айзенштадт. – Дальневосточная гос. акад. искусств. – Владивосток : РИО ДВГАИ, 2008. – 178 с. – Текст : непосредственный.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства : в 3 частях / А.Д. Алексеев. – Изд. 2-е. – Москва : Музыка, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с. – Текст : непосредственный.

3. Карпычев, М.Г. Этюды Черни, ор. 740 и их образный мир / М.Г. Карпычев. – Текст: электронный // [ideaidealy.ru](http://ideaidealy.ru) : [сайт]. – URL: <http://ideaidealy.ru/articles/novie-grani-tvorchestva-karla-cherni> (дата обращения: 15.07.2020).

4. Куликов, А.Е. Фортепианные сонаты Карла Черни и их место в истории музыки : специальность 17. 00. 02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Александр Евгеньевич Куликов ; Московская государственная консерватория. – Москва, 2015. – 180 с. – Библиогр: с. 168–178. – Текст : непосредственный.

5. Мельникова, Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен / Н.И. Мельникова ; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – 232 с. – Текст : непосредственный.

6. Мильштейн, Я.Ф. Лист : [в 2 томах] / Я.Ф. Мильштейн. – Изд. 2-е, расшир. и доп. – Москва : Музыка, 1971. – 375 с. : портр. ил., нот. – Текст : непосредственный.

7. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – 4-е изд. – Москва : Музыка, 1982. – 300 с. – Текст : непосредственный.

8. Нейгауз, Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г.Г. Нейгауз. – Москва : Сов. композитор, 1982. – 528 с. – Текст : непосредственный.

9. Терентьева, Н.А. Карл Черни и его этюды / Н.А. Терентьева. – Санкт-Петербург : Композитор, 1999. – 68 с. – Текст : непосредственный.

10. Черни, К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / К. Черни ; перевод с нем. Д.Е. Зубова. – Санкт-Петербург : Планета Музыки ; Лань, 2011. – 120 с. : нот. – Текст : непосредственный.

11. Шонберг, Г. Великие пианисты / Г. Шонберг ; перевод с англ. В. Бронгулеева. – Москва : Аграф, 2003. – 402 с. – Текст : непосредственный.

### **References:**

1. Ayzenshtadt, S.A. Uchitel' muzyki. Zhizn' i tvorchestvo Karla Cherni / S.A. Ayzenshtadt. – Dal'nevostochnaya gos. akad. iskusstv. – Vladivostok : RIO DVGAI, 2008. – 178 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Alekseev, A.D. Istoriya fortepiannogo iskusstva : v 3 chastyakh / A.D. Alekseev. – Izd. 2-e. – Moskva : Muzyka, 1988. – Ch. 1 i 2. – 415 s. – Tekst : neposredstvennyy.

3. Karpychev, M.G. Etyudy Cherni, or. 740 i ikh obraznyy mir / M.G. Kar-pychev. – Tekst: elektronnyy // [ideaidealy.ru](http://ideaidealy.ru) : [sayt]. – URL: <http://ideaidealy.ru/articles/novie-grani-tvorchestva-karla-cherni> (data obrashcheniya: 15.07.2020).

4. Kulikov, A.E. Fortepiannye sonaty Karla Cherni i ikh mesto v istorii muzyki : spetsial'nost' 17. 00. 02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Aleksandr Evgen'evich Kulikov ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Moskva, 2015. – 180 s. – Bibliogr: s. 168–178. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Mel'nikova, N.I. Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'-turotvorcheskii fenomen / N.I. Mel'nikova ; Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki. – Novosibirsk, 2002. – 232 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Mil'shteyn, Ya.F. List : [v 2 tomakh] / Ya.F. Mil'shteyn. – Izd. 2-e, rasshir. i dop. – Moskva : Muzyka, 1971. – 375 s. : portr. il., not. – Tekst : neposredstvennyy.

7. Neygauz, G.G. Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga / G.G. Neygauz. – 4-e izd. – Moskva : Muzyka, 1982. – 300 s. – Tekst : neposredstvennyy.

8. Neygauz, G.G. Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye sta-t'i. Pis'ma k roditelyam / G.G. Neygauz. – Moskva : Sov. kompozitor, 1982. – 528 s. – Tekst : neposredstvennyy.

9. Terent'eva, N.A. Karl Cherni i ego etyudy / N.A. Terent'eva. – Sankt-Peterburg : Kompozitor, 1999. – 68 s. – Tekst : neposredstvennyy.

10. Cherni, K. O vernom ispolnenii vseh fortepiannykh sochineniy Betkhovena / K. Cherni ; perevod s nem. D.E. Zubova. – Sankt-Peterburg : Pla-neta Muzyki ; Lan', 2011. – 120 s. : not. – Tekst : neposredstvennyy.

11. Shonberg, G. Velikie pianisty / G. Shonberg ; perevod s angl. V. Bronguleeva. – Moskva : Agraf, 2003. – 402 s. – Tekst : neposredstvennyy.

## РАЗДЕЛ 2

# МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

---

---

**Для цитирования:** Вежлева, Э.К. К вопросу об осмыслении содержания современного музыкального опуса / Э.К. Вежлева. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 65–74. – Библиогр.: с. 73 (12 назв.).

УДК 78.08

**Вежлева Элла Константиновна,**  
ГБПОУ «Орский колледж искусств»,  
преподаватель отделения теории музыки  
E-mail: lvezhleva@mail.ru  
Россия, г. Орск

### К ВОПРОСУ ОБ ОСМЫСЛЕНИИ СОДЕРЖАНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОПУСА

**Аннотация.** *Статья посвящена проблеме «расшифровки» смысла современных сочинений. Предложен метод семиотического анализа, который связан с семантикой знака. Предпринята попытка осмыслить содержание сочинений, в которых применяется полистилистика. В качестве примера анализируются «Лирические отступления» В. Екимовского.*

**Ключевые слова:** *семиотический анализ; полистилистика; коллаж; цитата; Екимовский.*

**EllaVezhleva,**  
Orsk College of Arts,  
Teacher of the Department of Music Theory  
E-mail: lvezhleva@mail.ru  
Russia, Orsk

### ON THE QUESTION OF UNDERSTANDING THE CONTENT OF A MODERN MUSICAL OPUS

**Annotation.** *The Article is devoted to the problem of "deciphering" the meaning of modern works. A method of semiotic analysis, which is related to the semantics of the sign, is proposed. An attempt is made to comprehend the content of works that use polystylistics. As an example, V. Ekimovsky's «Lyrical digressions» are analyzed.*

**Keywords:** *semiotic analysis; polystylistics; collage; quotation; Ekimovsky.*

Музыкально-культурное наследие, учитывая музыкальный опыт прошедших эпох, художественные «изыски» модернизма и постмодернизма, экспериментаторский музыкальный пласт классического и второго авангарда, представляется обширным и многообразным. Однако, если художественные послания «музыкального прошлого» относительно «расшиф-

рованы», то звуковая материя представителей музыкального авангарда, отмеченная обновлением организации музыкального пространства, созданием уникальных «музыкальных проектов» по-прежнему остается «уравнением с двумя неизвестными». Поэтому вопрос французского просветителя Б. Фонтенеля «Соната, чего ты хочешь от меня? Какое ты имеешь

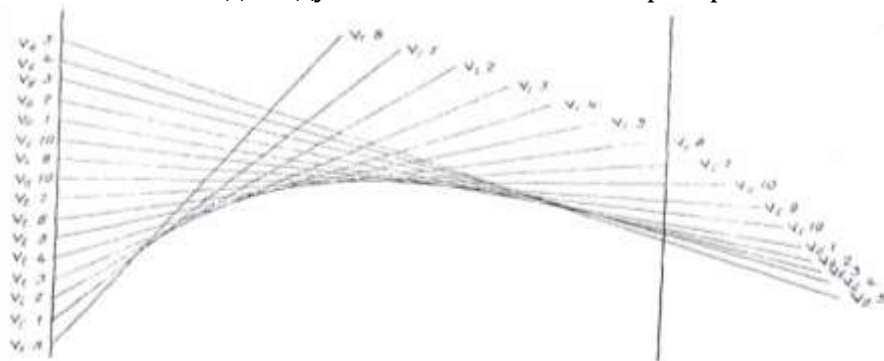
к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?», который прозвучал порядка двухсот лет назад, выражая попытку понять, какой смысл заключает в себе тот или иной музыкальный опус, становится особенно актуальным в XX веке и в настоящее время.

Современная музыка обладает особым оттенком видения и способом передачи представлений о мире и человеке. В 1929 году на экран вышел фильм «сорежиссеров» Бунюэля–Дали «Андалузский пес», который обобщенно характеризует художественные искания не только модерна, но и всего искусства XX века. Один из фрагментов кинокартины демонстрирует глаз, который разрезает бритва. Трудно найти более точную визуальную метафору, олицетворяющую конец традиционной организации художественного пространства, поскольку «модернизм связан с отходом культуры от реализма, с провозглашением независимости искусства от действительности, <...> материальная форма <...> несущественна. Главное – внутреннее переживание человека, чувственное, но не обманчивая видимость» [10, с. 92–93]. Авангард же, разрушая европейский музыкальный язык серийной и серийной техникой, сонористикой, алеаторикой, минимализмом, обращением к конкретной музыке, стохастическим методам создания звуковой материи, отличается еще более радикальным отношением к традиции «музыкального прошлого».

Ситуация, при которой музыкальное произведение является не только «сгустком выражения» индивидуальных

устремлений, обладает новаторской драматургией, а также отличается необычным стилем письма, представляется достаточно проблематичной для исследователей, так как достаточно остро встает вопрос о возможности применения традиционных методов анализа по отношению к опусам, созданным в современной манере. Актуальным оказывается также поиск новых методов исследования, дающих ключ к пониманию языка новой музыки и осуществленного с его помощью художественного «послания».

Как правило, современные опусы «не имеют адекватного аналитического аппарата» [6, с. 114]. Безусловно, соприкоснувшись с радикально новыми, по сути, неизведанными явлениями современного искусства, воспринять их язык и понять смысл достаточно проблематично. Как, в частности, понять смысл серийной, стохастической музыки? Основоположник математизированной музыки Я. Ксенакис считает, что основное содержание музыки составляет структурно-логическая взаимосвязь звуковых компонентов, на первый план выступает эстетическое впечатление от звучащего музыкального материала, возникающее от физиологического восприятия звуковых величин. Например, его «Метастазис» написан в соответствии с ажурным чертежом линий – эскиза конструкции, которую автор в дальнейшем использовал как основу павильона «Филиппс» на Брюссельской выставке. «Внешний вид» каждой линии чертежа здания зависит от высоты звука и временного интервала, который определяет его положение в пространстве:



Пример 1. Я. Ксенакис «Метастазис»

Звуковая «беспредметность», известная доля «экстравагантности» создания авангардных опусов создает ряд трудностей понимания заключенного в них смысла. Поэтому исследовательские усилия нередко связаны со стремлением раскрыть и объяснить творческий метод их авторов. Так, рассматривая в одной из работ сочинения Ксенакиса, исследователь обосновывает применение в области искусствознания методов точных наук. Он считает, что они «хорошо стыкуются с традиционными, <...> статистика, комбинаторика, вероятностные процессы являются достаточно важными элементами теории музыки, гармонии, лада, композиции» [9, с. 142].

Тяготение современных авторов к музыке, «очищенной от смысла и эмоций» [8, с. 155], служит причиной того, что «набирает силу» интерес, который сводится «к описательной данности, к фиксированию тех или иных моментов в конкретной системе и их композиционной связи» [6, с. 114]. Так, при характеристике «пульсирующего времени» – колебаний темпов в пьесе «Messagesquise» – одном из сериальных опытов Булеза, автор статьи обращает внимание на возможности геометрической прогрессии  $b_n = b_1 q^{(n-1)}$ , где  $b_1$  – первый член,  $q$  – знаменатель,  $(n - 1)$  – индекс, отличающий каждое последующее число от предыдущего. В результате ее свободной трактовки «происходит «переключение» («разрыв») сначала к спокойному темпу, <...> затем – прорыв к быстрым темпам. <...> Темповое движение структурирует пьесу в четыре секции» [7, с. 64–65].

Безусловно, множество авангардных опусов отличается безынтонационно-структурной организацией, появившись в результате акустических экспериментов, что обуславливает применение методов анализа, органичных логике современных композиций. Что касается наличия идей, заключенных в подобных музыкальных опусах, наиболее убедительной, на наш взгляд, является

точка зрения о том, что «авангард <...> не выражает свои идеи, в том числе сложно философские, через эмоциональную сферу» [5, с. 468].

Однако каким бы ни было стремление художников-авангардистов выйти за грани эмоций и смысла, «в информационном поле музыкального произведения есть область эмоциональной и смысловой информации, которая при соответствующих благоприятных обстоятельствах может быть актуализирована» [8, с. 159].

Разговор «на ином языке», который, по замыслу представителей музыкального авангарда, ведет за собой преднамеренное освобождение музыкальной ткани от эмоций, подразумевает, прежде всего, их желание отказаться от «груза» смысловых ассоциаций, вызванных к жизни средствами, доставшихся «в наследство» преимущественно от классикоромантической эпохи. В большинстве же случаев результат оказывается противоположным «творческому кредо» авторов, так как «слушатель из непредсказуемого потока звучаний все же способен извлечь смысл» [8, с. 158].

Условия для наделения звуковой материи определенным смыслом создает «форма бытия» музыкального произведения, вовлекающая «в свою орбиту» слушателя уже на стадии исполнения. «Звучащий материал» провоцирует у слушателя ассоциации с какими-либо образами, по причине того, что «...в музыкальном языке <...> слуховые представления <...> образуют осмысленную звуковую реальность <...> в силу присутствия в них некоторых отношений» [1, с. 28]. Как правило, слуховые представления слушателя выстраивают образы в соответствии с известным ему слуховым опытом. Подобным образом музыкальная ткань наделяется событийностью и смыслом.

Особенности музыкального восприятия рассматривались в научной литературе неоднократно, в частности им



посвящен ряд работ М.Г. Арановского, где автор говорит о том, что музыкальные образы возникают в результате осмысления музыкальных стереотипов, которые обладают стойким смыслом, закрепленным за ними в результате неоднократного применения в музыкальной практике. В частности, направление потока ассоциаций дает связанная с выражением скорби интонация малой секунды. К семантическим стереотипам относятся «образы зла»: «Вспомним образы роковой неизбежности у Чайковского, <...> образы машинизированной смерти у Шостаковича, изображающиеся <...> с помощью маршевых ритмов и автоматизированного движения» [2, с. 103].

Благодаря особенностям бытования музыкального опуса мы вновь возвращаемся к музыкально-исторической традиции, опыт которой прочно связан с «культурой знака» и применением методов семиотического анализа. Они прочно укоренились в научном знании благодаря тому, что «в XX веке все без исключения науки испытали на себе тот «лингвистический прорыв», который привел к процессу их «семиотизации». Человек стал изучаться как «текст» в биосемиотике, <...> музыка – как язык, порождающий музыкальные тексты, что открыло целый спектр возможностей в понимании ее структуры и смысла» [11, с. 340] по отношению к современным опусам.

Характер восприятия музыки парадоксален. Для «адресата» музыкального «послания» подчас равнозначны эпоха, стиль автора, его эстетические установки. По этой причине становится возможным применение методов семиотического анализа не только по отношению к «традиционной классике», но и современным сочинениям.

Наряду с ярко выраженными «музыкальными конструкциями» целый пласт авангардных сочинений выстраивает собственные «звуковые миры» собственными способами организации звукового пространства.

Из современных техник письма наиболее близкой к семиотическому анализу оказывается полистилистика, под которой подразумеваются «интонационно-стилистические взаимодействия в музыкальном произведении» [4, с. 5], являющая собой пример музыкального мышления, основанного на знаках. Одним из первых примеров, в котором в качестве знаков выступают различные стили – стилистика музыки эпохи Возрождения, барокко, романтизма, современности – является пьеса Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908). Она предвосхищает возникновение и расцвет в недалеком будущем новой техники.

Появление сочинений, основанных на полистилевых ассоциациях, наиболее интенсивно отмечается в 60–70-е годы XX века. «Пионером» полистилистики является западноевропейский композитор Б.А. Циммерман. В своем наиболее известном сочинении – опере «Солдаты» (1960, 2-я ред. 1965) – композитор использует речевые выражения, крик, пение, джаз, григорианские хоралы, танцевальную популярную музыку, фрагменты из кино и «весь современный «технический театр»» [12, с. 433].

Первооткрывателем теоретического обоснования новой техники музыкальной композиции, которому предшествовало тщательное изучение партитур зарубежных авторов, является А.Г. Шнитке. В докладе, прочитанном на Международном конгрессе в 1971 году, где впервые прозвучал сам термин «полистилистика», композитор обосновал свое творческое кредо, а также принципы нового метода сочинения.

В полистилистике знаками, выполняющими смысловую функцию, является не только жанровая и стилевая палитра той или иной эпохи, но и интонация, аккордовый, фактурный комплекс, тема-символ. Созданию образов служат новые способы организации музыкальной ткани: цитата, аллюзия – намек на иной стиль, либо «чужую» – заимство-

ванную музыкальную мысль, и коллаж с его сопоставлением либо противопоставлением авторского и «чужого».

Применяя опыт семиотического анализа, остановимся на некоторых моментах одного из симптоматичных для полистилистики произведений автора классического авангарда – «Лирических отступлениях» В. Екимовского.

В 1971 году «Лирические отступления» были представлены Виктором Екимовским в качестве дипломной работы, первое исполнение состоялось на государственном экзамене 12 июня 1971 года в большом зале Института им. Гнесиных. Импульсом к написанию пьесы послужил инцидент в метро, случившийся с композитором, когда он ехал домой в переполненном вагоне и прокручивал в голове тему побочной партии из увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». Вдруг на самом пике эмоциональной напряженности музыки Чайковского случилось экстренное торможение поезда, и в сознании «произошел срыв в чудовищную какофонию, как будто разразилась страшная катастрофа» [3, с. 55]. Именно тогда композитору и пришла в голову идея отобразить в музыке разрушение романтических идеалов в условиях современной жестокой действительности. Сочинение было написано в максимально короткий срок – за 10 суток.

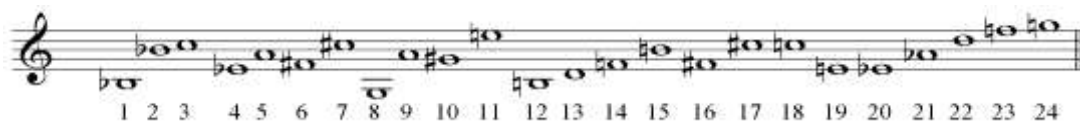
В произведении автор применяет коллаж – разновидность стилистического контраста, предельного разграничения в полистилистике «своего» и «чужого» слова, «принцип со- или противопоставления стилистически дистанцированных тематических материалов как заимствованных, так и авторских» [4, с. 10]. В основном разделе партитуры чередуются «не-отступления» – междуколлажные эпизоды и цитированный материал. «Лирические отступления» основаны на разграничении собственно «отступлений» – лирических цитат из романтической музыки второй половины

XIX – начала XX веков, близкой им по стилю и силе выражения цитаты из *Adagio* для струнного оркестра С. Барбера и «не-отступлений» – «безынтонационной», нарочито невыразительной, хаотичной музыки, относительно которой сам автор замечает: «С моим собственным материалом вопрос решался легко – он не должен быть интонационно или сколь-нибудь ритмически и фактурно индивидуализированным, дабы не искушать сравнениями с музыкой великих мастеров» [3, с. 55]. Важную роль в разграничении «отступлений» от «не-отступлений» играет также избранный композитором принцип оформления музыкального текста. В нецитатной музыке полностью отсутствуют авторские ремарки, указывающие на какую-либо эмоциональную окрашенность музыки типа «*furioso*», «*dolce*» и т. п. Темпы указываются исключительно числовыми значениями без словесных обозначений. В противовес этому, цитаты изобилуют авторскими указаниями *espressivo* в партии виолончелей *solī* во всех цитатах и сопровождаются вербальным (и, соответственно, эмоционально окрашенным) определениями темпов.

Через противопоставление стилей в сочинении выражена идея, которая состоит, по признанию самого автора, в том, чтобы «агрессивной суеде нашего времени символически противопоставить благородные идеалы прошлого, и где война миров заканчивается разрушением и гибелью этих идеалов» [3, с. 56]. Знаками, олицетворяющими идеалы, выступают лирические цитаты из различных сочинений. Это темы 3 части 5 симфонии Малера, *Adagio* для струнного оркестра Барбера, фрагменты 3 части 3 симфонии Брамса, побочной партии «Ромео и Джульетты» Чайковского. Объединяющим фактором цитат-«отступлений» является тембр виолончели, за которым закрепилась семантика исповедального тембра.

Начинаются «Лирические отступления» со вступления у виолончелей *sol*,

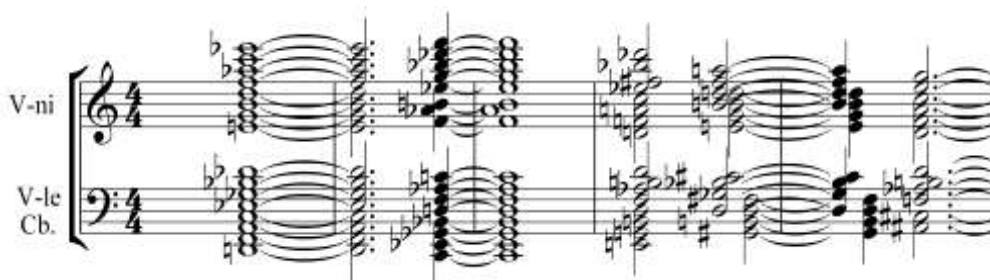
излагающих основной ряд 24-тоновой серии:



Пример 2. В. Екимовский «Лирические отступления»: тема-серия

Тема у виолончелей романтично-экспрессивна, эмоционально возвышена, включает неоднократно повторяемый интервал секунды. Конфигурация «звучащей современности» способна изменить смысл традиционно осмысливаемых знаков музыкального текста, их семантическую наполненность. Одновременно у струнных инструментов, сопровождающих тему, слышны наложения септаккордов с тяжелыми многозначи-

тельными «вздохами» глissандо, которые сливаются в гудящий сонорный пласт. В результате переплетения независимых темы-серии и авторской музыки происходит смысловая метаморфоза романтического стиля-прообраза. Звуковая ткань начинает осмысливаться как темная, обволакивающая краска, навевающая психоделические образы – раздумья автора будто наполняются далекими причудливыми видениями:



Пример 3. В. Екимовский «Лирические отступления»: схема сонорного пласта

Авторский материал отличается нарочитой невыразительностью. Серия подвергается трансформации. Каждый ее звук оплетается секундовыми «трелями». Эти назойливые каскады «трелей», каждая из которых кружит возле одного и того же звука, из которого они вырастают, вызывают в памяти автобиографичный квартет «Из моей жизни»

Б. Сметаны, в финале которого художник запечатлел свое страшное проклятие, сопровождающий прогрессирующую глухоту настойчивый звук As, постоянно звучащий у него в голове и постепенно сводящий его с ума. Негромкие, но назойливые трелеобразные фигурации восьмых, ассоциируются с ищущим выхода безотчетным страхом:



Пример 4. В. Екимовский «Лирические отступления»: трансформация темы-серии

Трелеобразное движение усиливается от одного «не-отступления» – междуклажного эпизода – к следующему, словно «набирает обороты» безличная сила, обладающая разрушительной мощью. Хаотическое движение – кружение восьмых – охватывает все полотно в кульминациях, поглощает интервал секунды, составляющей идею темы-серии.

Налицо процесс семантического переинтонирования, осуществленный посредством изменения метроритмической, тембровой и фактурной организации звуковой ткани. В музыкальной практике малая секунда, как правило, служит знаком скорби (например, *G-cis-fis* Баха), олицетворением мятущейся человеческой души (40-я симфония Моцарта). Здесь, благодаря атональности, равномерности ритмического рисунка в сочетании с «мнимотактовой», преодолевающей равномерную акцентность метрической структурой, использованию низких струнных, «углубляющих» фактуру, секунда «тонет» в общей звуковой массе. Подобным образом автор выражает вытеснение иллюзии хрупкой мечты о прекрасном, составляющей смысл жизни художника, наполняющим его сознание ужасом.

Знаками, олицетворяющими высокие идеалы, в сочинении выступают цитаты из музыкальных произведений романтиков – придерживающегося в своем творчестве позднеромантических тенденций Г. Малера и одного из сочинений С. Барбера, обладающего ярко выраженным романтическим обликом. Смысловое поле лирической линии – собственно «отступлений» – связано с последовательностью тем, смысл которых проясняют условия появления произведений, послуживших источником цитирования.

Музыка Г. Малера возникает «будто из ничего», ее появление подобно лучу света, просочившегося сквозь облака пыли после ядерного взрыва (первая цитата вводится композитором после первой кульминации). Она кажется столь

близкой каждому и столь чужой окружающему. *Adagietto* из пятой симфонии, вдохновленное любовью Малера к юной Альма Марии Шиндлер, ставшей впоследствии его женой, необычайно трогательно. Оно повествует о личном, сокровенном. Оркестровая «песня без слов» с томительно прекрасной бесконечной мелодией является уникальным образцом малеровской лирики. Тембр струнных (смычковых и арфы) придает теме высочайшую степень лирической экспрессии.

*Adagio* Самуила Барбера – жемчужина творчества американского композитора. Эта проникновенная музыка находилась на «особом положении» не только в искусстве прошлого столетия, но и в творчестве автора. Ткань большинства его сочинений диссонантна, произведения отличаются мрачным колоритом. «*Адажио для струнных*» вошло в число наиболее известных произведений всей истории мировой музыки. До сих пор остаётся «бестселлером». После II Мировой войны стало гимном памяти погибших. Примечательно, что Екимовский выбирает проведение основной темы из кульминационного раздела пьесы, поднимая слушателя на невероятную высоту эмоционального напряжения, погружая в романтические грезы.

Лирико-драматическая тема медленной части третьей симфонии Брамса – образец выражения печали и меланхолии одинокого, замкнутого в себе, разочарованного человека, время от времени встречающейся в опусах немецкого автора, пережившего кризис в конце 50-х годов XIX века, связанный со смертью горячо почитаемого им Шумана и расставанием со своим идеалом – Кларой Вик.

И, наконец, тема побочной партии – тема любви увертюры «Ромео и Джульетты» П.И. Чайковского – наиболее романтическая из всех цитат произведения. Увертюра-фантазия написана в период увлечения Чайковского французской пе-

вицей Дезире Арто, которое изначально было обречено. Музыка захватывает страстью, покоряет своей необычайной красотой, эмоциональной силой высказывания. Непревзойденный мастер воплощения душевного мира человека, Чайковский с необыкновенной силой передает величие и красоту чувства, и в то же время, его крайнюю хрупкость и ранимость.

Соотношение знаков, функцию которых в данном случае выполняют использованные в произведении цитаты, выявляет скрытую драму. «Сюжет» ее разворачивается от надежды – не случайно Adagio Малера Висконти выбрал для фильма «Смерть в Венеции», экранизации рассказа Т. Манна о творчестве, о любви, преодолевающей смерть – через драматический слом – цитаты Барбера и Брамса (своего рода «реквием по мечте») – к идеалу, который, оказывается слишком уязвимым в столкновении с действительностью. Попытки возродить идеал встречают сопротивление, которое приобретает все более агрессивный характер. На самом «пике полета» вдохновенной лирики каждый раз внезапно происходит «обвал» – ударные и медные, которые служат границей между цитатами и «не-отступлениями», обрывают цитаты, вновь ввергая в стихию хаоса и страха.

Последнее, четвертое «не-отступление» является смысловым узлом сочинения. Данный момент, приходящийся на генеральную кульминацию всего произведения, назван автором эпизодом борьбы Чайковского с Екимовским. Здесь показано остроконфликтное противопоставление, а затем столкновение предельно романтической цитаты из «Увертюры-фантазии» Чайковского и примитивного, тривиального «марша» (ц. 50–53 партитуры), который сам композитор назвал «кривым».

Аллюзия на марш первоначально появляется в третьем «не-отступлении», в котором трелеобразное движение по-

степенно перерастает в ровные четверти, усиленные акцентом каждой доли. Марш также является знаком с определенным смысловым значением. С течением времени его семантика подверглась кардинальному переосмыслению. Если Бетховен трактует марш в качестве средства, воплощающего героизм и мужество, то черты марша в отдельных частях симфоний Чайковского служат показу разрушительных сил, покрытых романтическим флером. В музыке XX столетия, века глобальных катастроф, войн, тоталитаризма, марш становится символом зла и насилия.

Разгул сил зла в «Лирических отступлениях» выражается через маршевость третьего и четвертого «не-отступлений», усиленных сочетанием медных и ударных. Примитивность «марша» нарочито выпячивается благодаря остиной ритмической фигуре четвертных, порученной ударным инструментам.

Трактовка тембра и организация звучания ударных инструментов является еще одним примером семантического переосмысления. 70-е годы XX века – это период не только бурного расцвета музыкального авангарда, но и не менее активного прорыва рок-музыки, коренным образом изменившей представление об организации и художественном облике звукового пространства. В композициях, особенно радикальных направлениях рок-музыки, доминирует бит-секция, которая не только задает ритм, но нередко выражает агрессию, потерю индивидуальности, главенство безличного начала.

Подобным образом можно трактовать применение ударных инструментов в «Лирических отступлениях». В момент генеральной кульминации ударные задают и формируют ритм, поглощая своим «железобетонным» каркасом тематически значимые единицы. Интонации темы Чайковского «тонут» в звучащей ткани, имеющей ярко выраженный деструктивный характер. Автор буквально

визуализирует картину наступления обезличивающей агрессии, краха романтических идеалов.

Безусловно, поиск методов осмысления художественных опытов музыкального авангарда будет продолжаться, открывая все новые и новые грани смысла современных музыкальных опусов. В то же время, по отношению к явлениям музыки, в которых запечатлен

«новый» человек и современная ему эпоха, семиотический анализ не исчерпал свои возможности. Он позволяет раскрыть смысл, в частности, тех сочинений, которые выполнены с использованием полистилистики, увидеть преемственную связь между традицией и новаторством, осмыслить содержание современных опусов.

### *Литература:*

1. Арановский, М.Г. Музыка и мышление. – Текст : непосредственный // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. – Москва : КомКнига, 2007. – С. 10–43.
2. Арановский, М.Г. Мышление. Язык. Семантика. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкального мышления : сборник статей / составитель и редактор М.Г. Арановский – Москва : Музыка, 1974. – С. 90–128.
3. Екимовский, В.А. Автомонография / В.А. Екимовский. – Москва : Музиздат, 2008. – 480 с. – Текст : непосредственный.
4. Казанцева, Л.П. Полистилистика в музыке XX века : методические рекомендации / Л.П. Казанцева. – Красноярск : КГИИ, 1986. – 32 с. – Текст : непосредственный.
5. Конен, В.Д. Этюды о зарубежной музыке / В.Д. Конен. – Москва : Музыка, 1975. – 479 с. – Текст : непосредственный.
6. Мякотин, Е.В. Конкретная музыка: отрицательный опыт языкового анализа / Е.В. Мякотин. – Текст : непосредственный // Альфред Шнитке: художник и эпоха : сборник статей по материалам научных чтений, 12 дек. 2009 г.: к 75-летию композитора / ред. О.Б. Краснова. – Саратов, 2010. – С. 113–118.
7. Петрусева, Н.А. Координаты пульсирующего времени в звуковом пространстве Булеза / Н.А. Петрусева. – Текст : непосредственный // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика : материалы межд. научно-практ. конференции / ред.-сост. Н.А. Петрусева. – Пермь : ПГИИК, 2010. – С. 63–72.
8. Полозов, С. О нулевой эмоциональной и смысловой информативности в авангардной музыке / С. Полозов. – Текст : непосредственный // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика : материалы межд. научно-практ. конференции / ред.-сост. Н.А. Петрусева. – Пермь : ПГИИК, 2010. – С. 154–160.
9. Пясковский, И.Б. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления / И.Б. Пясковский. – Текст : непосредственный // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сборник статей / сост. Л.И. Дыс. – Киев : Муз. Украина, 1989. – С. 141–152.
10. Сизенева, О. Модернизм как чувство жизни / О. Сизенева. – Текст : непосредственный // Серебряковские чтения-IV : материалы международной научно-практической конференции, г. Волгоград, 20–22 апреля 2006 г. / отв. ред. Е.В. Смагина ; ред.-сост. В.С. Гаврилова, Е.Е. Пермякова. – Волгоград : ВМИИ им. П.А. Серебрякова, 2007. – С. 92–96.
11. Стогний, И.С. Музыкаведение как семиотическая наука / И.С. Стогний. – Текст : непосредственный // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействие : сборник статей по материалам международной научной

конференции 9–12 апреля 2012 г. – Москва : Гос. академия им. Маймонида, 2012. – С. 340–346.

12. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова – Москва : Музыка, 2007. – 624 с. – Текст : непосредственный.

### **References:**

1. Aranovskiy, M.G. Muzyka i myshlenie. – Tekst : neposredstvennyy // Muzyka kak forma intellektual'noy deyatelnosti / red-sost. M.G. Aranovskiy. – Moskva : KomKniga, 2007. – S. 10–43.

2. Aranovskiy, M.G. Myshlenie. Yazyk. Semantika. – Tekst : neposredstvennyy // Problemy muzykal'nogo myshleniya : sbornik statey / sostavitel' i redaktor M. G. Aranovskiy – Moskva : Muzyka, 1974. – S. 90–128.

3. Ekimovskiy, V.A. Avtomonografiya / V.A. Ekimovskiy. – Moskva : Muzizdat, 2008. – 480 s. – Tekst : neposredstvennyy.

4. Kazantseva, L.P. Polistilistika v muzyke XX veka : metodicheskie rekomendatsii / L.P. Kazantseva. – Krasnoyarsk : KGII, 1986. – 32 s. – Tekst : neposredstvennyy.

5. Konen, V.D. Etyudy o zarubezhnoy muzyke / V.D. Konen. – Moskva : Muzyka, 1975. – 479 s. – Tekst : neposredstvennyy.

6. Myakotin, E.V. Konkretnaya muzyka: otritsatel'nyy opyt yazykovogo analiza / E.V. Myakotin. – Tekst : neposredstvennyy // Al'fred Shnitke: khudozhnik i epokha : sbornik statey po materialam nauchnykh chteniy, 12 dek. 2009 g.: k 75-letiyu kompozitora / red. O.B. Krasnova. – Saratov, 2010. – S. 113–118.

7. Petruseva, N.A. Koordinaty pul'siruyushchego vremeni v zvukovom prostranstve Bu-leza / N.A. Petruseva. – Tekst : neposredstvennyy // Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika : materialy mezhd. nauchno-prakt. konferentsii / red.-sost. N.A. Petruseva. – Perm' : PGIK, 2010. – S. 63–72.

8. Polozov, S. O nulevoy emotsional'noy i smyslovoy informativnosti v avangardnoy muzyke / S. Polozov. – Tekst : neposredstvennyy // Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika : materialy mezhd. nauchno-prakt. konferentsii / red.-sost. N.A. Petruseva. – Perm' : PGIK, 2010. – S. 154–160.

9. Pyaskovskiy, I.B. K probleme istoriko-stilevoy evolyutsii muzykal'nogo myshleniya / I.B. Pyaskovskiy. – Tekst : neposredstvennyy // Muzykal'noe myshlenie: sushchnost', kategorii, aspekty issledovaniya : sbornik statey / sost. L.I. Dys. – Kiev : Muz. Ukraina, 1989. – S. 141–152.

10. Sizeneva, O. Modernizm kak chuvstvo zhizni / O. Sizeneva. – Tekst : neposredstvennyy // Serebryakovskie chteniya-IV : materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, g. Volgograd, 20–22 aprelya 2006 g. / отв. ред. E.V. Smagina ; red.-sost. V.S. Gavrilova, E.E. Permyakova. – Volgograd : VMII im. P.A. Serebryakova, 2007. – S. 92–96.

11. Stogniy, I.S. Muzykovedenie kak semioticheskaya nauka / I.S. Stogniy. – Tekst : neposredstvennyy // Iskusstvovoznanie i gumanitarnye nauki sovremennoy Rossii. Paralleli i vzaimodeystvie : sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 9–12 aprelya 2012 g. – Moskva : Gos. akademiya im. Maymonida, 2012. – S. 340–346.

12. Teoriya sovremennoy kompozitsii : uchebnoe posobie / отв. ред. V.S. Tsenova – Moskva : Muzyka, 2007. – 624 с. – Текст : непосредственный.

**Для цитирования:** Ефремова, И.В. Хронотоп бала и его структурно-смысловая организация / И.В. Ефремова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 75–79. – Библиогр.: с. 78 (4 назв.).

УДК 394.3-004.7-021.412

**Ефремова Ирина Владимировна,**

кандидат искусствоведения, доцент;

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»,

доцент кафедры режиссуры

E-mail: efremova\_lug@mail.ru

Республика Беларусь, г. Минск

### **ХРОНОТОП БАЛА И ЕГО СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ**

**Аннотация.** В статье исследуется категория хронотопа в контексте бальной традиции. Рассматривая бал как квазитеатральное действие, разыгрываемое в особо отведенном пространственно-временном континууме, автор выявляет специфику структурно-смысловой организации последнего, связанной с отображением в его «смысловом поле» разных видов реальности (объективной, субъективной и искусственной). Особое внимание обращается на категорию «искусственного хронотопа», заимствованную из современного глоссария. В заключении предлагается оригинальная дефиниция хронотопа бала.

**Ключевые слова:** хронотоп; бал; хронотоп бала; объективный хронотоп; субъективный хронотоп; искусственный (надбытийный) хронотоп.

**Irina Efremova,**

Candidate of Art History, Associate Professor;

Belarusian State University of Culture and Arts,

Associate Professor of the Department of Directing

E-mail: efremova\_lug@mail.ru

Republic of Belarus, Minsk

### **CHRONOTOPE OF THE BALL AND ITS STRUCTURAL AND SEMANTIC ORGANIZATION**

**Annotation.** The article examines the chronotope category in the context of the ballroom tradition. Considering the ball as a quasi-theatrical action played out in a specially designated space-time continuum, the author reveals the specifics of the structural and semantic organization of the latter, associated with the display in its "semantic field" of different types of reality (objective, subjective and artificial). Special attention is paid to the category of "artificial chronotope", borrowed from the modern Glossary. In conclusion, the original definition of the ball chronotope is proposed.

**Keywords:** chronotope; ball; ball chronotope; objective chronotope; subjective chronotope; artificial (supra-event) chronotope.

Проблемное поле хронотопа в силу специфики своей семантической глобальности, объединяющей в единое целое две сложные философские категории, для современного научного знания

является одним из наиболее актуальных. Его изучением занимаются философы, социологи, филологи, культурологи, искусствоведы, психологи. На основе существенных аспектов хронотопа, разрабо-



танных в трудах А.А. Ухтомского и М.М. Бахтина, сегодня создаются и активно вводятся в научный обиход его различные концептуальные модели.

Следует отметить, что все ученые, занимающиеся исследованием хронотопа, затрагивая вопрос этимологии данного понятия, однозначно утверждают, что в буквальном переводе оно означает «время – пространство». В частности, основоположник теории художественного хронотопа М.М. Бахтин писал: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – «время-пространство») [1, с. 234]. При этом не обращается внимание на маленькую «неточность» такого «буквального» перевода, связанную с заменой слова «место» словом «пространство» (правильный буквальный вариант перевода читается как «время – место»: от др.-греч. χρόνος – «время» и τόπος – «место»). Эта деталь, на первый взгляд, казалось бы, не меняющая семантической сути хронотопа, все же требует корректировки, ибо «место» и «пространство» – понятия не тождественные: место может принадлежать пространству (в его понимании как Вселенной), пространство же (в том же понимании) не может принадлежать конкретному месту. Поэтому в данной статье предлагается рассмотрение категории хронотопа в двух вариантах – широко («время – пространство /как Вселенная/») и узко («время – место /как локализованное пространство/»). Для анализа пространственно-временного континуума бала более подходит второе значение хронотопа, непосредственно «сужающего» бальное пространство до рамок помещения, специально приспособленного для проведения подобных мероприятий.

Прежде чем обратиться к рассмотрению поставленного вопроса, необходимо дать определение бала как объекту

данного исследования. Под балом автором понимается масштабное квазитеатральное полифункциональное действо, разыгрываемое в особо отведенном хронотопе по определенным правилам, существующее как самостоятельное либо как часть более крупного мероприятия празднично-торжественного характера с композиционным фундаментом в виде танцевальной программы. В предложенной дефиниции в аспекте настоящей статьи ключевой является фраза о проведении бала «в особо отведенном хронотопе», непосредственно переключающая внимание на предмет нашего исследования.

С точки зрения пространственно-временной организации бал представляет собой трехуровневую структуру, в которой выделяются два константных и один не константный планы. Все они так или иначе связаны с отображением реальности, но сама реальность, в зависимости от уровня, предстает в них в разных видах. К константным уровням пространственно-временного континуума бала относятся объективный и субъективный хронотоп. Не константный уровень представлен хронотопом искусственным (надбытийным). Обозначенные пространственно-временные планы реализуются на балах в формате одно-временного сосуществования.

*Объективный хронотоп*, являясь собственно бытийным, разворачивается «здесь и сейчас», а потому реальность предстает в нем в своем чистом виде. Данный вид хронотопа основан на синтезе объективного (реального) места и объективного (конвенционального) времени. *Субъективный (или индивидуальный) хронотоп* представляет собой взаимодействие субъективного пространства и субъективного (аконвенционального) времени, формирующих «линию жизни» каждого участника бального действия, а потому характеризующихся чертами неповторимости и уникальности. Согласно И.Н. Калинаускасу, едини-

цей измерения субъективного пространства являются ситуации (внутренние и внешние), в которых человек оказывается на балу, а единицей субъективного времени выступают определенные события, происходящие в жизни конкретного человека (в данном случае таким событием является сам бал) [4]. В субъективном хронотопе объективная реальность преломляется сквозь призму индивидуальных особенностей мировосприятия и психической организации отдельно взятого индивида-интерпретатора, а потому наделяется качеством многовариантности.

И, наконец, *искусственный (или надбытийный) хронотоп* объединяет в себе специально созданное, отличное от бытийного, но локализованное внутри него пространство и внебытийное время. Создаваемый специально в контексте конкретного бального мероприятия, искусственный хронотоп «переносил» всех присутствующих на балу в другой мир, «расположенный» в иных пространственно-временных координатах, но при этом имеющий свое вполне конкретное опредмеченное материальное воплощение. Он способствовал усилению особого эффекта праздничности реального бального мероприятия, скрашивающего однообразие повседневности, и, нередко, «окутывал» бальное действо флером мистики и загадочности. Данный вид хронотопа на балах присутствовал не всегда. Как правило, он реализовывался в рамках балов-маскарадов и костюмированных балов, реже – в формате балов традиционных. В силу своей неопределенности, искусственный хронотоп заслуживает отдельного внимания.

Следует оговорить важный момент, касаемый употребления современного термина «искусственный хронотоп» применительно к балу как явлению минувших столетий. Рожденный на рубеже XX–XXI вв. в результате появления интернета и его повсеместного распространения, искусственный хронотоп вы-

ступил тождеством хронотопа виртуального. Однако если обратиться к значению понятий «искусственный» и «виртуальный», станет очевидной их смысловая разница. Под искусственным понимается нечто неестественное, ненатуральное, поддельное, созданное человеком специально (от нем. «*kunstlich*» – «поддельный, ненатуральный», производного от «*kunst*» – «искусство, мастерство, умение»), но при этом существующее в реальности [3]. Слово «виртуальный» (от англ. «*virtual*» – «потенциальный», «возможный») означает нечто предполагаемое, что «может или должно проявиться при определенных условиях», а в сочетании со словом «реальность» приобретает семантику «мнимой реальности – имитации реальной обстановки с помощью компьютерных устройств (звук, зрительными образами, телесными, тактильными ощущениями, например, сенсорными перчатками» [2]. Из приведенных определений следует, что обстоятельством, объединяющем оба вида реальности, является специальное, искусственное их моделирование, а импульсом к созданию выступает творческая фантазия человека. При этом средства, которыми они создаются, а, соответственно, и сформированная этими средствами реальность, оказываются разными. Если искусственная реальность рождается благодаря, прежде всего, использованию выразительных средств художественного творчества с заложенным в них богатым семантическим спектром, то виртуальный пространственно-временной континуум формируется с помощью новейших достижений в области сетевых технологий. Таким образом, если искусственная реальность существует объективно, материализуясь в различных предметах и вещах мира бытийного, то виртуальная реальность представляет собой своего рода иллюзорную «имитацию» объективной реальности, «материализующуюся» исключительно на умозрительном,

иллюзорном, внебытийном, уровне. Поэтому в контексте данной статьи термин «искусственный хронотоп» будет использоваться вне современной семантики, отождествляющей его с миром виртуальности.

Исходя из вышеизложенного, постараемся дать дефиницию искусственному пространственно-временному континууму бала. Итак, под «искусственным хронотопом» балльного мероприятия предлагается понимать специально созданную надбытийную реальность, материально воплощенную в реальности бытийной и характеризующуюся иными от нее пространственно-временными координатами. Составляющие искусственный хронотоп бала категории пространства и времени могут быть определены следующим образом. Искусственное пространство – это пространство, созданное специально в рамках конкретного бала и сформированное средствами различных пространственных видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного творчества), воплощающих дух определенной исторической эпохи и создающих дополнительный основному декоративный и смысловой фон балльного действия. Искусственное время возникает в рамках искусственного пространства. Оно формируется средствами вре-

менных (музыка) и пространственно-временных (танец, театр) видов искусства. При этом во взаимоотношениях пространства и времени искусственного хронотопа иногда возникает парадоксальная ситуация, связанная с тем, что в формате бала средства моделирования временной организации надбытийного пространства не всегда соответствовали воссоздаваемой исторической эпохе, тем самым переходя в область объективного хронотопа (в большинстве случаев на балльных мероприятиях звучали произведения современных композиторов и исполнялись модные для того времени танцы).

Таким образом, проанализировав пространственно-временной контекст бала, можно обозначить его особенности в виде следующего умозаключения: хронотоп бала есть особая структурно-смысловая организация балльного действия, заключающаяся в одновременном сосуществовании и тесном взаимодействии нескольких пространственно-временных уровней (объективного, субъективного и искусственного), создающих в рамках бала особую атмосферу, интрига которой заключалась в амбивалентной «игре» бытийной, надбытийной и индивидуально формируемой реальности.

### *Литература:*

1. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 502 с. – Текст : непосредственный.
2. Виртуальный : словарь иностранных слов русского языка. – Текст : электронный // Dic.academic.ru : [сайт]. – URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/37962/ВИРТУАЛЬНЫЙ](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/37962/ВИРТУАЛЬНЫЙ) (дата обращения: 10.11.2020).
3. Искусственный : викисловарь. – Текст : электронный // ru.wiktionary.org : [сайт]. – URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/искусственный> (дата обращения: 10.11.2020).
4. Калинаускас, И.Н. Хронотоп : [видеозапись] / И.Н. Калинаускас. – Часть 1 // Rutracker.org : [сайт]. – URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1279086> (дата обращения: 10.11.2020). – Изображение : электронное.

**References:**

1. Bakhtin, M.M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let / M.M. Bakhtin. – Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1975. – 502 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Virtual'nyy : slovar' inostrannykh slov russkogo yazyka. – Tekst : elektronnyy // Dic.academic.ru : [sayt]. – URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/37962/VIRTUAL'NYY](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/37962/VIRTUAL'NYY) (data obrashcheniya: 10.11.2020).
3. Iskusstvennyy : vikislovar'. – Tekst : elektronnyy // ru.wiktionary.org : [sayt]. – URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/iskusstvennyy> (data obrashcheniya: 10.11.2020).
4. Kalinauskas, I.N. Khronotop : [videozapis'] / I.N. Kalinauskas. – Chast' 1 // Rutracker.org : [sayt]. – URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1279086> (data obrashcheniya: 10.11.2020). – Izobrazhenie : elektronnoe.

**Для цитирования:** Павленко, Е.Е. Учителя Николая Карловича Метнера / Е.Е. Павленко, О.М. Павленко. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 80–84. – Библиогр.: с. 84 (5 назв.).

УДК 7.071.2

**Павленко Елизавета Евгеньевна,**

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, обучающийся

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

Россия, г. Саратов

**Павленко Оксана Мефодьевна,**

МКУ ДО «Новооскольская школа искусств имени Н.И. Платонова», преподаватель

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

Россия, г. Новый Оскол

### УЧИТЕЛЯ НИКОЛАЯ КАРЛОВИЧА МЕТНЕРА

**Аннотация.** *Статья посвящена Николаю Метнеру и людям, которые стали его духовными наставниками в мире музыки. Имя Метнера представлено как пример династийности, которая формируется только на основе богатых содержанием семейных педагогических традиций, характерных для российской действительности с конца XVIII века.*

**Ключевые слова:** *музыкальная педагогика; династия; композитор; исполнитель; профессиональные традиции.*

**Elizaveta Pavlenko,**

Saratov State Conservatory of L.V. Sobinov, Student

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

Russia, Saratov

**Oksana Pavlenko,**

Novooskolsky School of Arts named after N.I. Platonov, Teacher

E-mail: pavlenko-1964@bk.ru

Russia, Novy Oskol

### TEACHERS OF NIKOLAI KARLOVICH MEDTNER

**Annotation.** *The article is dedicated to Nikolai Medtner and the people who became his spiritual mentors in the world of music. Medtner's name is presented as an example of dynasties, which are formed only on the basis of rich content of family pedagogical traditions that have been characteristic of Russian reality since the end of the XVIII century.*

**Keywords:** *music pedagogy; dynasty; composer; performer; professional traditions.*

Педагогический процесс как специально организованное взаимодействие обучающего и обучаемого в XXI веке претерпевает активные изменения, связанные с развитием наук о человеке. Имя Н.К. Метнера является примером музыкальной династийности, которая формируется только на основе богатых содержанием семейных педагогических

традиций, характерных для российской действительности с конца XVIII века. Н.К. Метнер – один из великих русских композиторов и замечательных пианистов-виртуозов. Его вступление в музыкальный мир и расцвет его творчества происходит в чрезвычайно конфликтную эпоху. Время Н.К. Метнера поражает нас разнообразием музыкально-

педагогических явлений, реализуемых в традициях музыкального исполнительства и педагогики России до сих пор. И в этом смысле Н.К. Метнер является не только преемником дорогих его сердцу музыкально-эстетических семейных устоев, но и продолжателем музыкально-педагогических и исполнительских профессиональных традиций, сложившихся в России к концу XIX века.

Н.К. Метнер родился 24 декабря 1879 года. Предки композитора имели скандинавское происхождение: отец – датское, мать – шведско-немецкое. Отец, Карл Петрович, был близок к коммерческим кругам. Мать, Александра Карловна, происходила из семьи Гедике, насчитывавшей несколько поколений музыкантов, и в молодости выступала как певица. Дед Н.К. Метнера, Фёдор (Фридрих) Карлович Гедике – ученик А.И. Дюбюка по классу фортепиано и Хардорфа по классу теории музыки – был преподавателем обязательного фортепиано в Московской консерватории с 1880 по 1916 год; одновременно он был органистом в Московской французской церкви св. Людовика, пианистом в оркестре Большого театра и преподавателем музыки в Александровском институте. Бабушка Н.К. Метнера, урождённая Лекампон, родилась во Франции в семье фермера. Она переехала в Москву в 1870 году и в 1875 году вышла замуж за А.Ф. Гедике. И дед, и прадед по матери, Карл Андреевич, были музыкантами по профессии, причём в деятельности прадеда написание музыки имело немалое значение, и среди его сочинений сохранилось несколько крупных, например, месса – все они остались неизданными. Прадед также служил органистом в московской католической церкви, сочинения Ф.К. Гедике издавались П.И. Юргенсоном и Ю.Г. Циммерманом.

Именно мать стала первой учительницей игры на фортепиано. Отец был большим знатоком русской и немецкой литературы и стремился передать любовь и знания своим детям. Большая се-

мья Метнеров была одной из самых образованных семей России рубежа XIX–XX веков. У композитора было шесть братьев и сестёр. Всем в достаточной мере давалось музыкальное воспитание. Наибольший интерес к искусству проявлял именно Николай, младший ребенок в семье. Мальчик выказывал несомненную склонность к музыке: пытался сочинять пьески для фортепиано, покрывая нотными значками каждый клочок бумаги. Когда старший брат Александр научился играть на скрипке, шестилетний Николай без посторонней помощи приуловился играть и на этом инструменте. Оба юных скрипача вместе со своим двоюродным братом Александром Гедике составили семейный ансамбль, музицировавший в доме Метнеров. В дальнейшем все они участвовали в организованном педагогом А.А. Эрарским в конце 1880-х гг. детском оркестре.

Александр Фёдорович Гедике вспоминал впоследствии, как превосходно звучал этот оркестр, исполнявший сочинения Шопена, Чайковского, Грига, Лядова, Аренского, Шумана... Сам Чайковский оставался очень доволен, слушая свои творения в исполнении детей [2, с. 10].

Занятия по фортепиано Метнер продолжил у своего дяди – Фёдора Карловича Гедике. Занятия были весьма плодотворными. Благодаря им Николай поступил в консерваторию в 1892 году сразу на четвертый курс младшего отделения.

Таким образом, можно сказать, что воспитание юного музыканта Н. Метнера происходило с участием матери и ближайших родственников в соответствии с возрастными особенностями мальчика в подчинении существующим правилам постепенного выхода в социальную среду. Сегодня в общей и музыкальной педагогике этот пример иллюстрирует понятие музыкально-развивающей среды, которая усиливает положительный эффект обучения, воспитания и развития личности ребенка.

Консерваторский период отмечен влиянием многих педагогов Н.К. Метне-

ра. Профессор А.И. Галли, первый из педагогов в консерватории, в класс к которому был назначен юный Николай, не оставил глубокого следа в его пианистической биографии. В отличие от других своих наставников, о А.И. Галли он почти не упоминает. По вскользь оброненным высказываниям Метнера о занятиях с ним можно судить о том, что высокой взыскательностью, по его мнению, Галли не отличался [2, с. 11]. Однако, это качество педагога было для Метнера ученика весьма востребованным.

Следующим педагогом Н.К. Метнера был П.А. Пабст. В классе профессора П.А. Пабста, ученика Ф. Листа, он начал заниматься в 1894 году и освоил немало фундаментальных сочинений классиков. Об этом можно судить по выступлениям Метнера на студенческих вечерах. Уже в начале своего обучения у П.А. Пабста, 7 декабря 1894 года он играл первую часть до-минорного Концерта Бетховена [2, с. 11].

Вернувшись из Германии в Россию в 1878 году, он успешно выступал на сцене и слыл непревзойдённым мастером исполнения произведений Р. Шумана и Ф. Листа. До последних дней жизни был профессором Московской консерватории. В его концертном репертуаре были и свои сочинения. Известны фантазии на темы из произведений П.И. Чайковского («Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама», «Спящая красавица». Творческое наследие Пабста, его транскрипции и фантазии исполняли С. Рахманинов, А. Зилоти, К. Игумнов, В. Софроницкий, Г. Гинзбург и другие знаменитые пианисты. Самым известным сочинением Пабста стал фортепианный концерт (1885 г.), который он посвятил А. Рубинштейну и был исполнен автором с оркестром под его управлением. Долгое время концерт пылился на полках архивов, но в 2005 году обрёл свою новую жизнь благодаря греческому пианисту П. Трохопулосу. Концерт был исполнен оркестром под управлением британского дирижера М. Стравинского.

Среди учеников П.А. Пабста мы найдем имена выдающихся и известных российских исполнителей, композиторов и фортепианных педагогов последующего времени, таких, как К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, А.Ф. Гедике, Г.Э. Колюс, А.Н. Корещенко и многие другие. «Огромный, тяжёлый тевтон с бульдогообразным лицом, его фигура наводила страх, а между тем это был добрейший человек!», – вспоминал о Пабсте учившийся в этот период в консерватории М. Букиник [3, с. 11]. А. Ф. Гедике вспоминал, что Пабст был не только весьма авторитетным педагогом, но и горячо любим учениками. А. Б. Гольденвейзер, еще один его ученик, также подчеркивал, что у Пабста не было «ни панибратства, ни товарищеского отношения..., но чувствовалась большая сердечность, и все ученики его очень любили» [3, с. 11]. Для нас же особенно интересно мнение самого Метнера, который не раз говорил своим ученикам, что именно занятия с Пабстом в значительной степени способствовали его формированию как пианиста. После смерти П. А. Пабста необходимо было искать нового педагога.

Следующий педагог – профессор В.Л. Сапельников (1897–1898 гг.). Далее Метнер стал учеником В. И. Сафронова, у которого занимался ранее в классе камерного ансамбля. Вместе с Н.Г. Рубинштейном В.И. Сафонов был создателем московской пианистической школы. Он очень гордился новым учеником и ценил его талант. В классе П.А. Пабста Метнер формировался как пианист. Но уже у Сафронова он предстаёт перед слушателями как исполнитель. Прекрасный педагог воспитал А. Скрябина и И. Левина. Его новаторский подход к обучению запечатлён в труде «Новая формула». Эта работа ценна и сегодня [3, с. 11].

А.Ф. Гедике, который учился и у Пабста, и у Сафонова, невольно сравнивал методы работы этих педагогов. Он отмечал уникальную способность Василия Ильича замечать проблемы учеников и точно знал, как их устранить. Через

несколько месяцев манера игры менялась кардинально у всех, кто был в его классе [3, с. 11]. Занимаясь в классе Сафонова молодой Метнер пополнил свою концертную копилку сочинениями А. Рубинштейна, П. Чайковского, М. Балакирева. И это было несомненное влияние педагога. В его репертуаре были такие значительные произведения как ми-минорный Концерт Ф. Шопена, фадиез-минорная Соната Р. Шумана и др.

На концерте учащихся Московской консерватории 6 февраля 1900 года «в пользу недостаточных товарищей» Метнер с блеском исполнил «Исламей» [3, с. 12]. На концерте присутствовал И. Гофман, чьи великолепные концерты восхитили всю музыкальную Москву. Известно, что, слушая выступление Метнера, И. Гофман «восхитился не только игрой, но и огромной выдержкой, волевой собранностью юного артиста» [3, с. 12]. Н. К. Метнеру в то время было только 21 год. На страницах «Русской музыкальной газеты» критик И. Липаев назвал Метнера пианистом с «громкими задатками», отмечал в его игре «силу, блеск, мягкость, порывистость, выносливость, музыкальность, цельность стремлений». Как указывают исследователи, исполнительский стиль самого В.И. Сафонова отличался подобными качествами.

В Вене в 1900 году Метнер принимает участие в III Международном конкурсе пианистов имени А. Г. Рубинштейна вместе со своим двоюродным братом А. Ф. Гедике и А. Б. Гольденвейзером.

Концертная деятельность была нечастой, но очень успешной. Программа состояла из произведений русских и западных композиторов, а также собственных сочинений. О нём отзывались как о превосходном пианисте: «Мы имеем редкое поэтическое и чрезвычайно свежее фортепианное исполнение, с монументальной общей манерой и большой выпуклостью подробностей, с бодрой и разнообразной ритмикой. Всё время чувствуешь, что перед тобой не вир-

туоз, выцветший в затхлом воздухе виртуозной литературы, а исполнитель-творец, увлечённый одной сутью исполняемой вещью» [2, с. 18].

Личность Н.К. Метнера, большого композитора и исполнителя, сформировалась как результат сложных, многогранных социокультурных связей и обстоятельств, в которых их качественные характеристики приобрели определяющее значение для творческого статуса музыканта. Н. К. Метнер любил людей и нуждался в общении с ними и когда, погружаясь в творческую работу, сознательно удерживал себя от встреч, испытывал мучительное чувство отчуждённости. Он прекрасно сознавал, что источник духовного обогащения и обновления человека таится не в узком замкнутом мире субъективных переживаний, не в эгоцентрическом бытии, а в живых связях с окружающим миром и потому наставлял старшего брата, чтобы тот «побольше смотрел в зеркало, т. е. общался с людьми» [1, с. 6]. Сам же Николай Карлович именно таким путём обрел веру в себя и до конца мог оценить созданное им произведение, только когда делал его достоянием слушателей. Если обстоятельства жизни мешали этому общению, в творчестве наступали терзавшие душу паузы.

В России творчество Н.К. Метнера не было забыто даже в нелегкие 1920–30-е годы. О нём писали статьи, упоминали в мемуарах, исполняли его музыку. Писал о Н. К. Метнере сравнительно небольшой круг лиц, в который входили его ученики: А.В. Щаскес, П.И. Васильев, М.А. Гурвич, Н.И. Сизова и друзья, знакомые, оставшиеся в новой, советской России. Г.Г. Нейгауз писал, что можно по-разному относиться к его творчеству, но нельзя не преклоняться перед его мастерством талантливого композитора и великого пианиста [1, с. 3].

В середине 1930-х годов в Лондоне вышла книга «Памяти Метнера» под общей редакцией Р. Холта, в которую вошли воспоминания, статьи о композито-



ре. Среди тех, кто участвовал в создании книги, можно отметить Альфреда Суана, Эрика Прена, Иозефа Яссера, Марселя Дюпре, Кайкошу Шапури Сораби. В СССР того периода была издана книга Е. Долинской «Н. Метнер. монографический очерк» [5, с. 4]. В 1990-х годах в Московской консерватории начинают проводиться Метнеровские вечера, в которых участвуют Борис Березовский, Хеммиш Милн и другие известные музыканты. В статье «Наш Метнер», помещенной в журнале «Музыкальная жизнь» за 1995 год, В.М. Тропп даёт положительную оценку как самому фестивалю, так и ис-

полнителям. Выстраивается линия содержательной и глубокой российской исполнительско-педагогической традиции, начало которой было положено в интеллигентной российской семье Метнеров в XIX веке.

В заключение хочется сказать, что гении не рождаются на пустом месте. Их будущность подготавливается семьёй, педагогами, которые, создавая вокруг исключительной личности особый, необходимый только для него мир, помогают гениям обрести своё творческое своеобразие.

### ***Литература:***

1. Апетян, З.А. Н.К. Метнер. Воспоминания, статья, материалы / З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1981. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. Апетян, З.А. Н.К. Метнер. Письма / З.А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1973. – 615 с. – Текст : непосредственный.
3. Зетель, И. Н.К. Метнер – пианист / И.Н. Зетель. – Текст: электронный. – Москва : Музыка, 1981. – 231 с. – URL: <https://aca-music.ru/h-k-metner-pianist/muzyka-metnera/> (дата обращения 28.09.20).
4. Метнер, Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) / Н. Метнер. – Париж : YMCA-PRESS, 1978. – 154 с. – Текст : непосредственный.
5. Петрушин, В.И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов / В.И. Петрушин. – Москва : Академический проект ; Трикста, 2008. – 398 с. – Текст : непосредственный.

### ***References:***

1. Apetyan, Z.A. N.K. Metner. Vospominaniya, stat'ya, materialy / Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1981. – 352 s. – Tekst : neposredstvennyy.
2. Apetyan, Z.A. N.K. Metner. Pis'ma / Z.A. Apetyan. – Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1973. – 615 s. – Tekst : neposredstvennyy.
3. Zetel', I. N.K. Metner – pianist / I.N. Zetel'. – Tekst: elektronnyy. – Moskva : Muzyka, 1981. – 231 s. – URL: <https://aca-music.ru/h-k-metner-pianist/muzyka-metnera/> (data obrashcheniya 28.09.20).
4. Metner, N. Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva) / N. Metner. – Parizh : YMCA-PRESS, 1978. – 154 s. – Tekst : neposredstvennyy.
5. Petrushin, V.I. Muzykal'naya psikhologiya : uchebnoe posobie dlya vuzov / V.I. Petrushin. – Moskva : Akademicheskiy proekt ; Triksta, 2008. – 398 s. – Tekst : neposredstvennyy.

**Для цитирования:** Юровская, О.Л. Духовная народно-песенная традиция на Южном Урале / О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 85–94. – Библиогр.: с. 94 (4 назв.).

УДК 784.4

**Юровская Ольга Леонидовна,**

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры народного пения

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Россия, г. Челябинск

### **ДУХОВНАЯ НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются духовные стихи, распространенные в народной песенной традиции православного населения Южного Урала – пензенских и калужских переселенцев Челябинской области. Духовные стихи анализируются в сравнении с образцами этого жанра на территории Саратовского Поволжья и Калужской области. Саратовское Поволжье и Калужская область идентифицируются как места первичной локализации данных переселенческих групп. Проводится сравнительный анализ духовных стихов первичной и вторичной территориальной локализации с целью определения константных и новоприобретенных стилевых признаков.

При сопоставлении духовных стихов пензенских и калужских переселенцев с памятниками духовного песнетворчества этнических территорий (среднее Поволжье, Калужская область) обнаруживаются многочисленные связи, позволяющие выявить наиболее стабильные элементы, характерные для этого жанра, как в песенной культуре переселенцев, так и в образцах коренной традиции. Наряду с этим можно говорить о формировании в корпусе стихов Челябинской области собственных стилевых признаков.

**Ключевые слова:** духовные стихи; пензенские переселенцы; Саратовское Поволжье; калужские переселенцы; стилевые связи; стабильные и мобильные характеристики; динамика фольклорной традиции.

**Olga Yurovskaya,**

Ph.D. in History of Arts;

The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky

Associate Professor of the Department of National Singing

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

### **SPIRITUAL FOLK SONG TRADITION IN THE SOUTHERN URALS**

**Annotation.** The article considers spiritual verses common in the folk song tradition of the Orthodox population of the Southern Urals – Penza and Kaluga immigrants of the Chelyabinsk region. Spiritual poems are analyzed in comparison with samples of this genre in the Saratov Volga region and the Kaluga region. The Saratov Volga region and the Kaluga region are identified as places of primary localization of these resettlement groups. Comparative analysis of spiritual verses of primary and secondary territorial localization is carried out in order to determine constant and newly acquired style features.

*When comparing the spiritual verses of Penza and Kaluga immigrants with monuments of spiritual songwriting of ethnic territories (Middle Volga region, Kaluga region), numerous connections are found that allow us to identify the most stable elements characteristic of this genre, both in the song culture of immigrants and in samples of the indigenous tradition. Along with this, we can talk about the formation in the corpus of poems of the Chelyabinsk region of their own style features.*

**Keywords:** spiritual verses; Penza immigrants; Saratov Volga region; Kaluga immigrants; style connections; stable and mobile characteristics; dynamics of folklore tradition.

Духовное народно-певческое искусство в последние десятилетия все чаще становится объектом пристального изучения. Главное внимание в нем уделяется жанру *духовного стиха*, не утратившего за столетия свою эстетическую и этическую значимость. До настоящего времени не было системных исследований духовного стиха на Южном Урале, несмотря на то, что традиция его бытования еще жива. Материалом данного исследования послужили нотации звукозаписей образцов духовных стихов и обрядовых песен, записанных автором в фольклорных экспедициях в горнозаводском районе Челябинской области – в сёлах Биянка (Ашинский район), Орловка, Серпиевка и Тюлюк (Катав-Ивановский район), где проживают переселенцы из Калужской и Пензенской областей. Песенная культура переселенцев Челябинской области являет собой традицию позднего формирования, сложившуюся в результате «вторичной» локализации в ходе сложных исторических и миграционных процессов, происходивших в XVIII и XIX вв.

Русская колонизация Урала была сопряжена с приспособлением переселенцев к новой природной и социально-экономической обстановке. Неблагоприятный для земледелия почвенный рельеф и суровые климатические условия изменили характер деятельности переселенцев, в результате чего свойственная восточнославянским народам психология землепашца существенно трансформировалась. Непосредственным следствием этого явилось снижение потребности в отправлении календарно-бытовых обрядов и разрушение прежней жанрово-

стилевой доминанты, присущей коренным метрополиям. Развитие металлургии на Урале также предопределило преобладание здесь горнозаводской культуры. Социальную основу ее составляли крестьяне, переселившиеся на Урал с разных областей России для работы на заводах. В результате, на относительно замкнутой территории оказались носители разных культур – приволжской и уральской, северной, южной и среднерусской.

Рассматривая проблему воздействия конфессионального фактора на формирование песенной традиции переселенцев на Южном Урале, следует отметить особое значение православной культуры, метафизические основы которой стали фундаментом для определения содержания и роли духовного стиха. Со второй половины XVIII века до начала XX в Ашинском и Катав-Ивановском районах горнозаводской зоны области было основано *18 православных храмов и 5 монастырей*, чья музыкальная практика также стала важным фактором в развитии местных песенных традиций. Значимой предпосылкой, определившей культивирование духовного стиха среди местного населения, стало распространение старообрядчества, сыгравшего немалую роль в консолидации переселенцев и сохранении духовных песенных традиций вплоть до нашего времени. Таким образом, взаимопроникновение традиционного музыкального опыта разнородных слоев населения – крестьян, заводских рабочих, промысловиков, представителей разных регионов, сплетение народно-бытовых и церковных певческих традиций обусловило уникальное своеоб-

разие исследуемой горнозаводской народно-песенной культуры.

Проведенный обзор жанровой системы переселенцев, ограниченный выявлением *жанрово-стилевой доминанты*, позволил воссоздать картину ее состояния в динамике. В новых условиях Урала в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев обрядовые жанры фольклора утратили свою целостность. Земледельческая в своей основе калужская и пензенская традиционная культура на уральской земле приобрела иное качество, обнаружив сплетение крестьянской, городской и церковной певческих традиций, поэтому духовные стихи переселенцев впитали в себя стилистику разных жанров. Функционирование календарных жанров в исследуемой переселенческой традиции имеет фрагментарный характер. У калужских переселенцев это *таусени, рождественский и пасхальный тропари*, приуроченные к весне *хороводы*. У пензенских переселенцев календарно-земледельческие песни отсутствуют. В обоих случаях роль календарных жанров выполняют духовные стихи. Музыкальный план свадебного обряда также имеет неполный вид. На основе этого можно сделать вывод о том, что ни один из обрядовых жанров песенной традиции калужских и пензенских переселенцев не обладает достаточной сохранностью для того, чтобы говорить о его центральном положении в местной жанровой системе. В то же время, современные исследования традиционной песенной культуры Калужской и Пензенской областей показывают, что на этих территориях именно обрядовые жанры имеют высокую сохранность. В Пензенской области это приуроченные весенние хороводы, имеющие централизующее значение. В свадебном фольклоре некоторых районов этой области ведущую роль играют прощальные песни и причитания невесты. В Калужской области хорошую сохранность имеют календарные, свадебные и хороводные жанры.

Трансформации, происходящие в народной песенной культуре двух переселенческих традиций, привели к их сближению в новых условиях. Объединяющим началом между ними выступает *необрядовый жанр духовного стиха*. Именно он, в свою очередь, занимает центральное положение в традиционной песенной системе калужских и пензенских переселенцев, выполняя обрядовую функцию в календарно-земледельческом и семейно-бытовом циклах.

Предпринятая типологизация материала с точки зрения его содержательнотематического наполнения и закреплённости за определенными обрядами и календарными праздниками позволила выделить следующие группы стихов.

1. **Стихи о Христе (12):** *Рождество; Крещение; Чудеса, проповеди; Тайная вечеря; Распятие; Воскресение.*

2. **Духовные стихи о Богородице, Святых мучениках и чудотворцах (5):** *Богородица; Николай Чудотворец; Серафим Саровский; Иоанн Предтеча.*

3. **Прощально-поминальные стихи (24):** *Прощание с умершим; Расставание души с телом.*

4. **Стихи о вере и нравственных законах (16):** *Молитва Богу; Молитва Богородице; Молитва ангелу-хранителю; О явлении Христа; О праведниках; Ожидание смерти и Страшного суда; О грехах.*

Большую часть всего корпуса стихов (свыше половины от общего количества) составляют образцы *третьей группы – прощально-поминальные*. Они функционируют только в рамках похоронной обрядности, где к ним могут быть добавлены стихи *четвертой группы (о вере и нравственном законе)*.

Духовные стихи *первой группы*, посвященные событиям из жизни Иисуса Христа, приурочиваются к таким значительным событиям церковного и народного календаря, как Рождество Христово и Пасха. Духовные стихи *о распятии Христа* поются в Страстную пятницу на 7-й неделе Великого поста. Остальные стихи этой

группы, посвященные другим событиям из жизни Христа (*Крещение, проповеди, Тайная вечеря*), приурочиваются ко всем постам. Образцы *четвертой группы*, разнообразны по характеру и функциональному предназначению, могут исполняться и во время похоронного обряда, и в течение постов, а также в любое время, в зависимости от душевной потребности. В них излагаются морально-нравственные законы человеческого бытия, этические нормы христианской жизни. Некоторые стихи содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю, святым. *Вторую группу*, самую малочисленную, образуют духовные стихи, посвященные событиям из жизни *Богородицы*, святых мучеников и чудотворцев – *Иоанна Крестителя, Серафима Саровского, Николая Угодника*. Данные образцы также универсальны по своей приуроченности, как и стихи вышеупомянутой группы. Они исполняются всегда – в пост, на потребу души, заменяя лирические песни, а также при покойнике в ходе похоронного обряда.

Типологизация образцов исследуемой коллекции с позиции ритма стиха позволила выделить тексты, опирающиеся как на древние (дисметрические: фразовый, тонический стих), так и на более поздние (метрические: силлаботонический стих) формы народного и литературного стиха. При этом лирические образцы, имеющие в основе силлаботоническую систему стихосложения, занимают доминирующее положение среди духовных стихов обеих переселенческих традиций, что свидетельствует о принадлежности данной коллекции к позднему стилевому слою. Лирическая природа этих образцов выражена посредством многочисленных поэтических выразительных средств, усиливающих эмоциональное начало, и свойственных лирическим жанрам фольклора. Во всех селах присутствуют образцы, сложенные и тоническим былинным стихом [2].

Устный способ бытования духовного стиха, имеющего в своих истоках книжную основу, обусловил его «фольклоризацию» со стороны стихосложения, лексики, фонетики и грамматического строя речи. Преобладание фольклорной стилистики свойственно всему корпусу стихов обеих переселенческих традиций, что также обеспечивает его единство. В стихосложении фольклорное начало проявляется посредством чередования упорядоченных ритмически фраз с дисметрическими строками, близкими разговорной речи. Подобные «самоперебивы» ритма, характерные для народного стиха, в коллекции образцов калужских и пензенских переселенцев встречаются очень часто.

При рассмотрении духовных стихов, приуроченных к похоронно-поминальному обряду, православным праздникам и постам, выявляется разнообразие их содержания, композиционных форм и художественных приемов. Важной формообразующей и содержательной особенностью похоронно-поминальных духовных стихов в обеих традициях является наличие постоянных церковных рефренов «Трисвятое» и «Аллилуйя». Образцы, приуроченные к Рождеству Христову и Пасхе, обнаруживают стилистическое родство с жанром *канта*. Стихи о Распятии Христа, приуроченные к Страстной Пятнице, по содержанию и поэтическим приемам сближаются с фольклорными *плачами*.

Духовные песнопения, бытующие во время постов, по форме изложения также разнообразны и дифференцируются на *монологи, диалоги* либо смешанные формы (*повествование+диалог, монолог+диалог*). Стихи в форме *монолога* часто содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю и святым, что сближает их с православной *молитвой*. В свою очередь, *повествовательные* стихи по содержанию близки *рассказу* или *притче*. Выявленная форма поэтических текстов исследуемых образцов демонстрирует многообразие вариан-

тов строфической композиции, обладающих общим свойством, характерным для народной поэзии – повторностью как внутри строфы, так и между строфами.

Таким образом, духовный стих в исследуемой песенной традиции представляет собой сложную музыкально-поэтическую жанровую систему, сложившуюся под влиянием различных (книжных и устных) источников, вмещающую в себя эпические стихи, фольклорные образцы позднего происхождения, стилистически близкие традиционной лирической песне, покаянные стихи, духовные канты и псалмы, сформировавшиеся в книжной культуре XVII века.

В ходе анализа было обнаружено, что в исходной калужской и пензенской традиции жанр духовного стиха в рождественских и пасхальных обрядах не фигурирует. В Калужско-Брянском пограничье факт их бытования зафиксирован только в погребальной обрядности. У калужских переселенцев имеются *постовые* духовные песнопения. На территории Пензенской области сохранилось большое количество *таусёней* и весенних *закличек*, в то время как у пензенских переселенцев эти жанры утрачены, но существуют и постовые, и приуроченные к Святкам и Пасхе духовные стихи. Таким образом, духовные стихи, выполняя ритуальную функцию в календарно-земледельческом и семейно-бытовом циклах, заменили исчезающие зимне-весенние календарные песни и похоронные плачи в местной системе жанров.

В качестве важного признака, сближающего духовные стихи с фольклорными календарно-земледельческими песнями, является наличие *политекстовых напевов*. В корпусе пензенских духовных стихов выявлен политекстовый напев, на который расппеваются стихи, приуроченные к Рождеству Христову («О, дева чистая, святая») и к Пасхе («Лишь только солнце засияло»). В рамках *похоронно-поминального обряда* выявлено соотношение стихов с различными стадиями по-

хоронного ритуала и связанных с ними политекстовыми напевами, а также вскрыты формы взаимодействия стиха с *плачами* и *молитвами*.

Структура похоронно-поминального обряда калужских и пензенских переселенцев как «обряд-перехода» рассматривается в русле теории В. Тэрнера и А. ван Геннепа, выделивших три фазы ритуала: *отчуждение от первоначального состояния*, *транзит* и *вхождение в новое качество*. Эти стадии в мифологическом сознании человека трактуются как открытие границ в *иной* мир (мир мертвых), контакты с *иным* миром и стабилизация нового состояния (обретение статуса предка). Указанные стадии в похоронном обряде калужских и пензенских переселенцев наполняются конкретными действиями, кругом молитв, причитаний и духовных стихов. Обнаружена строгая закреплённость духовных стихов за определёнными стадиями похоронно-поминального обряда: во время ночных бдений (сидений) у гроба и на поминальных трапезах за столом (в день похорон, на 40 дней, 1 год, 3 года). Наиболее значимые моменты подчеркивают политекстовые напевы, связанные с конкретными стадиями ритуала. Среди песнопений похоронного обряда калужских переселенцев в Серпиевке обнаружен *один политекстовый напев*. Данный стих маркирует ключевые моменты обряда, связанные с судьбой души человека после смерти. Выявленный напев используется в 7 духовных стихах, приуроченных к похоронно-поминальному обряду. Четыре из них («Ударил час нам расстаться», «Вы простите все родные», «Здесь духовное собрание», «Все живём на этом свете») поются при усопшем в первые два вечера после смерти и в ночь перед 40-м днём. Два других стиха («Матерь Божия святая», «Помяните, братья, сёстры») звучат в день похорон и на 40-й день перед поминальной трапезой. Последний («Дорогие, братья, сёстры») исполняется после трапезы (Пример 1).

## Пример 1. «Ударил час нам расстаться», с. Серпиевка [1]

(при усопшем и на 40 дней)

с. Серпиевка, 2002

♩ = 54

У - да - рил час нам рыс - ста - ца, Быть мо - жит, на - вси - гда,

И быть мо - жит, на - вси - гда. Быть

В группе стихов пензенских переселенцев, проживающих в Орловке и Тюлюке выявлено 3 политекстовых напева, функционирующих только в рамках похоронно-поминального ритуала.

Взаимодействие духовного стиха с плачами и молитвами прослеживается на уровне содержания поэтических текстов, отчасти музыкального стиля и функционирования каждого жанра, при этом учитываются такие факторы как место, время и манера исполнения духовных стихов, молитв и плачей. Духовные стихи, плачи и церковные песнопения образуют единое звуковое и семантическое поле ритуала. Плачам свойственна коммуникативная, контактоустанавливающая функция, они служат особым языком для общения с усопшим, его проводником в иной мир. Этим объясняется строгая временная регламентация на исполнение причитаний в народной культуре (запрет на голошение в темное время суток и ограничения в поминальный период). Крик выполняет в ритуале и апотропеическую функцию, являя собой средство защиты людей от потустороннего мира. Причитания структурируют обряд, акцентируя в нем ключевые моменты, а также комментируют

происходящие события. Те же функции рассмотрены применительно к духовным стихам. При этом существуют некоторые расхождения в их проявлении. Стихи комментируют обрядовые ситуации, которые не отражены в причитаниях, например, «проводы души» покойного; они исполняются в основном в темное время суток, а также на поминальных трапезах, когда границы между мирами открыты. Роль стихов сводится к содействию благополучного перехода души покойного в горний мир, а также защите мира живых от мира мертвых. Эти функции осуществляются поэтической составляющей духовных стихов. Можно сделать вывод о том, что духовные стихи, заменив древние плачевые звукоформы, осуществляют все необходимые в похоронном ритуале функции. В связи со сменой мифологического мышления христианским мировоззрением, духовные стихи на современном этапе играют значительно большую роль в обряде, нежели плачи. Они близки церковным песнопениям и молитвам, звучащим в ритуале и являются сильнейшим вербальным апотропеем [4].

Наряду с духовными стихами, церковные богослужебные песнопения испол-

няются непрерывно на всех стадиях и называются в местном народном бытовании *молитвами*. Отметим, что исполняемые богослужебные песнопения имеют *народную* интерпретацию, отличную от церковного варианта (небольшие расхождения в поэтическом тексте, большая его распетость, фольклорная манера исполнения). Единый этнографический контекст, содержание, принадлежность к религиозной сфере и манера исполнения сближают молитвы с духовными стихами. В свою очередь, интонационная сфера стихов испытала воздействие церковных песнопений. Вследствие этого возникает терминологическое неразличение духовных стихов и молитв. Современные народные исполнители зачастую называют молитвы *стихами*.

Напевы духовных стихов репрезентируют основные типы *ритмической организации*, присущие русским традиционным песням: цезурированные формы, распространенные на этнической территории восточных славян, а также сегментированные песенные структуры, типичные для русского севера. Тем не менее, в ритмической организации напевов духовных стихов преобладают поздние формы *стопной сегментации*.

*Мелос* духовных стихов в основном так же восходит к интонационной сфере народно-песенной лирики позднего стилового слоя. В ходе анализа были выявлены разные жанровые истоки, восходящие к стилистике *крестьянской лирической (Пример 2)* и *городской песни, богослужебному и кантовому пению (Пример 1)*. В образцах, стилистически близких крестьянской лирике, проявляются некоторые черты уральских проголосных песен: опора интонационного строя напева на трихордовые попежки, наличие характерных кадансовых мелооборотов. Единство всего корпуса стихов обусловлено сходством ладомелодической основы напевов, про-

являющимся в тождестве ладовых опор и некоторых мелодических оборотов (начальных либо конечных).

Форма поэтических текстов исследуемых образцов демонстрирует многообразие вариантов строфической композиции, обладающих общим свойством, характерным для народной поэзии – внутрострофной и межстрофной повторностью.

В ходе анализа духовных стихов переселенцев в них были выявлены характерные интонации местных календарных, свадебных, хороводных песен, а также свадебных и похоронных плачей: трихордовые попежки в объеме малой терции и кварты, квартовые и секстовые интонации. Инициальным интонационным зерном значительного количества духовных стихов данной коллекции является кварта, а основой формулы кадансового мелооборота – секстовый скачок. В мелодике духовных стихов реализованы все ладовые структуры, присущие местным фольклорным жанрам: малообъемные лады, как ангемитонные (трихорд в кварте), так и диатонические (мажорный и минорный тетрахорд). В духовных стихах эти ладообразования входят в состав более сложных ладовых версий: малая терция с субсекундой и субквартой, тетрахорд с субквартой, малая терция и трихорд в кварте и др. [3]. Важным средством мелодического развития духовных стихов является ладовая и внутрילадовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением опор, свойственная местным фольклорным жанрам. Как и в традиционных песнях, перемещение опорности в напевах духовных стихов может происходить без изменения тоники, либо с утверждением нового устоя. Основным видом многоголосия духовных стихов, как и традиционных проголосных песен Урала, является гетерофония терцовой основы (*Пример 2*).



## Пример 2. «Кукушка», с. Сергиевка [1]

(при покойнике и на 40 дней)

с. Сергиевка, 2002

Музыкальный пример 2. «Кукушка», с. Сергиевка [1]. Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную линию и линию фортепиано. Темп обозначен как  $\text{♩} = 66$ . Либретто: «Ку - да ты, ку - да, ку - куш - ка, ку - да, горь-ка - я, ле - тишь?».

В образцах обеих групп переселенцев гетерофония может усложняться за счет введения «тонкого» голоса, удваивающего один из фактурных слоев в октаву, либо путем обогащения вертикали трехзвучными сочетаниями. В некоторых случаях в многоголосии стихов обеих традиций воссоздаётся кантовая фактура (Пример 1).

Сравнительный анализ духовных стихов коренной и переселенческой традиции позволил выявить константные (первичные) и новоприобретенные свойства духовного стиха, появившиеся в результате вторичной локализации. В связи с отсутствием коллекций духовных стихов Пензенской области в качестве объекта сравнительного анализа выбраны духовные стихи Саратовского Поволжья как наиболее изученные и территориально близкие. Стабильными чертами духовного стиха переселенцев, восходящими к образцам исходной этнической территории, являются приуроченность к похоронно-поминальному обряду, преобладание строфической трехстрочной формы в строении напевов (в частности с рефреном «Господи, помилуй», «Аллилуйя», «Трисвятое»), в ритмической организации – опора на силлабо-тонический четырехсложный стопный стих – пеон третий, а также силлабические стихи с формулой 6+5, 5+5 и

цезурированные периоды со стопной пеонической сегментацией и пяти-, шести-сложными цезурированными формулами. Связь прослежена и в принципах ритмизации духовных стихов с опорой на ритмоформулы местных календарных и хороходных песен. Данную аналогию удалось провести только при сопоставлении калужских образцов – переселенческих и коренных. В Калужской области – это основной принцип ритмизации, в переселенческой, напротив, ведущей является стопная сегментация напевов (поздний тип ритмизации). Такая разница в ритмике двух локальных групп стихов объясняется последствиями адаптации в новых территориальных условиях. В их жанровой системе постепенно исчезали календарные песни, на ритмические структуры которых и опирался стих, и насаждались новые ритмоформулы, связанные с городской музыкальной культурой.

Устойчивые признаки обнаружены и в звуковысотной организации стихов – опора на шести- и семиступенные звукоряды минорного наклонения, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности, внутрिलाдовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением устоев, опора на терцию с субсекундой и

субквартой; наличие тождественных мелодических формул, закрепленных за определенными разделами песенной формы. В коренной и переселенческой калужско-пензенской традиции присутствуют многочисленные группы стихов поздней стилистики, восходящие в своих истоках к церковно-певческой культуре XVIII–XX веков – с амбитусом напева от сексты до октавы, с ярко выраженной тонально-функциональной основой и характерными мелодическими оборотами. Все локальные группы духовных стихов репрезентируют форму многоголосия и исполнительские приемы, присущие фольклорному пению местной традиции с сохранением диалектных особенностей произношения.

Наряду с этим, в корпусе стихов Челябинской области фиксируется ряд *собственных стилизованных признаков*: приуроченность духовных стихов к календарным и семейным обрядам, наличие развитой системы политекстовых напевов и закреплённость их за определенными стадиями похоронно-поминального ритуала и вехами праздничного календаря; преобладание поздних форм ритмизации стиха и напева; опора на шести- и семиступенные звукоряды ладов эолийского наклонения и ладовые формулы, состоящие из сцепления кварты и терции; принцип терцового, секундового и квартового сопоставления устоев в ладообразовании напевов, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности. Мелодике стихов присущи опора на интонации местных фольклорных жанров, кантового и богослужебного пения, а также наличие устойчивых оборотов (начальных и конечных). Исполнительский стиль уральских образцов отличается преобладанием низких и средних регистров, насыщенным грудным звучанием стихов. Основу многоголосия составляет терцовая и квинтовая гетерофония. При этом основным голосом в данной локальной традиции является нижний «толстый» голос, начинающий песню. Но-

воприобретенные качества духовного стиха явились результатом сложных ассимиляционных процессов разных культурных традиций.

В заключение можно сделать вывод о том, что в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев духовный стих предстает в качестве *жанра высшего порядка*, вбирающего в себя стиливые признаки местных обрядовых и других жанров народной песенной культуры (лирической крестьянской и городской песни, канта), богослужебного пения и выполняющего их функции в семейно-бытовых и календарных обрядах. Духовный стих обеспечил сближение двух изначально различных переселенческих традиций. Образцы духовных стихов калужских и пензенских переселенцев представляют собой *единый стиливый пласт*, обнаруживая сходство содержания, условий и форм функционирования, а также многообразные стилистические взаимосвязи.

Проведенный сравнительный типологический анализ духовных стихов коренной и вторичной традиции из коллекций Саратовского Поволжья, Калужской области и калужско-пензенских переселенцев так же указывает на значительную общность содержания, композиционное, ритмическое и ладово-интонационное сходство образцов. Все обозначенные жанровые системы духовного песнетворчества, впитавшие в себя фольклорную, церковную и городскую песенную традицию, в большей или меньшей степени репрезентируют музыкальный стиль городской и церковно-певческой культуры XVIII – XX веков, силлабо-тоническое стихосложение, стопную сегментацию в организации слоговой музыкально-ритмической формы напева. Подобное сходство локальных традиций свидетельствует о существовании *поздней разновидности духовного стиха (похоронно-поминальный стих)*, сформировавшейся в конце XVIII – XIX веках и обладающей устойчивыми стиливыми признаками.

Духовный стих, являя собой уникальную действующую фольклорную традицию, хранит в своем музыкально-поэтическом языке интонационный фонд традиционной русской культуры, фольк-

лорный и диалектный колорит различных региональных версий этого жанра и по сей день играет важную роль в социально-культурной жизни этноса.

### ***Литература:***

1. На древах-та сидят да птички райския...: духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области : хрестоматия : учеб.-практ. пособие / запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О.Л. Юровской. – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2017. – 166 с. – Текст : непосредственный.

2. Юровская, О.Л. Поэтика похоронно-поминальных духовных стихов горнозаводских районов Челябинской области / О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2014. – № 6. – С. 279–291.

3. Юровская, О.Л. Стилиевые связи духовных стихов с фольклорными песенными жанрами горнозаводских районов Челябинской области / О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Молодежь в науке и культуре XXI в. : материалы междунар. науч.-творч. форума. 31 окт. – 3 нояб. 2016 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. Е.В. Швачко. – Челябинск, 2016. – С. 289–296.

4. Юровская, О.Л. Функционирование духовных стихов в календарной и похоронно-поминальной обрядности горнозаводских районов Челябинской области / О.Л. Юровская. – Текст : непосредственный // Вопросы современного музыкознания : сб. науч. трудов всерос. науч.-практич. конф. (14–15 апреля 2016 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; редкол. Т. М. Синецкая, Т.Ю. Шкербина. – Челябинск : ЧГИК, 2016. – Вып. 5. – С. 72–85.

### ***References:***

1. Na drevakh-ta sidyat da ptichki rayskiya...: dukhovnye stikhi gornozavodskikh sel Chelyabinskoy oblasti : khrestomatiya : ucheb.-prakt. posobie / zapis', notirovanie, sost., vstup. st. i komment. O.L. Yurovskoy. – Chelyabinsk : YuUrGII im. P.I. Chaykovskogo, 2017. – 166 s. – Tekst : neposredstvennyy.

2. Yurovskaya, O.L. Poetika pokhoronno-pominal'nykh dukhovnykh stikhov gornozavodskikh rayonov Chelyabinskoy oblasti / O.L. Yurovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2014. – № 6. – S. 279–291.

3. Yurovskaya, O.L. Stilevye svyazi dukhovnykh stikhov s fol'klornymi pesennymi zhanrami gornozavodskikh rayonov Chelyabinskoy oblasti / O.L. Yurovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Molodezh' v nauke i kul'ture XXI v. : materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma. 31 okt. – 3 noyab. 2016 g. / Chelyab. gos. in-t kul'tury ; sost. E.V. Shvachko. – Chelyabinsk, 2016. – S. 289–296.

4. Yurovskaya, O.L. Funktsionirovanie dukhovnykh stikhov v kalendarnoy i pokhoronno-pominal'noy obryadnosti gornozavodskikh rayonov Chelyabinskoy oblasti / O.L. Yurovskaya. – Tekst : neposredstvennyy // Voprosy sovremennogo muzykoznaneya : sb. nauch. trudov vseros. nauch.-praktich. konf. (14–15 aprelya 2016 g.) / Chelyab. gos. in-t kul'tury ; redkol. T. M. Sinetskaya, T.Yu. Shkerbina. – Chelyabinsk : ChGIK, 2016. – Vyp. 5. – S. 72–85.

## РАЗДЕЛ 3

# КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

---

---

**Для цитирования:** Истомина, И.В. Конференция кафедры истории, теории музыки и композиции, посвященная 85-летию профессионального музыкального образования на Южном Урале / И.В. Истомина, Н.Ю. Кучер. – Текст : непосредственный // Искусствознание: теория, история, практика. – 2020. – № 3 (29). – С. 95–98.

УДК 06.053

**Истомина Ирина Владимировна,**

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: iriniko@mail.ru

Россия, г. Челябинск

**Кучер Наталья Юрьевна,**

кандидат педагогических наук;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,  
заведующий кафедрой истории, теории музыки и композиции

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Россия, г. Челябинск

### **КОНФЕРЕНЦИЯ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ МУЗЫКИ И КОМПОЗИЦИИ, ПОСВЯЩЕННАЯ 85-ЛЕТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ**

**Аннотация.** Авторами публикации представлен обзор конференции, состоявшейся на кафедре истории, теории музыки и композиции 11 ноября 2020 года в рамках празднования 85-летия профессионального музыкального образования на Южном Урале.

**Ключевые слова:** кафедра истории, теории музыки и композиции; музыкальное образование; история; современность; перспективы.

**Irina Istomina,**

Candidate of Art History;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition

E-mail: iriniko@mail.ru

Russia, Chelyabinsk

**Natalia Kucher,**

Candidate of Pedagogical Sciences;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition

E-mail: nataljakucher@yandex.ru

Russia, Chelyabinsk

**CONFERENCE OF THE DEPARTMENT OF HISTORY, THEORY OF MUSIC AND COMPOSITIONS, DEDICATED TO THE 85th ANNIVERSARY PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN THE SOUTHERN URALS**

**Annotation.** *The authors of the publication provide an overview of the conference held at the Department of History, Theory of Music and Composition on November 11, 2020, as part of the celebration of the 85th anniversary of professional music education in the Southern Urals.*

**Keywords:** *Department of History, Theory of Music and Composition; music education; history; modernity; prospects.*

В наше переломное для сферы образования время, когда вынужденный переход на дистанционное обучение поставил перед преподавателями ряд проблем и вопросов, как никогда актуальны размышления о путях его развития. Выход из состояния неопределенности, охватившего умы учителей, видится в создании стратегии, возможной лишь при условии профессионального единения. В такие моменты особенно важно обратиться к истокам, оценить современную ситуацию и представить перспективы педагогической деятельности. Этим объясняется проведение многочисленных вебинаров и онлайн-конференций. Офлайн-конференции с их неповторимой живой атмосферой становятся роскошью, поэтому состоявшееся 11 ноября 2020 года в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И. Чайковского заседание кафедральной секции отличалось несомненной радостью участников от личной встречи. Конференция прошла на кафедре истории, теории музыки, композиции и была приурочена к 85-летию профессионального музыкального образования на Южном Урале.

В программу конференции «Кафедра истории, теории музыки и композиции: прошлое, настоящее, будущее» вошли восемь докладов, которые отразили четыре тематических блока: выступления о преподавателях кафедры старшего поколения, обзор конкурсной музыкальной жизни Челябинской области, научные изыскания, а также размышления о сегодняшней ситуации на кафедре.

Педагогическая деятельность часто воспринимается в большей степени как процесс, но наступает и момент подведения итогов. Жаль, что значение преподавателя в судьбе ученика осознается им лишь спустя длительное время. Чувством искренней благодарности были пронизаны доклады первого блока тем, связанного со знаковыми личностями кафедры, которые в разные этапы работы внесли неоценимый вклад в воспитание будущих музыковедов и исполнителей. Так, в рамках конференции были представлены: доклад кандидата педагогических наук, доцента, доцента кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Секретовой Ларисы Адольфовны «Не забывать учителей своих...», посвященный педагогической деятельности Е.И. Лульберг; доклад кандидата искусствоведения, доцента, доцента кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Растворовой Натальи Валерьевны «Magnum Opus Э.Н. Седневой» о жизни и деятельности этого замечательного педагога. Также с докладом «Талантливость во всем: очерк деятельности И.Г. Дымовой» выступила Тельнова Надежда Анатольевна, преподаватель теоретического отделения музыкального колледжа ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. Сквозное развитие в этих докладах получил мотив педагогических установок, ценностных ориентиров, явившихся глубинной основой рассматриваемой деятельности учителей. Выяснилось, что во многом они связаны линией преемственности со школой РАМ

им. Гнесиных, в которой преподаватели получили образование (Э.Н. Седнева, И.Г. Дымова). Ощущение семейственности было привнесено видеорядом фотографий, вызвавшим теплые воспоминания и интерес у слушателей.

Одна из задач музыковеда – описание и осмысление современной музыкальной жизни, без чего спустя годы события могут безвозвратно кануть в Лету. Также без этой деятельности невозможна и популяризация академической культуры. Доклад преподавателя теоретического отделения музыкального колледжа Елены Борисовны Ищенко представил панораму музыкальных конкурсов Челябинской области, познакомил слушателей конференции с конкурсными традициями, которыми издавна славится наше учебное заведение. Елена Борисовна подробно осветила большинство мероприятий, проводимых в институте и за его пределами, в которых принимали участие преподаватели и студенты ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского как в качестве членов жюри, так и собственно конкурсантов. Докладчик отметил широчайшую географию некоторых из них, дал оценку значению и перспективам мероприятий. В продолжение темы выступила кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, член Союза композиторов России Полина Геннадьевна Сергиенко. В её докладе – «Международный конкурс молодых композиторов им. С.С. Прокофьева: традиции и современность» – был сделан акцент на уникальности данного мероприятия, дающего возможность оценки своего творчества для начинающих свой путь.

Другая значимая сфера деятельности преподавателя, без которой невозможен профессиональный рост, – научные исследования. Одна из тенденций развития музыковедения последних десятилетий – привлечение методологии смежных научных сфер. Так, в докладе

«Авторские исследования проблемы музыкального времени» преподавателя теоретического отделения музыкального колледжа ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Коноплянской Натальи Владимировны прозвучали новые и интересные результаты исследования музыкального текста с позиций философии и нарративной теории.

Наконец, размышлениям о насущных проблемах композиторской деятельности, актуальным для активно развивающейся на кафедре специальности «Композиция», был посвящен четвертый блок тем. Материал доклада «Композитор-исполнитель: лики Януса» Истومیной Ирины Владимировны, кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского носил дискуссионный характер и вызвал у участников конференции желание высказать свое мнение, тем более что среди студентов-композиторов, обучающихся на кафедре, есть не только бывшие студенты теоретического отделения, но также пианисты и хоровики.

Требованию осмысления современного творческого процесса был подчинен материал биографического плана, представленный в докладе кандидата педагогических наук, доцента кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского Кучер Натальи Юрьевны. «По страницам творчества Ларисы Долгановой», – так прозвучала тема доклада, и участники конференции познакомились с основными вехами жизни и творчества нашей землячки и коллеги Ларисы Валерьевны Долгановой. Данная «летопись» композиторского творчества отличалась взглядом с позиции современности.

Среди присутствующих на конференции были представители нескольких «педагогических поколений». Старшие, как свидетели описываемых событий, дополняли сведения своими яркими личными комментариями, уникальными

воспоминаниями, воссоздающими атмосферу эпохи. Преподавателей молодого поколения история порой поражала контекстом другого времени. Факты биографий во многом задали высокую планку профессиональной деятельности для тех, кому придется подхватить «педагогическую эстафету». Вместе с тем, ход конференции показал, как в зависимости от условий менялись стили преподавания, но не изменились его цели и задачи.

Конференции подобного типа служат, с одной стороны, платформой для обмена мнениями, дают импульс для дискуссий и, тем самым, оживляют педагогический процесс. С другой стороны, они становятся местом единения профессионального сообщества, помогающим осознать правильность пути и дающим силы для дальнейшей деятельности.

## **ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ**

В Редакцию журнала «Искусствознание: теория, история, практика» направляются статья и заявка с электронного адреса автора. Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

*В заявке* прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); место работы или учебы – юридическое наименование организации / учреждения (напр., ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность преподавателя с указанием структурного подразделения (напр., доцент кафедры фортепиано) и специальность обучающегося с цифровым кодом (напр., обучающийся по специальности 53.05.05 Музыковедение); название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (напр., Педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность с указанием структурного подразделения.

*Технические требования к набору статьи:* редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием черно-белых текстур и иметь сквозную нумерацию. Не допускаются ручная расстановка переносов, использование постраничных сносок, сокращение слов в таблицах, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке. (Согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией источника в общем списке литературы в конце статьи (оформляется по ГОСТ Р 7.0.100–2018).

*Структура статьи:* слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются в именительном падеже сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; страна, город; (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами – название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также переводы сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском/ немецком/ французском языках сведения об авторе, название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN).



При использовании автором опубликованных в журнале материалов ссылка на журнал обязательна. Рукописи рецензируются, авторам не возвращаются. Ответственность за аутентичность использованных цитат, имен, названий, соблюдение законодательства об интеллектуальной собственности несут авторы. В случае принятия статьи к публикации с автором заключается Лицензионный договор. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Действуют льготные условия для публикации статей авторами из числа образовательных учреждений субъектов зарубежных стран и преподавателей/обучающихся ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ осуществляется за счёт средств автора статьи. Цветные иллюстрации в авторской статье (при их заказе) оплачиваются автором дополнительно согласно калькуляции к заказу.

Каждый выпуск журнала обрабатывается в онлайн-программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационно-телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: ул. Плеханова, 41, каб. 114; г. Челябинск, Россия, 454091

Тел.: (8-351) 263-35-95

E-mail: onr@uurgii.ru