№ 1 / 2020 (48)
Kabalevsky.ru
Кабалевский.рф

# УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ

*Музыка, литература и все другие искусства неотделимы от жизни человека, являются важной ее частью. Поэтому в искусстве отражается всё, абсолютно всё, чем живет человек.*

Д. Б. Кабалевский
(из книги “Про трех китов и многое другое”)

*12 декабря 2019 года в рамках конференции, посвященной 115-летию выдающегося композитора и педагога Дмитрия Борисовича Кабалевского, в концертном зале Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки состоялся концерт проекта «Музицирование для всех». На одной сцене со знаменитым коллективом — Академическим оркестром русских народных инструментов им. Н. Н. Некрасова ВГТРК под управлением А. В. Шлячкова,— выступили более двухсот школьников-участников инструментальных ансамблей электронных и элементарных инструментов, вокально-хоровых и танцевальных коллективов, ансамблей флейт и свирелей.* *(читайте на стр. 68–69)*

**УЧРЕДИТЕЛЬ**

**Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»**

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Е. М. Акишина**
директор Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения

**Л. Л. Алексеева**
заместитель директора Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования», доктор педагогических наук

**Дэвид Форрест**
доктор философии, профессор RMIT University (Австралия)

**Г. М. Цыпин**
доктор педагогических наук, профессор

**Л. В. Школяр**
доктор педагогических наук, профессор, академик РАО

**В. Ф. Щербаков**
пианист, композитор, доцент Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова

**РЕДАКЦИЯ**

**М. Д. Кабалевская**
главный редактор

**В. О. Усачёва**
редактор

**В. М. Чигарина**
музыкальный редактор

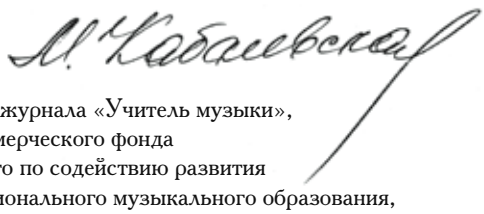
**А. П. Граковская**
дизайн обложки

**О. Д. Кабалевский, Т. М. Манукина**
компьютерная верстка

# Дорогие читатели!

Первое, что вы увидите, взяв в руки этот номер журнала,— его новая обложка. Мы выбрали такую фотографию, которая, так же, как и предыдущая, иллюстрирует содержание нашего журнала. Не случайно ведь он получил название «Учитель музыки»,— наши авторы, это профессионалы, для которых имя Д. Б. Кабалевского символизирует именно тот образ учителя музыки, к которому надо стремиться. Дмитрий Борисович был не просто педагогом, он был и ученым, и исследователем, и композитором, и хоровиком, и пианистом, и лектором. Он создал новую технологию преподавания музыки в школе, вел лекции в Колонном Зале и Третьяковской галерее, Орленке и Артеке. Его идеи были настолько плодотворны, что позже, уже после его ухода, были взяты на вооружение многими музыкантами, правда, без указания авторства. Мы стараемся сохранять в нашем журнале как можно более широкий диапазон обсуждаемых вопросов и поэтому он интересен музыкантам и педагогам самого широкого профиля. Уже передовая статья задает тон всему журналу; она принадлежит педагогу-исследователю директору лицея А. Г. Сайбединову, создателю нового направления в педагогике — эмоционального образования. Любителей органной музыки и органистов наверняка заинтересует история органостроительства и органного исполнительства. Будет интересна и проблема взаимосвязи мировоззрения, звука и архитектуры древних цивилизаций, а также некоторые аспекты теории музыки, в частности,— особенности гармонического языка романсов западно-европейских композиторов конца XIX — начала XX веков. Появился у нас и новый раздел в рубрике «Из опыта методической работы» — он называется «Всероссийский конкурс детского и учительского творчества, посвященный Д. Б. Кабалевскому». В этом разделе, как и было обещано, мы публикуем лучшие из присланных нам творческих работ учащихся разных возрастных групп и учителей.

Всегда ваша,



главный редактор журнала «Учитель музыки»,
президент Некоммерческого фонда
Д. Б. Кабалевского по содействию развития
общего и профессионального музыкального образования,
музыкальной культуры, искусства и исполнительства

**«Учитель музыки»**
**2020 | № 1 (48)**
Научно-публицистический журнал
Выходит 4 раза в год

# Содержание

**1** Слово редактора

## ЕЩЕ РАЗ О ГЛАВНОМ

**4** А. Г. Сайбединов
Эмоциональное образование: преодоление стереотипов общественного сознания на пути к пониманию роли и значения искусства в школе

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

**9** Е. С. Медкова. Звук и архитектура: опыт семантического анализа

**19** Е. Ю. Богославцева
Современный орган и музыка прошлого: к вопросу об «Исторически обоснованном исполнительстве». Часть I. Парадигма «Исторического исполнительства»

**26** В. В. Ломанович
Чакона: космогонический замысел жанра *(окончание)*

## ИЗ ОПЫТА МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

**40** В. В. Базарнова
Музыкальное образование: гармония, сочинение *(продолжение)*

*Приложение 1*

*47* *Ф. Лист (слова В. Гёте). Радость и горе*

*Приложение 2*

*49* *Ф. Лист (слова Ф. Боденштедта, перевод С. Заяицкого). Хотел тебе венок сплести я...*

**50** И. Е. Михайлов
Литературно-музыкальные гостиные «Семь вечеров». Вечер третий

**Всероссийский конкурс детского и учительского творчества, посвященный Д. Б. Кабалевскому**

**54** А. Шалягин. Школьные годы чудесные

**55** Е. Соболев. Отношение коренных народов Кольского Заполярья к окружающему миру, выраженное в фольклоре

**61** Е. Н. Скворцова
Самое лучшее и дорогое — Родина

## НАМ ПИШУТ

**66** С. С. Гулина
Инструментальное музицирование на уроках музыки и во внеурочное время

## НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА

**36** Н. Метнер. Сказка птичек

## ДАТЫ И СОБЫТИЯ

**68** Е. Воронова. Шаг в будущее

**69** Результаты XXII Открытого межрегионального конкурса отечественной музыки имени Д. Б. Кабалевского

**70** Календоскоп

**ТРЕБОВАНИЯ К МАТЕРИАЛАМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ:**

Электронная почта редакции — **kabalevsky@mail.ru**.
Статья присылается одним файлом (.doc, .docx). Кроме основного текста файл должен содержать следующее:
• ФИО автора/авторов (полностью);
• сведения об авторе/авторах (ученая степень, звание — если имеются, должность, место и город работы, телефон, e-mail);
• название статьи;
• аннотация (4–8 строк);
• ключевые слова (5–10 слов);
• иллюстративный материал (по желанию).

Выходные сведения, переведенные на английский язык, приветствуются, но необязательны.

Иллюстративный материал (при наличии в статье) должен быть прислан отдельным файлом/файлами (.jpg, .tiff, .pdf) с разрешением не менее 300 dpi.

Надеемся на понимание!
С уважением, редакция журнала «Учитель музыки».

**«Teacher of music»**
**2020 | № 1 (48)**
Scientific-publicistic magazine
Published 4 times a year

# Table of Contents

**1** Word of the Editor

## ONCE AGAIN ABOUT THE ESSENTIALS

**4** A. G. Saibedinov
Emotional education: overcoming of stereotypes of public conciseness on the way to understanding of role and importance of art in school

## PEDAGOGICAL AND ART CRITICISM RESEARCH

**9** E. S. Medkova. Sound and architecture: experience of semantic analysis

**19** E. Y. Bogoslavtseva
Modern organ and music of the past: on the question of «Historically based performance». Part 1. Paradigm of «Historical performance»

**26** V. V. Lomanovich
Chaconne: cosmogonic design of the genre *(completion)*

## FROM THE EXPERIENCE OF METHODICAL WORK

**40** V. V. Bazarnova
Musical education: harmony, composition *(continuation)*

*Supplement 1*

*47* *F. Liszt (verses by W. Goethe). Joy and sorrow*

*Supplement 2*

*49* *F. Liszt (verses by F. Bodenstedt, translation by S. Zayaitsky). I wanted you to weave a wreath...*

**50** I. E. Mikhailov
Literary-musical lounges «Seven evenings». Third evening

**All-russian competition of children and teaching creativity dedicated to D. B. Kabalevsky**

**54** A. Shalyagin
School years are wonderful

**55** E. Sobolev
The attitude of the indigenous peoples of the Kola Arctic to the world, expressed in folklore

**61** E. N. Skvortsova
Best and dear — Motherland

## PEOPLE WRITE TO US

**66** S. S. Gulina
Instrumental playing at the music lessons and out of lessons

## MUSICAL LIBRARY

**36** N. Metner
Fairy tale birds

## DATES AND EVENTS

**68** E. Voronova
Step into the future

**69** Results of XX Open interregional competition of home music named after D. B. Kabalevsky

**70** Calendoscope

**КАБАЛЕВСКИЙ.РФ**
Официальный сайт творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского, композитора и дирижера с удивительной судьбой.

**KABALEVSKY.RU**
The official website of the creative heritage of Dmitry Borisovich Kabalevsky, a composer and conductor with an amazing fate.

# ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ПРЕОДОЛЕНИЕ СТЕРЕОТИПОВ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ НА ПУТИ К ПОНИМАНИЮ РОЛИ И ЗНАЧЕНИЯ ИСКУССТВА В ШКОЛЕ[1]

# EMOTIONAL EDUCATION: OVERCOMING OF STEREOTYPES OF PUBLIC CONCISENESS ON THE WAY TO UNDERSTANDING OF ROLE AND IMPORTANCE OF ART IN SCHOOL

**Сайбединов Александр Геннадьевич**

**Saibedinov Alexander Gennadievich**

народный учитель России, лауреат премии Правительства РФ в сфере образования и науки, директор Губернаторского Светленского лицея, автор концепции эмоционального образования

people's teacher of Russia, winner of the Russian Government award in education and science, director Gubernatorial Svetlen Lyceum, author of the concept of emotional education

**Ключевые слова:** эмоциональное образование, содержание образования, творчество, искусство, одаренность.

**Keywords:** emotional education, educational content, giftedness.

**Аннотация.** В основе материала лежит авторский педагогический опыт, реализованный в практике образования ОГАОУ «Губернаторский Светленский лицей» Томской области. В статье рассмотрены стереотипы общественного сознания на пути к пониманию роли и значения искусства в школе. Определены основные компоненты концепции эмоционального образования.

**Annotation.** The material is based on the personal author's pedagogical experience, practically realized in OGAOU «Gubernatorial lychee» of Tomsk area. The article describes stereotypes of public conciseness on the way to understanding of role and importance of art in school. Basic components of emotional education are defined.

[1] Доклад на круглом столе «Эмоциональное образование как новый ресурс развития роли и значения предметов искусства в современной школе».

© Сайбединов А. Г., 2020

Уважаемые участники круглого стола «Эмоциональное образование как новый ресурс развития роли и значения предметов искусства в современной школе»! Для меня сегодня, как для автора этого нового словосочетания в словаре современного образования, родившегося в Томской области, в Губернаторском Светленском лицее — особый день! Он знаменует начало жизни совершенно иной педагогической концепции, медленно, но последовательно зарождавшейся в бурном потоке проблем и сомнений современного мира — мира, стремительно меняющегося до неузнаваемости и остающегося при этом парадоксально неизменным, периодически вводя этим самым систему образования в полуобморочное состояние от вопросов «куда?» или «зачем?».

И не потому, что мир проверяет образование, а потому, что он начинает сомневаться сам. Туда ли, да и зачем? И именно оттого, насколько своевременно эти сомнения общества разглядит и убежденно развеет государство и зависит уровень его процветания и развития. Потому, что именно там, на верху, на высоте государственной власти, дуют непростые ветра экономических, социальных, политических, а, в сущности, общецивилизационных надежд или рисков развития современного мира. И именно там рождаются вопросы, на которые мы вместе должны не только ответить, но и увидеть новые горизонты развития образования. И сегодня наступил этот день — день горизонтов.

Поэтому, было бы совершенно непонятно и неубедительно начинать представление концепции Эмоционального образования с результатов, а не с поиска эффективной образовательной модели, способной решить проблемы существующей системы образования и снизить риски развития малоэффективной системы образования будущего. Кто же сегодня, как шлагбаум, находится на пути понимания, основных принципов создания новой системы образования и качественной модели школы? Это — дидактика, которую современной уже назвать нельзя, так как она давно затерялась в реальности времени, незаметно для всех, тихо преобразуя институт современной школы в музей истории педагогики. Именно дидактика, добросовестно стирая многовековую пыль с видимо единственно усвоенной ею книги Яна Амоса Каменского, превратилась в ярого хранителя педагогических догм, выросших из ошибочных стереотипов образования. При этом, сильно сдерживая развитие современной школы и педагогической науки, умиротворенно пребывающей в сакральном плену так называемых приоритетов школьного образования, не видит ни рисков развития современной цивилизации, ни проблем в развитии образования.

А их немало, достаточно перечислить хотя бы некоторые из них:

— наметившийся процесс снижения востребованности биологического интеллекта: мы стали меньше читать, меньше считать, двигаться, и даже думаем не «по Сократу», а «по Гуглу» (Google);

— образование уходит из школы, ученики, учителя — вроде бы все на месте, а образование уходит из материнской школы, безропотно растворяясь в интернет-пространстве;

— эпоха политехнического образования на своем новом витке развития серьезно испытывает цивилизацию, вводя ее в зону рисков и нового осмысления своего места в интеллектуальной цепочке. Место человека в сфере IT, цифровой экономике в векторе сложившегося развития постепенно становится вторичным.

И именно поэтому, сегодня для стремительно развивающегося и изменяющегося технологического мира, способного без вектора ценностей, сорваться в хаотичный процесс саморазвития, важно, как никогда, не просто качество знаний, а качество человека как носителя этих знаний.

Сегодня необходимо образование, способное не только сохранить в человеке все человеческое, но и раскрыть еще неизвестные ему резервы биологического интеллекта, интеллекта творца и созидателя, способного не только создавать, но и уверенно управлять новыми технологическими достижениями.

А это является совершенно иным вектором развития образования — эмоциональным, направленным на системное развитие творческих возможностей человека и его человеческих качеств, способным вывести его на новый уровень развития, отведя от модного и опасного увлечения раздавать все свои интеллектуальные и физические способности машинам.

Во многом эффективно решать поставленные вопросы мешают стереотипы общественного сознания, о которых я постоянно говорю и буду говорить, пока на «пашне» повторения не пробьется хотя бы один росток понимания.

Стереотип первый:

*«Мы уверены, что знаем, какие уроки в школе главные».*

Глобальная проблема всего мирового современного образования — это проблема диалектического несоответствия существующих приоритетов образования (или так называемых основных уроков) неизменным приоритетам самой человеческой жизни.

И, возможно, не было бы оснований заявлять о какой-либо глобальности проблемы обычных стереотипов восприятия приоритетов в образовании, если бы они не переросли в серьезнейшую системную ошибку в определении подходов системы образования к формированию его содержания.

Если сейчас в обществе провести рейтинг учебных предметов, которые преподаются в школе, то он будет выглядеть примерно так: в начале — точные науки, затем — гуманитарные, после — уроки естественнонаучного цикла, а замыкать список будут прочие предметы, в числе которых физкультура, труд, музыка и, так называемое, рисование. В самой же жизни человека все по-другому. Жизненные приоритеты расставлены в совершенно ином порядке. На первом и безусловном месте — стремление к красоте, как к постоянному желанию сделать свою жизнь и жизнь вокруг себя лучше, начиная от утреннего туалета, обстановки дома, до улучшения мира, в котором он живет. Стремление сделать жизнь своего народа красивой всегда являлось главным двигателем развития любого государства и цивилизации в целом. В жизни — это так, а в школе эта важная образовательная область искусства, формирующая творческую, созидательную личность, практически отсутствует. Отсюда и системные провалы в этой образовательной области в части профессионального обеспечения кадрами, материальной базой, учебно-методическим сопровождением и, как следствие,— формальное присутствие искусства в учебном плане и отсутствие результатов.

На первом плане — значимая для человека эмоциональная часть жизни, позволяющая общаться, читать, высказываться, наслаждаться звуками мира, чему системно обучают на уроках гуманитарного цикла. И только затем вступают уверенной поступью в жизнь человека знания, необходимые для создания удобств и призванные обслуживать его стремление к красоте, к созиданию и эмоциональной реализации, уложенные в точные науки, которые незаметно, но уверенно, как и случается с обслуживающим персоналом, стали главными в учебном процессе.

Парадокс эффекта доминирования вторичного над первичным — это серьезнейшая и важнейшая проблема современного образования, которая закладывает в человека с раннего детства комплексы и противоречия и проявляется в бессознательной тяге к красоте и творчеству на протяжении всей жизни. Соответствие содержания образования в школе диалектике протекания самой жизни является условием решения многих проблем школы, образования и общества. И сегодня предметы искусства — еще не понятый и неизвестный остров в образовании. Все желают уделять им внимание и уделяют, правда, не знают — как, да и зачем? Все в душе предполагают, что от них есть польза, но не очень понимают какая, поэтому и сводят значение творчества к узким навыкам в рисовании или пении.

В нашем лицее такого противоречия нет, а это уже — другие дети и иное образование.

Стереотип второй:

*«Школа — это только классно-урочная система».*

Понимание неэффективной зависимости образования еще от одного из стереотипов также легло в основу педагогической модели лицея. Это — неприкосновенность и незаменимость классно-урочной системы обучения. И сколько бы сегодня не совершенствовали ее уважаемые авторы цифрового обучения, уверенные, что сделали революционный прорыв в образовании, они произвели всего лишь технический апгрейд этого педагогического артефакта «всех времен и народов», не понимая, при этом, что время классно-урочной системы ушло…

Возможно ли отправить эту систему на свалку педагогической истории? Вероятно возможно, но не нужно! Важно ее изменить и понять, что школа — это место, где детей не просто учат, а где детей учат учиться, а это уже совершенно другое образование.

Образование третьего тысячелетия разрушает границы, границы классов, часов, предметности, заполняя собой огромное информационное пространство, которому требуется иной Учитель и иная Школа.

Стереотип третий:

*«Нет пророка в своем Отечестве».*

Стереотип древний, как библейская истина, но порой он распространяется не только на взрослых, но и на наших детей. И в этом нет вины учителей, которым действительно иной раз сложно разглядеть сидящего в классе юного Брюллова, Моцарта или Маркеса.

В последнее время много делается для выявления и развития одаренности, и это — огромный

прорыв в развитии образования страны. Государство и Министерство, «Сириусы» и «Кванториумы», буквально сорвали с закостенелого места систему образования и запустили живительные механизмы развития по всей стране. И с этим нужно работать, но в этой цепи не хватает одного звена — самой школы, школы взращивания одаренности. Поиск и взращивание — это диалектически разные процессы, и поэтому сегодня важно не только находить и оттачивать «алмазы» до их филигранности, но главное — их системно взращивать, иначе нас ждет эффект Клондайка, этакой золотой лихорадки, опустошившей территории. Следовательно, наряду с «золотоискателями» очень нужны школы выращивания этих драгоценных талантов, чтобы их системно можно было передавать на дальнейшую «шлифовку» и «огранку» лучшим мастерам. Сегодня, полностью поддерживая значимое и перспективное направление по развитию одаренности детей, важно не пересечь границу разумного, так как увлечение только педагогической селекцией в образовании может иметь необратимые последствия для системы образования, которая забудет, что кроме образования избранных, есть еще и образование народа, что является не меньшей ценностью.

Так что же сделано, коль столько осмысленно?

А сделано достаточно много, и это сделанное — не просто новое, а принципиально иное.

Эмоциональное образование — это системный процесс развития творческого мышления, опирающегося на эмоциональные эффекты, уложенные в образовательную программу. Эмоциональное образование — это системный процесс развития творческого мышления, опирающегося на эмоциональные эффекты формирования ценностных, эстетических, нравственных, научно мировоззренческих ориентиров в процессе освоения знаний, направленных на максимальное раскрытие созидательного личностного потенциала. Это системная возможность формирования для ученика, для школы, для системы образования ценностных, эстетических, нравственных, мировоззренческих ориентиров, без которых процесс обучения истощает свой человеческий ресурс и теряет потенциал эффективности.

Решение 1:

*Новое содержание образования.*

В основе формирования нового содержания образования — качественный баланс естественнонаучного, гуманитарного и художественно-эстетического образования.

Мы принципиально изменили содержание образования. В учебном плане лицея 20% занимают предметы художественно-эстетического цикла, тогда как в обычной школе не более 3%. В итоге мы получили ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ — при снижении учебной нагрузки на традиционно основные предметы и увеличении нагрузки на предметы творчества, качество успеваемости по математике, физике, химии увеличилось. Системное развитие творческого мышления на уроках художественно-эстетического цикла оказывает благотворное влияние на все формы интеллектуальной деятельности без исключения. Правда, для этого были нужны другие учебные программы (по тому же рисованию, которое до сих пор во многих школах от рисования крынки не может оторваться). В лицее все предметы художественно-эстетического цикла ведутся по моим авторским программам и предполагают обучение с 1 по 11 класс. Многолетние исследования показали, что у учащихся, занимающихся регулярно в системе художественно-эстетического образования, качество успеваемости по всем общеобразовательным предметам растет, у них выше социальные и когнитивные навыки. И по «священному» измерителю качества работы школы — ЕГЭ, на протяжении всех лет наши результаты выше областных и всероссийских, притом, что набор в лицей массовый.

Подчеркну: Лицей — это не школа с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла, это принципиально новая школа, где в равной степени развивается творческое мышление и формируется научное мировоззрение учащихся, где созданы все условия для влияния творчества на процесс обучения и воспитания в целом. Каким мы нарисуем этот мир, в таком и будем жить.

Решение 2:

*Система многоуровневого обучения.*

Традиционная модель образования опирается на горизонтальный вектор классно-урочной системы и преобладание репродуктивного обучения, где главным ресурсом получения образовательного результата является усиление учебной нагрузки, навязанное ученику. Мы разработали и внедрили принципиально иную многоуровневую модель обучения, построенную на принципе вертикальности образовательного вектора и индивидуального выбора учащихся. Многоуровневая модель обучения состоит из трех уровней, создающих условия для творческого развития учащихся и естественным образом отсеивающих сквозь «творческое сито»

наиболее одаренных ребят с одного уровня на другой.

Если знания представить в виде потока Культуры, который должен дать определенные результаты, то первый уровень — поглощение этого потока или элементарное, обязательное образование, то есть уроки.

Второй уровень — это погружение в Культуру, или обучение по выбору, что открывает возможность создания новых ученических институтов, построенных на ситуации выбора.

Третий уровень — это уже этап воспроизводства Культуры, уровень естественного элитарного образования, являющегося Олимпом творческого развития ученика в лицее.

Принцип обучения основывается на движении от обязательного обучения к обучению по выбору, от элементарного образования — к элитарному. И элитарность в этом случае — это результат обучения, а не отбора учеников.

Второй и третий уровни обучения целиком решают острую проблему нехватки и малой доступности учреждений дополнительного образования, предполагают системное соединение урочной и внеурочной форм получения знаний и полностью укладываются в логику профильного и предпрофильного обучения, выходя на уровень начального профессионального образования. Что мы успешно и делаем. При этом в лицее нет платного образования и льготного финансирования, все находится в рамках существующего учебного плана.

Работу третьего уровня обучения обеспечивают творческие мастерские и научные лаборатории. Результат работы мастерских третьего уровня обучения — это ежегодные выставки всероссийского уровня, это поступления на творческие специальности в ведущие вузы страны. Научные лаборатории лицея — это создание условий для истинного научного технического творчества. В самих названиях лабораторий уже заложены наиболее значимые задачи, проблемы и риски современной цивилизации: лаборатория поиска новых источников энергии, лаборатория изучения глобальных экологических рисков и разработки механизмов их предотвращения, лаборатория исследования космического пространства, лаборатория робототехники и другие. Это те цели и задачи, которые предстоит решать обществу и человеческой цивилизации сегодня и завтра, и желание их решать должно зародиться не в перечне должностных обязанностей уже на работе, а еще в школе. Именно тогда в вузы придут не за дипломом, а за образованием, которое позволит наконец-то изобрести вечный двигатель или лекарство от всех болезней. Я думаю, в скором времени появятся и вузы с такими названиями, а привычная «школьная предметность», преобразуясь в новую, растворится.

Мы вернули материнской школе ее естественный функционал и наполнили его истинным педагогическим и философским смыслом Школы. В лицее разработаны и установлены терминалы знаний, выставочные залы, презентационные зоны лабораторий, зоны комфорта и многое другое.

Кроме того, в лицее есть интернатское отделение, позволяющее добиваться еще более высоких результатов обучения в условиях стационарного проживания. Сегодня у нас учатся дети не только из самых отдаленных районов Томской области, но и из Красноярского края, Алтайского края, Новосибирской, даже Самарской области, Республик Хакасия и Тыва.

Наша модель школы не нуждается в отдельных ДХШ, ДМШ, детских технопарках, с отдельными зданиями и отдельной ученической жизнью; она выполняет образовательные функции сразу многих учреждений, и ее экономическая целесообразность для государства очевидна, с учетом того, что не все мы в нашей огромной стране проживаем в крупных городах и культурных центрах.

Наша модель не требует особых, исключительных условий, она открывает новые возможности и предъявляет новые пути развития современной школе, соединив изначально в единый процесс знания и творчество, открывая системную возможность для формирования и появления «нового» в изначально высоком понимании этого слова — нового человека и новой культуры. Для светлого настоящего и счастливого будущего наших детей в этом самом лучшем из Миров!

# ЗВУК И АРХИТЕКТУРА: ОПЫТ СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА[1]

# SOUND AND ARCHITECTURE: EXPERIENCE OF SEMANTIC ANALYSIS

**Медкова Елена Стояновна**
**Medkova Elena Stoyanova**

кандидат педагогических наук, искусствовед, доцент кафедры Теории и практики иностранного языка ИИЯ РУДН, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)
candidate of pedagogical sciences, art critic, associate professor of department of theory and practice of foreign language of the UFL RUFP, senior researcher of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education» (Moscow)

**Ключевые слова:** звук, инвокация, акустика, резонанс, архитектура, храм, пещера, семантика, миф.
**Keywords:** sound, invocation, acoustics, resonance, architecture, temple, cave, semantics, myth.

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема единства образной выразительности разных видов искусства. Сделана попытка объяснить связь архитектуры и звука не с рационалистических позиций числа, ритма и мерности, а с позиций синкрезиса мифологических представлений о мироздании. В качестве основного примера рассмотрена семантика звукового бытия «Пирамиды прорицателя» в Ушмале в связи мифологическими представлениями племен майя. В целях нахождения ее места в мировой истории искусства дан обзор сооружений древнего искусства, обладающих действенной звуковой организацией.
**Annotation.** The article considers the problem of the unity of the figurative expressiveness of different types of art. An attempt has been made to explain the connection between architecture and sound not from the rationalist positions of number, rhythm and dimensionality, but from the perspective of the syncresis of mythological ideas about the universe. As a basic example, the semantics of the sound being of the «Soothsayer Pyramids» in Uxmal, in connection with the mythological representations of the Mayan tribes, is considered. In order to find its place in the world history of art, an overview of ancient art structures with an effective sound organization is given.

История крылатого афоризма «Архитектура — застывшая музыка» В. Й. Шеллинга («Лекции по философии искусства», 1842) восходит к высказыванию греческого поэта Симонида Кеосского (556—469 гг. до н. э.) «Живопись — немая музыка, а поэзия — говорящая живопись», через не менее выразительное изречение И. В. Гёте «Архитектура — онемевшая музыка» («Изречениях в прозе») [7; 10]. Приведенная смысловая цепочка относится к классической традиции (античность — век Просвещения), возникшей в момент распада мифологического синкрезиса, в котором все виды выразительности искусств существовали в единстве. Позднейшие исследова-

[1] Работа выполнена в рамках проекта научного исследования «Теория комплиментарно-семантического подхода в образовании».

© Медкова Е. С., 2020

ния, подчеркивающие безмолвие архитектуры путем перевода сравнения архитектуры и музыки на язык безмолвной музыки чисел, ритмов, мерности, композиционных гармоний, можно считать рационалистической формулой решения проблемы.

Однако встреча с архитектурными феноменами древнего искусства, которые буквально отзываются реальным звуком на действия человека, буквально обладают своим голосом, заставляет переосмыслить привычное для нас представление о безмолвности архитектуры. Таким впечатляющем феноменом для нас стала пирамида IX в. в древнем городе народов майя, Ушмале (от ox-mal, «трижды» на языке майя), Юкатан. Впечатление «чуда» производит своеобразный «ответ» пирамиды на сильный хлопок с определенного расстояния от восточного склона/стены. Это не просто резонанс или эхо, а сложный звук с трехкратным наложением, похожий на трель священной для народов майи птицы кетцаль. Рядом с пирамидой продаются традиционные для этого места свистульки, на которых воспроизводиться та же трель, но на более высоких тональностях. «Голос» пирамиды намного ниже и громоподобнее. Чей же это голос?

Все названия внушительного, высотой в 36 метров, сооружения — «Пирамида волшебника», «Пирамида прорицателя», «Дом Карлика» — связаны общностью мифа. Первоначальное святилище № 1, которое было поглощено, надстроенной над ним пирамидой, было посвящено богу дождя Чаку (Чааку). До сих пор его множественные изображения украшают храм на вершине пирамиды, а вход в святилище № 2 с западной стороны сделан в виде разверстой пасти этого бога. Возможно, туда входили жрецы, дабы узнать или испросить у бога подземных вод дождь. До сих пор слово chak у местного населения майя означает «дождь», а практикуемые обряды вызывания дождя в этом весьма засушливом регионе, называются «чачак». Отсюда связь с прорицанием, прорицанием прихода дождевых туч.

Бог Чак или боги Чааки (по одному на каждую сторону света) были карликами и в жертву им приносили детей по принципу соответствия маленького роста карлика и ребенка. Отсюда и легенда, которая приписывает строительство пирамиды за один день благодаря помощи всемогущей матери, некому карлику/ребенку/волшебнику. Местопребыванием Чаака были пещеры, гроты, сеноты (карстовые образования в виде естественных резервуаров воды), он, как и соответствующий ему ацтекский бог Тлалок, был богом подземных вод, формирующих в пещерах озера и реки. Отсюда пещерообразный, поглощающий, хтонический зев его святилища с западной стороны пирамиды [6; 8]. К этому надо добавить, что под святилищем Ушмаля в силу отсутствия естественных сенотов и подземной системы рек, усилиями жителей была создана разветвленная искусственная система обводненных скважин (бук'теоob), которая соединяла высеченные подземные резервуары (чультуны), накапливавшие воду в период дождей в достаточном количестве, для того чтобы снабжать население в оставшиеся шесть засушливых месяцев. Таково было сложное подземное хозяйство, хранителем которого был Чаак в Ушмале.

Но с западной стороны бога Чаака пирамида безмолвна, «голос» отзывается с восточной стороны, на которой почти отвесная лестница введет на вершину пирамиды, прямо в небо. Видимо там обитало божество, которое дополняло усилия бога Чаака.

*«Пирамида прорицателя» (западный фасад, вход в храм № 2, изображение бога Чаака)*

Здесь надо обратить внимание на такую особенность традиционных верований индейцев, как вера в то, что дождь связан не столько с небом, сколько с горами, ее недрами и вершинами. Так еще ацтеки, унаследовавшие ритуальность от ольмеков, тлалоков и майя, «в апреле, мае, в разгар засушливого времени года, совершали паломничество на гору Тлалок. Здесь, на ее вершине, проводили обряд вызова дождя из недр горы. Тогда было распространено поверье, что вода рек и озер, дождь с горных вершин и облака рождаются в горах. … Прохождение ацтекского владыки через огороженное утробообразное место в храме на вершине горы Тлалок, должно было послужить катализатором для священного пространства, где подземный мир сходился с небом» [1, 88]. С помощью ритуалов и жертвоприношений жрецы «обеспечивали, то, что в ближайшие недели первые облака дождливого сезона, сформировавшиеся вокруг горы, наконец, превратятся в грозные темные тучи, что бог Кецалькоатль принесет их в долину и из них прольется дарующий жизнь, благодатный дождь» [1, 88]. Там, где не было гор, обряд проводился на сакральной горе/пирамиде, которая имела нижний пещерообразный храм бога дождя и вершину для бога Кецелькоатля/Кукулькана (юкатанские майя), / Кукумаца (горные майя киче), он же «Пернатый змей» (на всех языках), фантастический гибрид птицы «кецаль» и змеи «коатль». Изображения Пернатого змея встречаются с XII в. до н. э., культ восходит к традиции ольмеков (VIII–V в. до н. э.). В комплексе Теотиукан (150 года до н. э.) Кецелькоатль как змея, символизирующая силы плодородия земли, был связан с богом дождя Тлалоком. Позднее он воспринял многие функции от других богов и, оставив Тлалоку хранилища подземных вод, стал повелителем верхних вод — дождя, связанных с ним грозы, молний и ветров. Кецелькоатль имел много ипостасей, в том числе: Эекатль (бог ветров, воздуха), Эхекайлакакоцкатли (ветры ураганных ливней), Тлауискальпантекутли (Утренняя звезда, Венера, встречающая Солнце). Ипостась Шолотль Кецелькоатля — это двойник (науаль, близнец) Кецалькоатля в нижнем мире, возникший во время выполнения богом задания по созданию новых людей из праха старых. В теневой ипостаси Кецалькоатль был богом вечерней звезды, планеты Венера и совместно с богинями земли (умершими при родах женщинами) и духами павших воинов в виде колибри, сопровождал бога Солнца, Уицилопочтли, по подземному миру. Его ипостась Оцелокоатль — воплощение черной или ночной формы. В ипостаси Белого Тескатлипоки в паре с Черным Тескатлипоки, Кецелькоатль стал богом-творцом мира. Он же создал человека пятой текущей эпохи и как культурный герой дал ему цивилизационные знания [4, 286]. Первым, кто увидел новое Солнце на Западе, был Кецалькоатль, он же встречал его каждый день на Востоке. Кецелькоатль был антогонистом Черного Тескатлипоки, Кецалькоатль олицетворял жизнь, а Тескатлипока — смерть, каждая из предыдущих эпох гибла в результате их борьбы [1, 190]. Можно сделать вывод, что Кецалькоатль имел сложную амбивалентную сущность, которая связывала нижний и верхний мир, Запад и Восток, как основные направления сакрального Космоса.

Из приведенной ниже диаграммы (из труда М. Агилар-Морено) соответствия плана пирамид майя/ацтеков четырем направлениям вселенной и функциям, отвечающих за эти направления богов, мы видим, что Пирамида оракула в Ушмале, ориентированная по оси запад/восток, своим западным фасадом была связана с ночной ипостасью Кецалькоатля и нижним миром, а восточным фасадом — с дневной ипостасью Кецалькоатля и верхним миром. Так что трель птицы кетцаль, символа света и восходящего солнца, неба и воздуха, весны и растений

*«Пирамида прорицателя» (восточная сторона), Ушмаль*

*Храм Кецалькоатля, Теокиуакан, 150 год до н. э.*

*Кетцалькоатль, Аризона, III век*

как начала жизни, генерируемая восточной стеной пирамиды, соответствует светлой, небесной ипостаси Кецелькоатла. В пользу этого вывода свидетельствует и овальная в плане форма пирамиды. Как пишет М. Агилар-Морено «Круглые пирамиды посвящены богу Эекатлю, одной из ипостасей бога Кецалькоатля. Этим зданиям придавали круглую форму, чтобы облегчить передвижение воздуха. В соответствии с ацтекскими и прочими, существовавшими в доколумбовый период верованиями Эекталь дул в четырех направлениях для того, чтобы Земля очистилась и Тлалок послал дождь» [1, 290].

Тройной звук получается, вероятно, в результате эффекта наложения тройного резонанса и реверберации в виде остаточного звука «гуляющего эха». Он генерируется, скорее всего, в нише, размещенной на высоте 30 метров посредине восточной лестницы пирамиды. Отверстие с характерной для стиля Пуук тройной ступенчатой аркой играет роль «горлышка бутылки» или резонатора Гельмгольца. Символика звукового «ответа» пирамиды может варьироваться от призыва птицы кетцаль к богу Кецелькоатлю (по аналогии зазывания свистом весны в отечественной традиции), чтобы он выполнил свои функции ветра, проливающего тучи дождем, до голоса самого бога, отвечающего на призывы жрецов. Согласно древним представлениям, запечатленным в исторической этимологии происхождения слов, существовала связь между «инвокацией и богоявлением … Соотношение «издавать звуки» > «являться, появляться»: ср. и.-е. *aue — «говорить», но русск. явиться; лат. dicere «говорить», но и.-е. *deik — «появляться», показываться; русск. сказать, но русск. по-казать(ся)» [5, 162]. Так, что возможно перед нами был явлен сам Кецелькоатль и мы слышим его голос. Мифологическому сознанию, наделяющему окружающий мир душой, было присуще отношение к природе, вещному миру, в том числе и к архитектуре, как к живому организму. В конце XIX — начале XX веков, в эпоху модерна была сделана попытка вернуться к основам мифологического мировидения, основанного на одушевлении всего окружающего, что делало представимым реальное звучание архитектуры. Ш. Бодлер удачно воспроизвел мифологическое ощущение мира в сонете «Соответствия»:

*Диаграмма расположения храмовой пирамиды по четырем направлениям Вселенной*

*Природа — некий храм, где от живых колонн*
*Обрывки смутных фраз исходят временами.*
*Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,*
*И взглядом родственным глядит на смертных он.*
*Подобно голосам на дальнем расстоянье,*
*Когда их стройный хор един, как тень и свет,*
*Перекликаются звук, запах, форма, цвет,*
*Глубокий темный смысл, обретшие в слиянье.*

Ш. Бодлер, «Соответствия»,
сборник «Цветы зла» (пер. В. Левика)

Кетцалькоатль кормит колибри (Кодекс Мальябекиано XVI в.)
Свистулька в виде птицы кетцаль
Кольцо для мяча
Игра в мяч (Кодекс Мальябеккьяно)
Птица кетцаль
Храм Гипогей Хал-Сафлиени
Змей на базе стен для игры в мяч
Спящая Мать-Земля
Сцена обезглавливания капитана одной из команд
Палата Оракула
Воспроизведение храма пернатого змея в Теотиуакан
Большой стадион для игры в мяч, Чичен Ица
Материнская палата храма Гипогей

*Приложение 2*

*Приложение 5*

Рисунки **Егора Соболева** к собственному исследовательскому проекту, посвященному коренным народам Кольского Заполярья
*(читайте на стр. 55–61)*

*Приложение 4*

*Приложение 3*

*Приложение 1*

Первую связку звука и архитектуры мы находим в семантике первого храма в истории человечества — пещеры. «В пещере»,— как пишет В. Н. Топоров,— «темно, т. е. безвидно, как в хаосе (в известном смысле пещера и есть хранилище остатков хаотической стихии), поэтому в ней можно только слушать, но нельзя видеть (отсюда — двуединый образ: пещера как ухо и ухо как пещера). … В пещере сознание и разум, логика уступают место слуху, осязанию, инстинкту, интуиции … Слияние в образе пещеры идей жизни, смерти и воскресения объясняют не только то, что раннехристианские храмы имели пещерный облик (ср. интерьеры сирийской, армянской, коптской церквей, а также «пещерообразность» алтарной апсиды в сочетании с конхой). … Сам храм-пещера представляет собой модель вселенной … Пещера нередко локализуется или на высокой горе, или в глубокой впадине, ущелье, она обращена с земли или к небу, или к подземному царству. В первом случае Пещера — место слияния матери-земли с отцом-небом, во втором (что в мифологических и фольклорных текстах встречается чаще) — место, где находится вход в нижний мир (здесь Пещера выступает как своего рода антигора, или гора подземного царства)» [9, с. 311]. В мифологическом сознании пещера ассоциировалась с Хаосом, добытийном состоянием мироздания, содержащем в себе в хаотическом состоянии всю полноту мироздания включая и будущее, соответственно в случайном порядке Хаос мог поведать о реалиях будущего — отсюда возникло особое отношение к звуку в пещере, как голосу Бездны/Хаоса, Судьбы/Рока, Богини-матери как творящей и уничтожающей стихии Хаоса, звуку Творения из Хаоса Вселенной, затем голосу Предков как представителей нижнего мира и Богов как сущностей трансцендентального мира. Акустические свойствам пещер, куполообразная форма сводов, пустоты, сужающиеся форы наподобие «горлышка бутылки» благодаря резонансу и реверберации породили измененный «голос Хаоса», голос потусторонних сил.

О том, что происходило в храмах-пещерах, мы можем судить по более поздним источникам — преданиям о богах, пророках и героях и описаниям ритуалов, связанных с пещерами. Одно из наиболее впечатляющих письменных свидетельств, является труд «Описание Эллады» Павсания — древнегреческого писателя и географа, жившего во II в. н. э., в котором говориться о пещере мифического оракула Трофония близь города Лебадии (Греция). В описании Павсания важно указание на то, что имя оракула Трофония этимологически связано с хтоническим божеством Зевсом Трофонием (Τροφώνιος), тождественным с Зевсом Подземным (Ζεύς χθόνιος). «По распространенному верованию, Трофоний был сыном Аполлона или Зевса, или орхоменского царя Эргина, братом Агамеда, питомцем богини земли — Деметры. В культе Трофоний сближался с Деметрой Персефоной, Асклепием и другими божествами, которые в Беотии были известны под собирательным именем Трофониадов» [12]. Сам ритуал схождения/выхода под землю путем скольжения через узкое отверстие ногами вперед воспроизводило магию смерти/перерождения в лоне/пещере Богини-матери. Основными путями познания будущего были слух и сновидения.

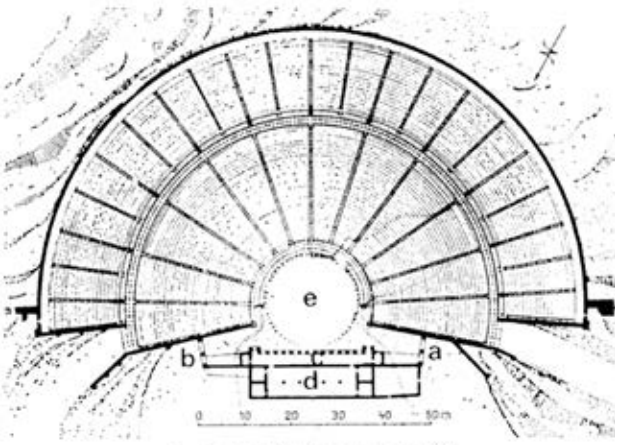
Непосредственно голос Хаоса/оракула мы можем услышать в неолитическом подземном храме Гипогей Хал-Сафлиени (от лат. «подземные жилища») на острове Мальта. Лабиринтообразный храм, воспроизводящий хаосообразную структуру пещеры, датируемый 3600–3300 гг. до н. э. имеет три уровня и заглублен на 12 метров. Археологические находкам типа «Спящей Матери-земли», большое количество захоронений (до 30 тыс. останков), а также яйцевидная форма материнской палаты (Main Chamber) с изогнутыми стенами, согласно мнению специалистов, свидетельствуют о посвящении храма культу Матери-Земли и ее возрождающим функциям. На втором уровне Гипогея находится Палата Оракула (The Oracle Room), с нишей «эхо», в которой низкий мужской голос (110/111 герц, совпадает с частотой большой октавы) может вызывать многоголосое эхо по всему храму. Проведенные местными учеными опыты, показали, что если воздействовать на человека в этих частотах, то активизируются правые доли коры головного мозга, которые отвечают за интуицию, эмоции, облегчают медитацию и гипноз.

К сооружениям, связанным с нижним миром и воспроизводящим его голоса, относятся и такие постройки как древнегреческий театр. Согласно О. М. Фрейденберг, сам акт «сиденья отождествляется с преисподней, в земледельческий период — со смертью … Священный характер акта сиденья и его семантика преодоления смерти обнаруживаются в том, что при посвящении в мистерии … зрители-слушатели здесь вовлекаются в общее действо, сливаясь по священству своей функции сиденья с теми, кто драму играет, мимирует и говорит … Наконец, в храме Элевсинских мистерий уже нельзя отличить форм храмовых от театральных: у четырех стен, внутри, поднимаются в виде амфитеатра восемь ступеней-сидений, и на них сидят зрители праздника. Ясно, что это не просто зрители; ясно и то, что жрецы

в первых рядах кресел Дионисова театра своим сидением и слушанием повторяют представителей бога, говорящих и действующих на высоких подмостках» [11, с. 144]. Следуя за установкой О. М. Фрейденберг, Л. И. Акимова делает вывод, что «Образ греческого театра целиком соответствовал его функции: он моделировал собой нижний мир, в котором происходил словесный поединок двух героев, воплощавших смерть и жизнь,— первого представлял сначала запевала-корифей, выделившийся из хора, заменный затем актером. Второго — собственно хор. Это был поединок, в котором актер должен был доказать свое право на жизнь. Зрители, сидевшие на ступенях театрона, причащались к жертвенному действу. Возрождались вместе с умершим — во время представления раздавали поделенное на части мясо жертвенных животных» [2, с. 324–325]. Примером театра, находящегося полностью в зоне нижнего мира является театр Диониса в Афинах (V–IV в. до н. э.) — тут важна не только связь с мистериями смерти/возрождения Диониса, но и полная заглубленность театра в скалы Акропольского холма подчеркивающая оппозицию храмов Акрополя как верхних храмов и театра как маркера нижнего мира. Эту же традицию поддерживает более позднее скульптурное оформление декоративной стенки театрона — на ней изображены согбенные персонажи, как бы несущие тяжесть земли на своих плечах. Театр в Эпидавре в святилище Асклепия, бога врачевания (архитектор Поликлет Младший, VI в. до н. э.) Л. Акимова связывает с ночными мистериями Солнца и его выхода в верхний мир: «План театра в Эпидавре выглядел как взошедшее над горизонтом солнце, что вполне соответствовало смыслу происходящих в нем представлений» [2, с. 324–325].

Исключительной акустикой отличается именно последнее сооружение — до верхнего ряда амфитеатра, вмещающего 15 тысяч зрителей, доходит даже звук дыхания актера. Считается, что значение имеют не только пропорции театра и каменных сидений, а

← *Театр Диониса в Афинах* ↑

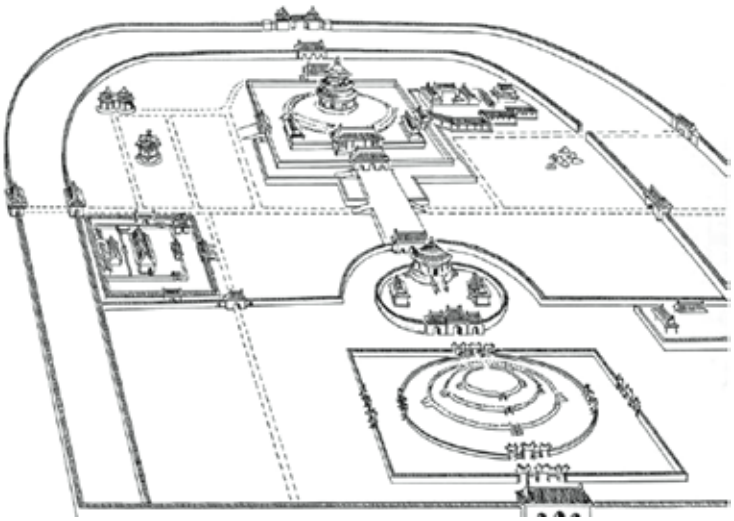



*a, b - пароды (главные входы)*
*c - проскений  d - скена*
*e - орхестра*

↑ *Театр в Эпидавре* ↑

также вмонтированные в основании скамей голосники, но и расчет движения воздушных потоков, в данной местности. Все последующие архитектурные формы театров, сохраняли семантику нижнего мира (например, оркестровая яма ниже уровня пола театра) и его акустические особенности, но со временем утратили символизм, в результате чего акустика стала рассматриваться с чисто утилитарной точки зрения.

Следуя хронологии в качестве следующего объекта с семантически значимой акустикой, необходимо рассмотреть Большой стадион для игры в мяч в комплексе Чичен Ица (построен не позднее 864 года н. э., Юкатан). Это грандиозное сооружение состоит из двух параллельных стен длиной 95 метров и высотой 8 метров. По центру стен расположены два каменных кольца в виде свернувшегося Пернатого змея. Между стен звук отражается до 8 раз, что дает представление о инвокации во время игры, которая имела сакральный, магический характер и была связана с мифологическими событиями в нижнем мире. Согласно Р. В. Кинжалову, тема схождения в нижний мир (катабазиса) и связи этого события с игрой в мяч наиболее полно излагается в эпосе племени киче «Пополь-Вух», согласно которому: «Два брата отправляются в подземный мир, Шибальбу, по приглашению его владык, чтобы поиграть в мяч. Там их злодейски убивают, и голову старшего брата вешают на дерево. Гулявшая в саду девушка — дочь одного из подземных владык, вступает в беседу с этой головой, беременеет от нее и спасается бегством в верхний мир к матери убитых братьев. У молодой женщины рождаются двое близнецов. Они вырастают, узнают о судьбе отца и дяди и отправляются в Шибальбу, чтобы отомстить. Успешно выдержав все испытания, братья побеждают владык подземного мира и становятся Солнцем и Луной. Культовая игра в мяч является в мифе своеобразной формой борьбы враждующих сторон» [3]. Об ориентированности сакрального поля игры в мяч на нижний мир свидетельствуют такие архитектурные детали как горизонталь змеи, тянущаяся вдоль стен, рельефы со сценами жертвоприношения капитана одной из команд (неизвестно, кто имелся в виду победитель или проигравший). Об этом же говорит и посвящение храмов, входящих в комплекс. Северный храм посвящен Кецелькоатлю в виде ипостаси человека с бородой, ушедшего за пределы мира. Восточный храм — ягуару. Ягуар «связан с божествами Тепейоллотль, ипостасью Тескатлипоки в образе ягуара. Тепейоллотль, что означает «сердце горы»,— это божество, связанное с землей и природой и, следовательно, с богами древнего прошлого. Кроме того, ягуар, является символом пещер и внутреннего пространства земли, … утробой земли, где был создан мир» [1, с. 265].



↑ *План комплекса Земли и Неба*

↑ *Алтарь Неба и его плиты* ↑

Если предыдущие памятники с эффектами инвокации были связаны с нижним миром, то комплекс храма Неба и Земли, построенный в 1420 году в Пекине имел двойную ориентацию — он был обращен не только к Земле, но и к Небу. О первоначальном замысле двойного назначения свидетельствует план комплекса — с одной стороны полуциркульный, что символизировало круг Неба, а с другой — квадратный, что соответствовало символике Земли. В южной части, связанной с Землей, находится ныне Алтарь Неба. Это огромная горообразная трехъярусная площадка, выложенная плитами белого мрамора.

Каждый год в день зимнего солнцестояния император Поднебесной восходил на алтарь и возносил молитвы своему родителю, Небу, о даровании хорошего урожая Земле. Резонирующее эхо достигает наибольшего звучания в центре алтаря. Площадка слегка наклонена внутрь, что превращает ее в подобие воронки, концентрирующей звук. Предположительно акустическому чуду способствует способ укладки плит, убывающих по величине от центра к краям и в тоже время, увеличивающихся по количеству на основе кратности девятки, сакрального числа силы в философии Китая (9 в первом ряду, во втором — 18, в последнем — 81). Далее на север расположен комплекс Храма Урожая (Циняньдянь) или Храма небесного величия, который возвышается на подобной Алтарю Неба трехъярусной площадке. Храм также обладает изумительной акустикой, к тому же с одной стороны рядом с ним возведена «Стена Эха». Полукруг стены длиной в 200 метров и высотой в 6 метров обладает уникальной способностью усиливать звук на противоположной стороне и передавать его по всей длине.

Если искать место выше рассматриваемой «Пирамиды прорицателя» из Ушмаля в ряду перечисленных памятников, то возможно она займет срединное место между храмами/пещерами с театральными сооружениями и комплексом Земли и Неба в Пекине. Христианские храмы западного и восточного толка, хотя и сохраняли связь с семантикой пещеры (пещерообразные абсида и конха) были ориентированы на верхний трансцендентальный мир. Купола, как основной инструмент концентрации звуковых волн и их усиления, в обеих традициях семантически были связаны с небом.

*Стена Эха, Пекин*

*Стена Эха, Пекин*

**Список литературы:**

1. Агилар-Морено М. Ацтеки. Энциклопедический справочник. — М.: Вече, 2011. — 544 с.

2. Акимова Л. И. Древняя Греция: Классика. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 464 с.

3. Кинжалов Р. В. Катабасис Кецалькоатля. // Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Выпуск 8 / Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — URL: http://anthropology.ru/ru/text/kinzhalov-rv/katabasis-kecalkoatlya.

4. Кинжалов Р. В. Кецалькоатль. Мифология: энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — репринт. изд. — М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. — 736 с.

5. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М.: Владос, 1996. — 416 с.

6. Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2-х томах) / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1980. — т. I.

7. Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. — М.: «Локид-Пресс». 2005. — 303 с.

8. Талах В. Н., Куприенко С. А. Америка первоначальная. Источники по истории майя, науа (ацтеков) и инков. — К.: Видавець Куприєнко С. А., 2013. — 370 с.

9. Топоров В. Н. Пещера. //Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2-х томах) / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — Т. 2.

10. Универсальный дополнительный практический толковый словарь. Мостицкий И. 2005–2012. URL: https://mostitsky_universal.academic.ru.

11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 449 с. URL: http://www.infoliolib.info/philol/freidenberg/main.html.

12. Энциклопедический словарь: В 86 т. — Репр. воспр. изд. «Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона». — СПб.: Фирма «ПОЛРАДИС», АООТ «Иван Федоров», 1993–1998. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus.

# СОВРЕМЕННЫЙ ОРГАН И МУЗЫКА ПРОШЛОГО: К ВОПРОСУ ОБ «ИСТОРИЧЕСКИ ОБОСНОВАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ». ЧАСТЬ I. ПАРАДИГМА «ИСТОРИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА»

# MODERN ORGAN AND MUSIC OF THE PAST: ON THE QUESTION OF «HISTORICALLY BASED PERFORMANCE». PART 1. PARADIGM OF «HISTORICAL PERFORMANCE»

**Богославцева Екатерина Юрьевна**
**Bogoslavtseva Ekaterina Yuryevna**

преподаватель музыки ГБОУ СОШ № 1551 (Москва)
teacher of music of GBOU General school № 1551 (Moscow)

**Ключевые слова:** Исторически информированное музицирование, органное движение, старинная органная музыка, органостроение, история органостроения, исторические инструменты, принципы регистровки.
**Keywords:** Organ Reform Movement, Orgelbewegung, Organ Revival Movement, historically informed performance, authentic performance, HIP, performance practice.

**Аннотация.** Орган, как один из наиболее сложных в техническом отношении инструментов, в каждую историческую эпоху непрестанно совершенствовался и модернизировался. Результатом этого в наиболее развитых в отношении органостроения странах — Германии, Голландии, Франции — за последние пять столетий произошли весьма быстрая техническая эволюция органа, изменение техники игры, средств выразительности и кардинальное изменение звучания. В 20–30-е годы прошлого столетия на волне возрастающего неприятия прогрессирующей урбанизации, индустриализации и роста интереса к эпохе расцвета органного искусства (XVI–XVIII веков) возник вопрос об адекватном, «исторически обоснованном», «аутентичном» исполнении произведений этого периода. В статье рассматриваются подходы к решению этого вопроса в рамках наиболее развитых национальных органных школ, а также перспективы «аутентичного» музицирования.
**Annotation.** Organ as one of the most difficult in technical attitude instrument has been permanently improving and modernizing in every historic époque. As a result in several countries — Germany, Holland, France — during the five last centuries took place its quick evolution, change of technique of playing and radical change of a sound. In the 20–30th years of the last century a result of dislike of rising urbanization, industrialization and interest to the époque of flourishing of organ playing (XVI–XVIIth centuries) emerged a question of adequate, historically founded performance. The article explains approaches to the decision of this question.

© Богославцева Е. Ю., 2020

На протяжении последних пяти столетий тембровое богатство органа, множественность комбинаций регистров всегда служили для органистов, с одной стороны, источником особой радости от осознания исключительного положения органа среди прочих инструментов в силу могущества присущих только ему выразительных средств, а значит — и простора для творчества исполнителя, а с другой стороны, ставили перед органистами целый ряд исполнительских проблем, незнакомых другим инструменталистам в таком масштабе. Но такой комплексной и запутанной как в наши дни ситуация не была еще никогда.

Современный органист имеет дело с репертуаром, охватывающим примерно пять столетий, множеством различных школ и направлений. В прошлом проблема интерпретации «старинной» музыки если и существовала, то значение ее было весьма невелико: в XIX веке, например, все сводилось, в основном, к исполнению баховских сочинений, причем в сильно «романтизированном» виде. В более ранние времена дошедшая «музыкальная продукция» считалась более относящейся к некоей «школе» и не входила в репертуар концертирующего, практикующего музыканта. Несмотря на это, нельзя сказать, что в то время исполнители не сталкивались с проблемами: ведь даже если исполнение «старой» музыки являлось скорее исключением из общего правила, то уж импровизация или исполнение произведений в «старинном» стиле было весьма распространено.

Как известно, в начале XVII века сформировались два основных музыкальных направления: «современная» практика stile concertato и сохранившая свою легитимность stile a capella[1]. Такой дуализм оказал существенное влияние как на органостроение, так и органное исполнительство.

Не случайно поэтому, что, например, для итальянского органа характерно наличие двух основных групп регистров: с одной стороны — это ripieno (голоса, составляющие organo pleno), а с другой — регистры, пригодные для концертного исполнения, concerto-регистры. В то время, как первые исходили из традиционного, практически неизменного представления об органном звуке вообще, вторая группа постоянно развивалась, обогащаясь новыми тембрами. Первую группу которую можно обозначить как registri d'organo (то есть собственно «органные регистры») [1] итальянские музыканты признали, собственно, квинтэссенцией, идеалом органного звучания, вторую — средством адекватного, соответствующего эпохе звукового разнообразия («per concertar e far diverse sorti d'armonie» [2]).

Обращаясь к строгому, «старинному» стилю (stilus gravis или, как его назвали позднее, «связанный» стиль), органисты считали своим долгом применять соответствующие стилю регистры; речь в этом случае шла о классическом organo pleno и об отдельных, уже кодифицированных традицией кончерто-регистрах. Поэтому не удивительно, что предложенные Карло Джервасони в 1800 году регистровки для органных пьес в строгом стиле (*фуга и Grave legato*) полностью совпадают с теми, которые находим у Констанцо Антеньяти на целых два века раньше [3]. Даже в эпоху полного упадка органного творчества и совершенного доминирования оперного стиля итальянцы продолжают считать именно ripieno «наиболее характерной частью органа», соответствующей «классическому фугированному стилю» композиции, к которому «следует подходить с опорой на основательные знания, присущие вообще настоящему органному исполнительству» [4]. С возникновением симфонического идеала звучания и промышленного органостроения в XIX веке такие традиционные элементы оказались по большей части временно преданными забвению в других европейских странах. При этом нельзя забывать, что как раз из строго традиционалистского течения во второй половине того же XIX века возникла школа органистов, влияние которой на обновленное восприятие стиля оказалось решающим: я имею в виду французскую органную школу, которой современный органный мир действительно обязан очень многим (но только не сохранением старых традиций). При этом французская органная школа объявляет себя даже наследницей традиции, восходящей к самому Иоханну Себастиану Баху. На эту якобы существующую преемственность с особой гордостью указывает Марсель Дюпре — последний крупный представитель этого направления [5].

В свою очередь, Ш. М. Видор хвалился тем, что отстоял «бессмертные принципы» этой традиции в Conservatoire de Paris [6], принципы, якобы оказавшие влияние на одного из крупнейших романтических органостроителей — Аристида Кавайе-Колля.

Бах становится центром внимания органного мира и адекватное воспроизведение его произведений неизбежно порождает множество стилистических вопросов. Но типичный для этого времени

[1] Имеется в виду конечно, не вокальное произведение без инструментального сопровождения, а изначальный смысл выражения в итальянском — стиль произведений «как в капелле», то есть стиль, бытовавший на богослужениях в Сикстинской капелле.

поиск и попытки достижение некоего звукового разнообразия как самоцель были отвергнуты уже Лемменсом (1862) [6, с. 1] и уступили место более строгим воззрениям на регистровку, в конце концов и возобладавшим впоследствии. Под знаком интереса к творчеству Баха возрождается представление о позднебарочных принципах, прежде всего — organo pleno. Архитектонический принцип органной динамики провозглашается Видором удивительно лапидарной фразой: «Любое изменение звучности, которое невозможно графически представить в виде горизонтальной прямой является покушением, творческим преступлением против монарха» [7]. Изучение баховского органного наследия влечет за собой изменение отношения к органу вообще: инструмент, законы исполнения и регистровки все больше оказываются в подчинении принципам архитектоники. Самое удивительное: как раз среди поклонников симфонического органного звучания обнаруживаются наиболее ревностные приверженцы этого строгого направления. Миссионер, подвижник, пастор, врач и (весьма необъективный, на мой взгляд, во всем, что касается Баха) музыковед-любитель Альберт Швейцер, для которого «мерилом качества любого органа, лучшим и единственным его масштабом была возможность исполнения на нем органной музыки Баха», почитает эльзасские органы и эльзасскую органную школу наиболее близкой баховскому идеалу и потому достойной быть примером для подражания [8].

Но наряду с Бахом из тьмы забвения были извлечены произведения других мастеров прошлого: трудами Ф. Кс. Хаберля были изданы произведения Фрескобальди (1888), усилиями таких органистов, как А. Гильман и А. Пирро (с 1898 года) — произведения целого ряда французских композиторов в серии Archives des maitres de l'orgue. На основании издания Хаберля М. Э. Босси побуждает молодых органистов изучать произведения Фрескобальди. Благодаря наличию в его собственном образовании традиционных «классических элементов», равно как и тому, что в современных ему итальянских органах регистры сохранились по большей части в неизменном виде, ему удалось предложить такой звуковой вариант интерпретации, который, очевидно, в наибольшей степени соответствовал акустическому идеалу времен Фрескобальди [9] В совершенно иной ситуации находился Гильман, в распоряжении которого тогда не было средств, пригодных для исполнения старинной французской музыки с использованием предписанных композиторами регистровок, отчего он пытался каким-то образом «перевести» старинные композиции на звуковой язык современных ему органов. Еще более свободным было переосмысление произведений старых немецких мастеров Карлом Штраубе при издании им первого своего сборника хоральных прелюдий старых мастеров [10], изобилующего совершенно ничем не оправданными указаниями cresc. и dim. в пределах одной лишь строчки хорала при его простом четырехголосном изложении (G. Böhm: Auf meinen lieben Gott) или зачастую даже технически затруднительными изменениями звучности от F до FFF на протяжении одного-двух тактов (J. N. Hanff: Ein feste Burg ist unser Gott). Так предпринимались первые, еще достаточно осторожные, попытки интерпретации произведений «старых» мастеров, во время исполнения которых, по выражению Жана Юре, возникала «почтительная скука» [11]. Своеобразию личности самого Ж. Юре развитие французского органа обязано очень многим. Этот процесс шел в направлении стилистически «аутентичного» исполнения старинных произведений и привел к ревальвации звуковых свойств, присущих «классическому» органу. Именно эта цель оказалась отправной точкой при создании новых диспозиций. Несмотря на то, что музыканту и композитору Ж. Юре были присущи даже авангардистские черты, сам он утверждал, что, несмотря на восхищение отдельными произведениями композиторов-романтиков и своих современников, «если речь идет о том, чтобы пренебречь их сочинениями в пользу старинных, следует незамедлительно принимать решение в пользу вторых» [11, с. 60; 12]. С практической точки зрения эта тенденция привела к перестройке диспозиций, которые были переориентированы на синтез классических, романтических и современных элементов. Подобное эклектическое направление проникло в малой степени и в итальянское органостроение, в то время, как немецкие и скандинавские органы подверглись сильнейшему воздействию такого явления, как «органное движение». Оно, к сожалению, слишком часто рассматривается вне связей с другими процессами, затронувшими все европейское органостроение (кроме, быть может, «органной перефирии» — России, Румынии, Болгарии и др.) и отражавшими различные, порой весьма противоречивые аспекты музыкальной жизни первой половины XX века. Таким образом, можно сказать, что у истоков «органного движения» стояло желание найти способ стилистически (то есть по сути — исторически) верного исполнения произведений «классического периода» органной музыки. При этом не стоит забывать, что такое «возрождение» оказалось для современных композиторов ис-

точником вдохновения и что сочинения небезызвестного современникам Оливье Мессиана и были в первую очередь предназначены для исполнения именно на французском «неоклассическом» органе.

Вызревание стилистического сознания, шедшее рука об руку с расширением и углублением репертуара, вскоре привело к тому, что достижения именно в области «аутентичности» звукового стиля начали вызывать сомнения.

В 1920 году еще можно было поверить в возможность объединения в одном малом или среднем по размерам инструменте «всех средств и всей звуковой палитры, необходимых для исполнения любых сочинений XVII–XVIII веков» [11, с. 69 ], а с помощью добавления других регистров и технических возможностей — действительно получить орган, на котором возможно было бы исполнение вообще любой музыки. Но вскоре выяснилось, что такой «универсальный орган» — не более, чем мираж. Кроме того, «органное движение» отчасти изменило свое первоначальное направление — орган не воспринимался более как всего лишь техническое и звуковое средство, как некая акустическая палитра, обретающая форму и жизнь лишь благодаря органисту, но — во все более возрастающей степени — в качестве единого, персонифицированного и организованного уже в самом себе акустического мира. Речь шла уже не о том, чтобы бороться против любой романтическо-симфонической концепции и затем заклеймить любой тип органа, непригодного для исполнения старинной музыки в качестве «эстетического заблуждения» [11, с. 75]. Напротив, речь идет в значительно большей мере о том, чтобы противопоставить продукции промышленно-заводского органостроения изделию квалифицированного ремесленника, мастера. И сегодня еще на концепцию многих органостроителей оказывает влияние призыв Альберта Швейцера «отказаться от доброго, славного фабричного органа в пользу мастера органостроителя и художника. К требованиям органной литературы и исполнителя, таким образом, добавились еще и притязания органостроителя, почувствовавшего себя вправе создавать и организовывать свои собственные звуковые краски, и даже в инженерно-технических элементах увидевшего не просто средство, состоящее на службе музыкального исполнительства, но путь к самовыражению. Так, некоторые современные органостроители, отказываясь от электрической трактуры в пользу механической, не только дают исполнителю возможность более нюансированной артикуляции, но и подчеркивают этим художественно-ремесленное достоинство своего инструмента, причем зачастую с той последовательностью, которая у отдельных пуристов достигает крайней строгости. Это произошло в ходе возврата к ценностям «золотой эпохи» органостроения, при возврате органа «к истоку своей собственной сущности» [13]. Легитимным представляется в этой связи вопрос о смысле и роли такого столь сильно укорененного в прошлом инструмента в условиях современного мира. По мнению Борнефельда противостояние между органным движением и современной музыкой поначалу было необходимым благом, так сказать, предпосылкой («каждая из сторон по-своему могла обрести свой закон»); он даже утверждает, что «органостроение и новая музыка не смогли бы прийти к такому плодотворному симбиозу, если бы вначале не была пройдена та стадия обоюдного неприятия» [14]. Совсем другого мнения придерживался Густав Леонхардт, признанный авторитет в области так называемого «исторического исполнительства», считавший, что орган сегодня должен рассматриваться просто как «исторический» инструмент[1]. На вопрос о том, достиг ли орган за свою многовековую историю «той точки, после которой уже невозможно глобальное развитие», подобно тому, как это произошло уже со скрипкой или с фортепиано, Эггебрехт отвечает отрицательно [15]. Не намереваясь более подробно рассматривать в этих кратких размышлениях такие глобальные проблемы, мне хотелось бы лишь заметить, что техническое и акустическое развитие не только скрипки и фортепиано, но и почти всех остальных инструментов, к которым сегодня применимо определение «традиционных», пережило своего рода стагнацию. Орган, отражавший на протяжении своей истории инструментарий различных исторических эпох, по-видимому, по природе своей заключает в себе звуковой мир, являющийся в большей степени наследием прошлого, нежели прямым выражением настоящего.

Вопрос воспроизведения дошедшей до нас музыки прошлого следовало бы рассматривать в связи с более широким вопросом об интерпретации обширного репертуара, охватывающего и современную музыку, относящуюся к различным школам и направлениям. Из-за своей укорененности в традиции орган и сегодня обладает (в зависимости от принадлежности к различным органостроительным школам) разнообразными характеристиками, причем не только в отношении различных акустических

[1] Интервью радиокомпании Tiroler Rundfunk по случаю освящения органа Метцлера в Metzler-Orgel der Dreiheiligen-Kirche zu Innsbruck am 14. März 1970.

качеств, но и особенностей своего инженерно-технического устройства, как то: размеры, дислокация, акустические свойства помещения, сообщающие инструменту в каждом конкретном случае неповторимую индивидуальность.

Совершенно очевидно, что проблема звукового воспроизведения любой старинной или новой органной композиции должна всякий раз продумываться заново и, соответственно этому, всякий раз ее решения будут также различными. Из множества различных типов органа упомяну три основных:

1) орган, в котором различные стили объединены в одно целое;

2) орган, ориентированный на определенное историческое и стилистическое направление;

3) орган, в котором ставится эксперимент с новыми мензурами и/или диспозицией.

Различными могут быть также проблемы, порождаемые самой органной композицией: с одной стороны, произведение может выдвигать условие наличия определенных звуковых возможностей, с другой — может быть и «открыто» для любых акустических интерпретаций, предоставляя исполнителю большую свободу в выборе выразительных средств. К первому типу относится наибольшая часть французской органной литературы. Начиная с «классического» периода и до наших дней, звуковые краски являются в ней существенной составной частью самой композиции[1] [16]. Для старых французских мастеров даже не органный звук служит композиции, но, наоборот — композиция создается в качестве функции определенной органной палитры. С другой стороны, многие произведения дают исполнителю повод искать и находить разнообразнейшие звуковые решения. При этом я имею в виду прежде всего те композиции, которые предназначены для органа и «для любого клавишного инструмента» или даже «per ogni sorta die strumenti». Эта традиция, даже в эпоху полного упадка органного искусства, находила отклик у романтиков, например, у Шумана в его фугах на тему BACH для органа или клавира с педалью. Необходимо также обратить внимание на различный подход исполнителей к исполняемому произведению. Первичной потребностью для многих из них является поиск оригинальной звуковой атмосферы (даже если совершенно очевидна невозможность полностью «аутентичного» воспроизведения в отличных от оригинала историческом, культурном и социокультурном контексте[2] [17]. Другие, напротив, стремятся к свободному, субъективному восприятию музыкального произведения. Совершенно очевидно, что между произведением, исполнителем и звуковыми средствами могут быть весьма разнообразные взаимоотношения. Стилистические требования к восприимчивому к этим проблемам исполнителю предъявляет не только само музыкальное произведение, но и характер инструмента. Как можно привести к согласию эти требования? Очевидно, что универсальных решений этой проблемы не существует, так как ее суть меняется от одного случая к другому. Но то обстоятельство, что удовлетворительная в звуковом отношении интерпретация произведений, относящихся к различным стилистическим направлениям посредством одного и того же органа возможна, доказывается исполнительской практикой многих музыкантов. Можно осознать это, вспомнив о том, что не утопический «универсальный орган», а синтез звуковых элементов различного происхождения в разные исторические эпохи мотивировал органостроителей. В этой связи будет достаточно упомянуть хотя бы фламандско-итальянского органостроителя Херманса, немецко-итальянского Каспарини, Андреаса Зильберманна и, с меньшим, на мой взгляд, основанием, даже Аристида Кавайе-Колля.

И даже если воспринимать выражения вроде «бессмертных принципов», «вечных ценностей», неизменного «закона» органа всерьез, то и в этом случае оказывается невозможным проигнорировать постоянство некоторых элементов в истории органа, выкристаллизовавшихся силою традиции и сохранившихся в неприкосновенности, несмотря на любые изменения стиля. В качестве примера достаточно будет указать применительно к итальянскому органостроению на упоминавшееся уже мной ядро из *registri d'organo*, к которым всякий раз по-новому адаптируются *registri da concerto*. История исполнительства и звукозаписи знает немало примеров достижения выдающихся результатов, при том, что орган по формальным признакам совершенно не относится к той же эпохе, что и исполняемые на нем произведения. В частности, можно упомянуть за-

[1] В рамках современной органной литературы здесь следует упомянуть в особенности композиции Бенгта Хамбреуса, в которых, как справедливо подчёркивал в своей работе Вернер Якоб, звуковая палитра является первичным композиторским средством.

[2] На основании констатации этого факта, однако, подвергать сомнению смысл и ценность стилистически верной интерпретации, оставляя ей роль всего лишь проявления «тяги к живописности», как это делает Карл Дахинаус, было бы по моему мнению преувеличением и искажением действительности.

писи итальянской органной музыки композиторов классического периода на органе Серасси 1856 года[1]! Этот орган в полном соответствии со вкусами того времени и «оперным стилем» был снабжен множеством «оркестровых инструментов», включая ударные и, несмотря на все это, оказался вполне пригодным для исполнения произведений Циполи и более ранних мастеров, именно благодаря сохранению тех типичных для итальянских органов черт, которые по мнению итальянских мастеров составляли «субстанцию хорошего органа [18]».

Несмотря на все вышесказанное, удовлетворительное в звуковом отношении воспроизведение оказывается зачастую невозможным, если органист делает регистровку произвольно. Исполнителю следовало бы либо ограничить свой концертный репертуар в соответствии с характеристиками и возможностями того инструмента, на котором предстоит выступать, либо попробовать «перевести» исполняемое произведение на звуковой язык, характерный для времени постройки инструмента. Почти неизбежно получающаяся при этом «карикатура» сама по себе тоже может открыть интересные возможности произведения, органа и музыканта. Достаточно вспомнить очень удачное, на мой взгляд, исполнение Арвидом Гастом из Любека произведений великого Макса Регера на фабричном, лишенном индивидуальности (и к тому же со своей необарочной диспозицией), совершенно неудовлетворительном для концертной деятельности инструменте производства «VEB Orgelbau Schuke» из Потсдама, установленном в Малом зале Московской консерватории[2].

*Церковь в Угале*
*Орган собора св. Троицы в Лиепайе. Фото Reinis Inkēns*

[1] L'Ecole italienne de l'orgue, Erato LDE 3271, STE 50171 (1963), Новое издание: L'orgue Italien … de Trabaci ä Zipoli. L. F. Tagliavini ä l'orgue Serassi de Pisogne (L'Encyclopedie de l'orgue XXXII), EDO 232.

[2] Строго говоря, этот орган, считающийся «неоклассическим» или «необарочным» для исполнения «старинной музыки» подходит почти столь же мало, как и для романтической. Несмотря на «барочные» наименования регистров, у него достаточно толстые стенки металлических труб и довольно высокое давление воздуха, что для настоящих барочных органов нетипично. В СССР был только один сохранившийся до наших дней полностью барочный орган — ныне старейший орган в Латвии в евангелическо-лютеранской церкви местечка Угале, построенный мастером Корнелиусом Ранеусом в 1697—1701 годах — всего через пять лет после окончания строительства самого здания церкви. Вторым инструментом, пригодным со стилистической точки зрения для исполнения «старинной» музыки является орган церкви св. Троицы в Либау (ныне Лиепайя); этот орган, являющийся до сего дня самым большим органом с механической трактурой в мире, был построен около 1750 года Иоханном Хайнрихом Иоахимом, (36.II P) уже в 1774—1779 гг. подвергся первой частичной перестройке, предпринятой Иоханном Андреасом Контиусом из Халле-на-Заале и его зятем Иоханном Андреасом Штайном из Аугсбурга (38 регистров), при этом полностью был сохранен проспект и большинство остальных труб, в 1844 году небольшие по объему работы проводил служивший органистом в Петербурге Карл Пауль Отто Херманн, занимавшийся в основном, устранением неисправностей и добавивший всего один регистр, в 1877 году его сын Карл Александр Херманн, приехавший для этого из С.-Петербурга, расширил инструмент до 79 регистров на IV мануалах и педали, а в 1885 году Барним Грюнеберг предпринял еще одну реконструкцию, сохранив при этом практически все пригодные к реставрации трубы и доведя количество регистров до 131 (IV P). В период с 1885 по 1912 год этот орган был самым большим органом в мире вообще, пока этот титул не перешел к органу церкви св. Михаила в Хамбурге. Интересно, что диспозиция и качество звуковой палитры органа Контиуса оказались столь хорошими, что для главной церкви Левена (Бельгия) во имя св. Архангела Михаила с 2016 фирмой Флентроп (Flentrop Orgelbouw) строится его копия в состоянии 1779 года, тем более, что все в Лиепайе все трубы сохранились до наших дней в неизменном виде, что случается весьма редко. В РФ ни одного барочного органа нет.

Однако, такая интерпретация может оказаться напрочь и безоговорочно отвергнутой пуристами и хорошо принятой теми, для кого стилистические реалии идентичны тому, что итальянские органостроители называли «buon gusto e fino giudizio del sonatore» — хорошим вкусом и здравым смыслом исполнителя.

По какому пути будет развиваться орган и органостроение? Переживет ли он эти времена в уже кодифицированных формах в качестве «традиционного» инструмента, или под давлением нового музыкального опыта произойдет обновление его технической и акустической структуры? Сохранит ли он навсегда некие «надвременные» и «надстилистические» элементы, которые представлялись до сих пор неотъемлемой частью его сущности или подвергнется глобальному изменению? Если вторая из двух гипотез оказалась бы правильной, то воспроизведение старинной музыки стало бы возможным лишь в ее «переводе», переосмыслении, переинтерпретации в соответствии со звуковым языком и возможностями инструмента. Если же музыке будущего предстояло бы играть ту же роль, которую всегда приходилось играть современной музыке в прошлом, то проблема исполнения сочинений классического периода исчезла бы сама собой — эту музыку исполняли бы исключительно на «исторических» органах-памятниках, если бы они, разумеется, оказались бы должным образом сохраненными последующими поколениями. Именно из этой, казалось бы неразрешимой дилеммы в Германии 20–30 годов родилось так называемое «органное движение», освящению различных аспектов которого будет посвящена вторая часть этой работы.

**Список литературы:**

1. Banchieri Adriano, Conclusioni nel suono dell'Organo. Di D. Adriano Banchieri.

2. Bolognese Olivetano & Organista di S. Michele in Bosco. Nouellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti cellebri. Opera Vigesima. Alla Gloriosa Vergine, Et Martire Santa Cecilia Deuota degli Musici, & Organisti, dedicata. — In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi 1609, in 4°, picc. S. 14 и 65.

3. Antegnati Constanzo, L'arte organka, Brescia 1608 (Tebaldino), Новое издание R. Lunelli und P. Smets, Mainz 1958 (Rheingold). S. 76.

4. Gervasoni Carlo. La scuola della musica, Piacenza Niccolò Orcese, 1800, Orcesi). S. 256, 266–268. URL: https://imslp.org/wiki/La_Scuola_della_Musica_(Gervasoni,_Carlo).

5. Castelli Giambattista. Norme generali sul modo di trattare l'Organo moderno … Cogli esempi in musica del Maestro V. A. Petrali, Milano 1862. S. 21. [Электронный ресурс]. — URL: https://play.google.com/store/books/details/Norme_generali_sul_modo_di_trattare_l_Organo_moder?id=QDga4ttslbYC&hl=ru.

6. Dupre Marcel. Methode d'orgue. Paris, 1927 (Leduc). S. 74. [Электронный ресурс]. — URL: https://pdfslide.net/documents/dupre-methode-dorgue.html.

7. Lemmens Jacques-Nicolas. Ecole d'orgue et d' harmonium, hg. von Ch.-M. Widor, II. Paris, 1924 (Hamelle), Notes sur Lemmens. S. 2. [Электронный ресурс]. — URL: https://imslp.org/wiki/École_d%27orgue_(Lemmens,_Jacques-Nicolas).

8. Ch.-M.Widor.ПредисловиекизданиюA.Pirro,L'orgue de J.-S. Bach. Paris, 1895 (Fischbacher). S. XXII–XXIII. [Электронный ресурс]. — URL: https://play.google.com/store/books/details/L_orgue_de_Jean_Sébastian_Bach_avec_une_préf_de_Ch?id=ug0CAQAAMAAJ&hl=fi.

9. A. Schweitzer. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst. Leipzig, 1906 (Breitkopf & Härtel), Faksimile-Neudruck Wiesbaden 1962. S. 17. [Электронный ресурс]. — URL: https://play.google.com/store/books/details/Deutsche_und_französische_Orgelbaukunst_und_Orgelk?id=ZL4IAQAAMAAJ&hl=ru.

10. Bossi Marco Enrico & Tebaldini, Giovanni. Metodo teorico-pratico per organo. Milano, 1893 (Carisdi). S. 121. [Электронный ресурс]. — URL: https://kovu.info/bossi-e-tebaldini-metodo-per-organo-53/.

11. Straube Karl. Choralvorspiele alter Meister. Edition Peters Leipzig, 1904. S. 33, 66, 69, 75 [Электронный ресурс]. — URL: https://imslp.org/wiki/Choralvorspiele_alter_Meister_(Straube,_Karl).

12. Hure Jean. L'esthetique de l'orgue. Paris, 1923 (Senart). S. 59, 163. [Электронный ресурс]. — URL: (https://imslp.org/wiki/L%27Esthétique_de_L%27Orgue_(Huré,_Jean).

13. W. Gurlitt. K. Straube als Vorkämpfer der neuen Orgelbewegung / K. Straube zu seinem 70. Geburtstag, Gaben der Freunde. Leipzig, 1943 (Koehler und Amelang). S. 195–225; Новое издание в: W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart, изд. H. H. Eggebrecht, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft II. S. 74–89.

14. Bornefeld Helmut. Orgelbau und neue Orgelmusik. Kassel, 1952 (Bärenreiter), = Beiheft zu Musik und Kirche XXII, 1952. Heft 2. S. 9.

15. Eggebrecht Hans Heinrich (hrsg.) Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Murrhardt-Hausen, 1980 (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH). C. 38.

16. Jacob, Werner. Der Beitrag von Bengt Hambraeus zur Entwicklung der neuen Orgelmusik / Die Orgel im Dienst der Kirche, hsg. von H. H. Eggebrecht. Walcker-Stiftung, 1970. Stuttgart.

17. Dahinaus Carl: Moderne Orgelmusik und das 19 jahrhundert // Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25–27. Januar 1968, hg. von H. H. Eggebrecht. Stuttgart, 1968 (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft), = Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung II, S. 37–63.

18. Barcotto Antonio. Regola e breve raccordo (1652), изд. R. Lunelli, Un trattatello di A. Barcotto colma le lacune dell'«Arte organica»: Collectanea Historiae Musicae I. Florenz, 1953. S. 135–155.

# ЧАКОНА: КОСМОГОНИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ЖАНРА[1]

# CHACONNE: COSMOGONIC DESIGN OF THE GENRE

**Ломанович Валентина Викторовна**
**Lomanovich Valentina Viktorovna**

музыкант, скрипач, педагог (Нидерланды)
musician, violinist, teacher (Netherlands)

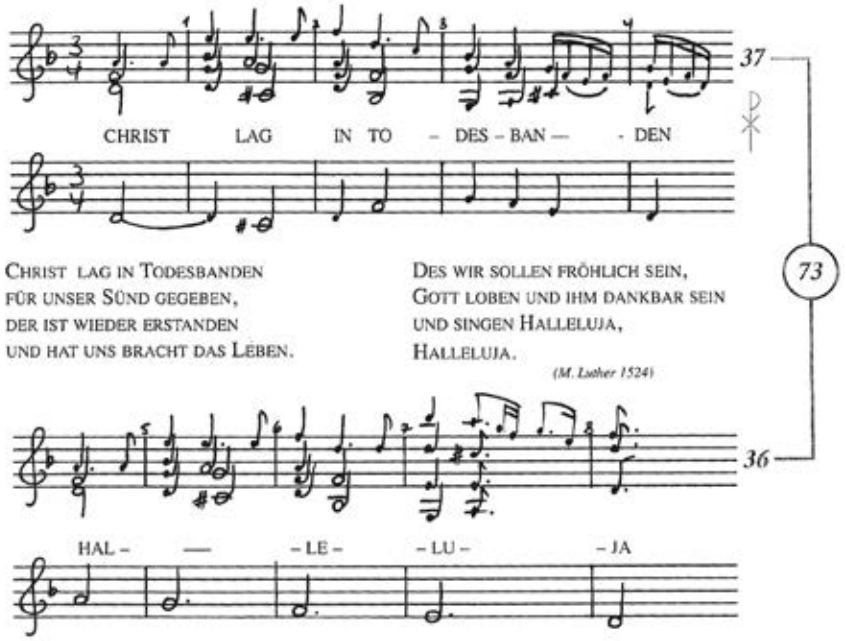
**Ключевые слова:** Иоганн Себастьян Бах, Чакона, скрипка, манускрипт, музыкально-риторические фигуры, цитаты из хоралов.
**Keywords:** Iogann Sebastian Bach, Chaconne, violin, manuscript, musical-rhetorical figures, quotations from chorales.

**Аннотация.** Двадцатый век можно по праву назвать веком третьего Пришествия Баха. Исполнение его музыки, основывающееся исключительно на таланте и интуиции музыкантов, а также на устоявшихся десятилетиями академических традициях, было потеснено другими тенденциями. Не редакция, сделанная даже и маститым исполнителем, а манускрипт, по крайней мере, факсимильное издание баховских текстов, стало основой для аналитической работы исполнителя. В статье предпринята попытка анализа текста знаменитой «Чаконы» из Второй Партиты Баха, написанной для скрипки соло в 1720 году.
**Annotation.** The 20th century may be called as the age of the third Bach advent. Playing of his music, based only on his talent and intuition of musicians, and also on the academic traditions, existing for decades, now has been squeezed by another tendencies. Not a reduction, but a manuscript or, at least, an original print of Bach's texts became the bases for the analytical work of a performer.

«Симпатические чернила» проявляют мелодию протестантского хорала «Christ lag in Todesbanden», вплетенного вместе с славословием «Halleluja» в фактуру Темы.

Два раза совершив круг, включивший в себя сжатый сценарий того, что произойдет дальше, Чакона, как бы заучив его наизусть, отправляется в путь, не задерживаясь больше на второй доле.

С девятого такта начинается **первая вариация.**




[1] Глава из книги «Танцы с Бахом».

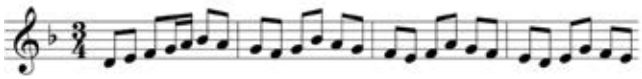
Окончание. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 3 за 2019 год.

© Ломанович В. В., 2020

В ней новая музыкальная мысль, первый росток, проходит в теноре, это очевидно, но из-за специфики нашего инструмента уже во втором такте первой вариации верхний голос начинает привлекать к себе излишнее внимание. Происходит это оттого, что он звучит в сломанном аккорде последним и остается в памяти и исполнителя, и слушателя. Многие скрипачи попадаются в эту технологическую ловушку и, в конечном итоге, представляют развитие событий в Чаконе, да и не только в ней, недостоверным. Эта партия в теноре представляет собой музыкально-риторическую фигуру Circulatio, символизирующий Чашу страданий, и вести точно и подробно надо именно ее.

Главную фигуру можно и не рассмотреть, потому что Чакона начала свое шествие. Для этого Бахом был выбран пунктирный ритм, строго организующий движение, он и отвлек внимание от кругового движения Circulatio. Обычно эта фигура выписывается ровными длительностями, и тогда ее вращающийся мелодический рисунок хорошо виден.

Circulatio (первая вариация)



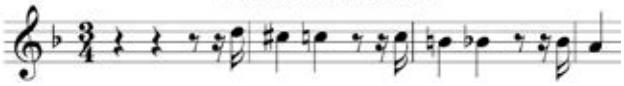
Знакомый нам задержанный на второй доле ритмический рисунок основной темы не давал этой махине сдвинуться с места. Как уже упоминалось раньше, в сарабанде, например, остановка означала естественное нежелание отправиться к месту последнего упокоения. При совершенно разной форме в этих двух танцах много общего.

Цитата из другого хорала, «Den Tod niemand zwingen kunnt», здесь явно просвечивает сквозь фактуру, будучи вплетенной в голоса.

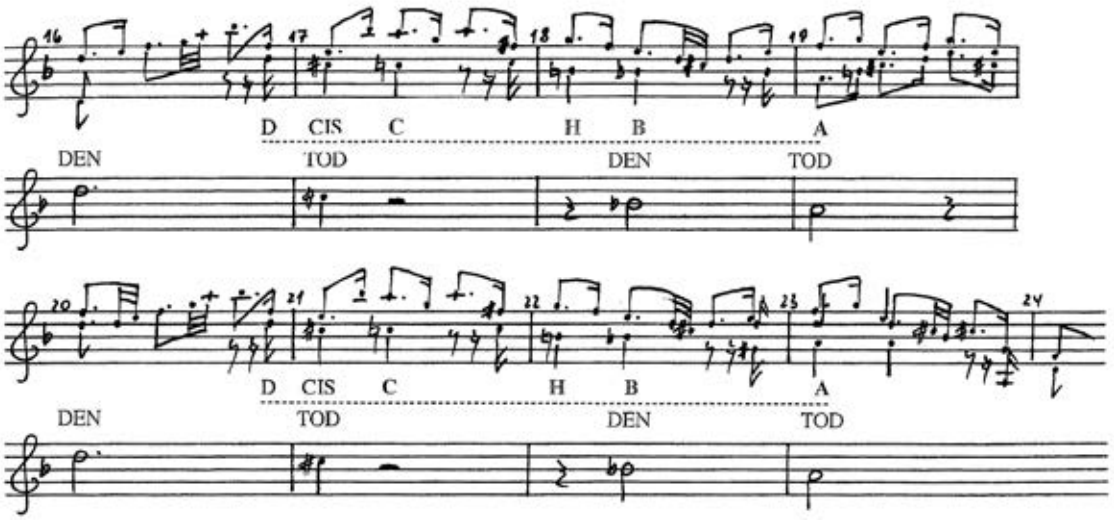
Первая вариация отправилась неспешным шагом и взяла с собой в дорогу от темы короткий ритмический рисунок на память, небольшой фрагмент символического мотива Принятия воли Господней «Да исполнится воля Твоя, а не моя», он будет встречаться на пути и в последующих вариациях.

Черед **второй вариации** придет точно в срок, через восемь тактов (с 17 по 24 такт). На первый взгляд кажется, что Бах просто проводит уже знакомую мелодию в сопрано, но главное во второй вариации — это тема в альте: музыкально-риторическая фигура passus duriusculus, нисходящий хроматический «жестковатый ход», значение которого — страдание и крестная мука.

Passus duriusculus

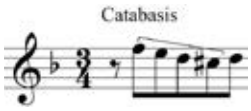


При исполнении этой вариации возникают проблемы возможности интонировать по-разному короткие хореические мотивы жестковатого хода с ударением на первой четверти и сопранового голоса с ударением на второй, как напоминание об основном ритмическом своеобразии темы Чаконы. На клавишном инструменте это не является проблемой, как и в ансамбле с другими инструментами. К сожалению, на скрипке без сопровождения других инструментов провести голоса с присущей им логикой развития остается практически неразрешимой проблемой. По словам первого биографа Баха Форкеля, после знакомства и тщательного изучения музыки Вивальди Бах стал «мыслить музыкально», то есть стал писать музыку, не привязывая ее к возможностям одного конкретного инструмента. Наверняка, у него самого не получалось на скрипке фразировать по-разному верхний и нижний голос, но на идеаль-



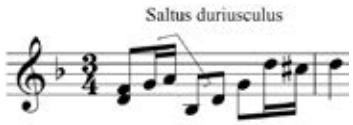
ном инструменте, которому и названия никто не дал, в его воображении все звучало так, как он задумал.

Некоторые исследователи видят в фрагментах «жестковатого хода» passus duriusculus, в его нисходящих малых секундах, повторяющийся мотив «Den Tod» из хорала «Den Tod niemand zwingen kunnt».




**Третья вариация** (с 25 по 32 такт) начинается с музыкально-риторической фигуры catabasis, нисходящего тетрахорда, в котором интервал между верхней и нижней нотой представляет собой уменьшенную кварту, характерную для мотива креста, оплакивания.

Во втором такте мы встретим уменьшенную нисходящую септиму, интервал, знакомый нам по предыдущим произведениям, по Аллеманде, например. Он служит основой для уменьшенного септаккорда, который все барочные композиторы использовали как сильнейшее выразительное средство, вызывающее у публики катастрофические эмоции. После нее проходит еще один catabasis. В третьем такте третьей вариации нисходящий интервал становится вообще большой септимой, это тоже средство выразительности, риторическая фигура saltus duriusculus,




ничего хорошего и счастливого не сулящий. Это знаки горя и безнадежности. В пятом такте к интонационному зерну фигуры креста Бах добавил опевание верхнего звука — фигуру стенания. В шестом такте на первой доле разновидность фигуры креста, на второй доле — уменьшенный септаккорд, на третьей доле — фигура воздевания рук. В седьмом такте на первой и третьей доле — видоизмененные фигуры креста, в восьмом такте уменьшенный септаккорд, на второй доле мотив, близкий кресту, но в интервале уменьшенной квинты.

Как видите, музыкальная ткань просто сплетена из разнообразных мотивов и музыкально-риторических фигур, значение которых проясняет содержание Чаконы, мы просто читаем его.

Представьте себе, что вы немного знакомы с каким-нибудь иностранным языком, знаете, как вам кажется, достаточно много слов. Вам в руки попалась книга на этом языке. Раскрыв ее, сначала вы почувствуете разочарование, потому что ничего не понимаете. Не отчаивайтесь и обведите карандашом знакомые слова: стол, окно, занавеска, девочка, ваза, книга… Постарайтесь отметить все, что вы узнали, и молчавший текст понемногу начнет выдавать вам информацию: девочку зовут Изабель, например, она читает книжку, которая раскрыта на десятой странице, ветер вяло колышет занавеску…Вы будете удивлены, как много вы поняли. Конечно, возникнет вопрос, почему девочка сидит одна в комнате и читает книгу, она может быть наказана или выбрала это занятие сама и с превеликим удовольствием. Для точного ответа понадобится словарь. Для прочтения баховского текста предполагается хорошее знание музыкально-риторических фигур, символических хоральных мотивов, риторической диспозиции, нумерологии. Предполагается, что взявшийся за Чакону скрипач этими знаниями обладает. Но если их не хватает, учиться никогда не поздно, к нашим услугам открыты все библиотеки и архивы мира!

Ознакомившись всего с тремя вариациями и не сыграв ни единого звука, мы ведь уже понимаем, о чем эта музыка. Тема торжественно и эмоционально известила о СВЕРШИВШЕМСЯ НЕПОПРАВИМОМ. Чашу страданий надо испить, весь путь испытаний для скорбящей души надо пройти. Чакона отправилась в Путь. Через что она пройдет, мы увидим, Бах обо всем расскажет в свое время.

Ну, а пока скрипка выпевает горестные мотивы, мы отвлекаемся, слушая их, а главное — в басовом голосе шагает практически неизменившийся basso ostinato (вместо соль появляется соль-диез). В пятом такте третьей вариации Бах перестает его выписывать, потому что на скрипке выявить его и сочиненную на его основе новую мелодию в одно и то же время невозможно. Скрипичные соло Баха очень напоминают завязку основной коллизии романа «Дети капитана Гранта»: в брюхе пойманной акулы матросы нашли бутылку, внутри которой была записка с известием о кораблекрушении. К сожалению, текст пострадал от воды, и героям романа предстояло пережить немало драматических событий из-за того, что текст был понят неправильно. Так и в нашем случае: нижний голос basso ostinato есть, но мы его не видим на бумаге. Но это не значит, что его нет. Его можно петь (шутка!), если уж технология исполнения полифонического письма на скрипке столь несовершенна. Но скрипач, решившийся на это, может оказаться в двусмысленном положении, несмотря на самые благие намерения. Лучше петь про себя, внутренним голосом, дабы соблюсти конвенцию. Но почему-то есть даже не совсем робкая уверенность, что слушатели высоко оценили бы эту находку.

В **четвертой вариации** (с 33 по 40 такт) Чакона встретила попутчика, завязался диалог. Но в этом попутчике, которого так нежно вопрошал сопрановый голос, мы узнали passus duriusculus, ставший basso ostinato, и беседа долго не затянулась, сопра-

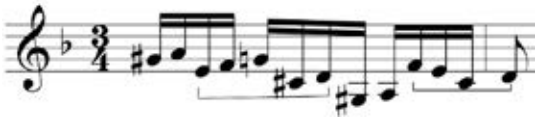
новый голос взял на себя инициативу. Но это только на первый взгляд кажется, что диалог стал монологом. «Жестковатый ход» незримо присутствует, Бах не выписал его по той же причине, по какой не выписал basso ostinato в предыдущей вариации. Его просто не сыграть.

В **пятой вариации** (с 41 по 48 такт) нам понадобится карандаш, впрочем, мы его и так из рук не выпускали, делая пометки. Вспомните, как на уроках русского языка в школе вы расставляли в упражнениях пропущенные знаки препинания, подчеркивали подлежащие и сказуемые, дополнения и обстоятельства, для того чтобы сделать предложение структурно ясным и выявить главное и второстепенное в нем. Теперь попробуйте сделать это в баховской речи, задайте себе вопрос: где место естественных речевых цезур? Ясно, что делать это надо было с самого начала, но пятая и шестая вариации представляют собой сплошной поток ровных шестнадцатых нот, но ровных ли и равных? Расставить «запятые» и ударения не всегда будет просто, потому что будут разные варианты, из которых трудно выбрать один необходимый. Эти запятые и ударения нужны для нашего ума, смычок сам найдет необходимую меру филировок, но разобраться в баховской пунктуации необходимо, иначе есть риск, что однообразные шестнадцатые пойдут строем, потоком сознания.

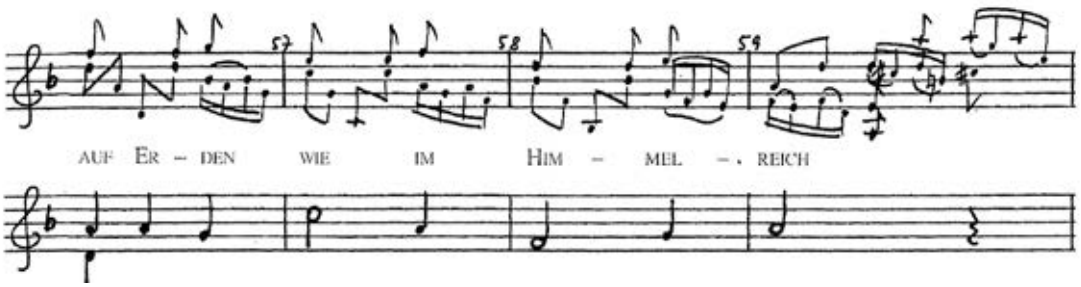
В пятой вариации вы обратили, наверное, внимание и на баховские лиги. Даже на первый взгляд они кажутся не унифицированные в идентичных музыкальных высказываниях. Смельчаки, отважившиеся оспорить неприкосновенность манускрипта, не играют длинные лиги в пятом и в седьмом тактах, аргументируя это их отсутствием в первом и в третьем тактах. Исследователи довольно убедительно доказали, что Бах поставил эти лиги вполне осознанно. Лига начинается с ноты «ре» и заканчивается на «до-диез». Этой интонацией начинается хорал «Den Tod niemand zwingen kunnt».

Такая же история повторяется и в **шестой вариации** (с 49 по 56 такт). Именно в ней особо дотошные исследователи баховских текстов спорят о том, где заканчивается лига в первом такте — внизу, на си-бемоле или на ноте «ре», следующей за ней? Вопросы эти совсем не праздные, потому что баховские лиги — это артикуляционные знаки, выполнение которых сделает музыкальную речь ясной, понятной и полной узнаваемых смыслов.

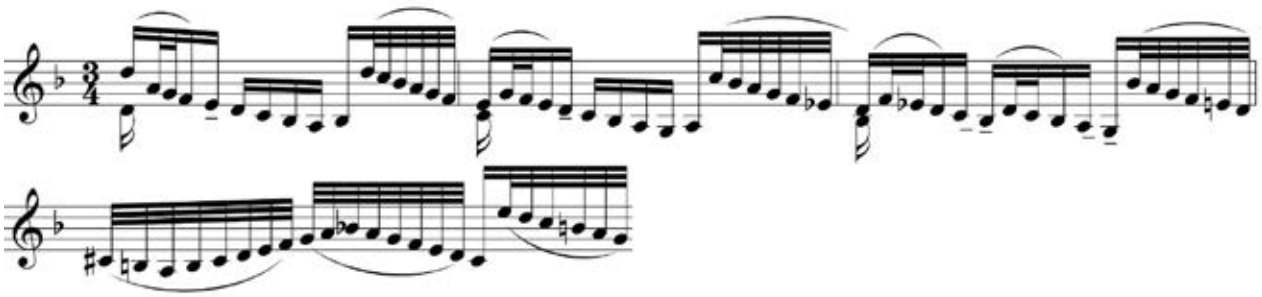
В конце последнего такта пятой вариации два раза, один за другим идут музыкально-риторические фигуры креста, мимо которых пройти нельзя. Настоящий «крест» должен быть выписан, как «ре до-диез фа ми». В последнем такте пятой вариации мы видим его варианты: «ми—фа—до-диез—ре» (ноту «соль» сочтем попутчицей) и «фа—ми—до-диез—ре».



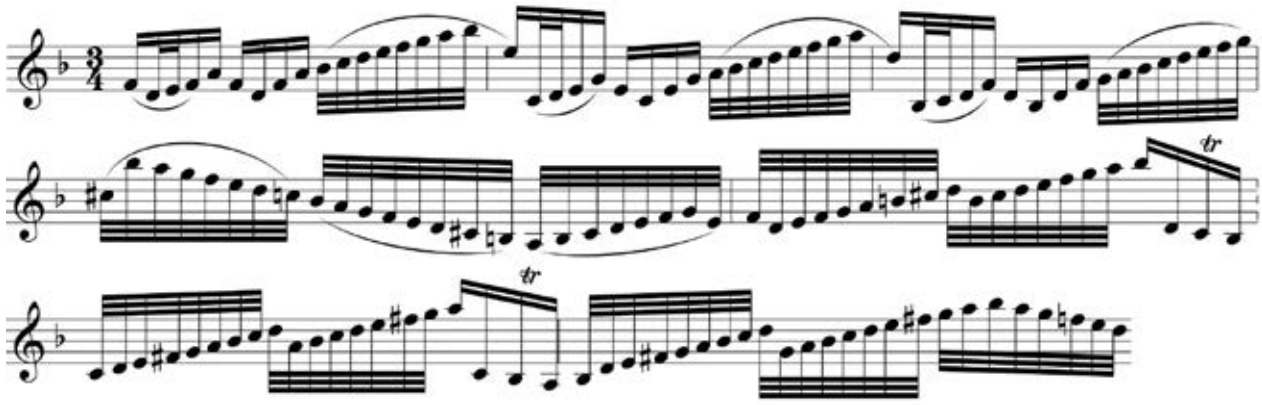
В **седьмой вариации** (с 57 по 64 такт) произошел перелом в общем скорбном настроении Чаконы, его подготовили последние пять тактов шестой вариации, обратив основное нисходящее движение вверх после усталости, неверия, обреченности, горестных переживаний. Пошла, так называемая, золотая секвенция аккордов, в которой сверкнули, хоть и на мгновение, мажорные аккорды фа-мажора, до-мажора, си-бемоль мажора. Кроме мажорного звучания, вместо безысходного и нескончаемого минора, сменился и хорал, пронизывающий вариацию: «Auf Erden wie im Himmelreich».




В **восьмой вариации** (с 65 по 72 такт) появились тираты, «стрелы», полные энергии, хотя и нисходящие. С пятого такта этой вариации тираты практически все восходящие, полные желания во что бы то ни стало сохранить набранную высоту, но звенья секвенции один за другим каждый раз опускаются на одну ступень вниз.



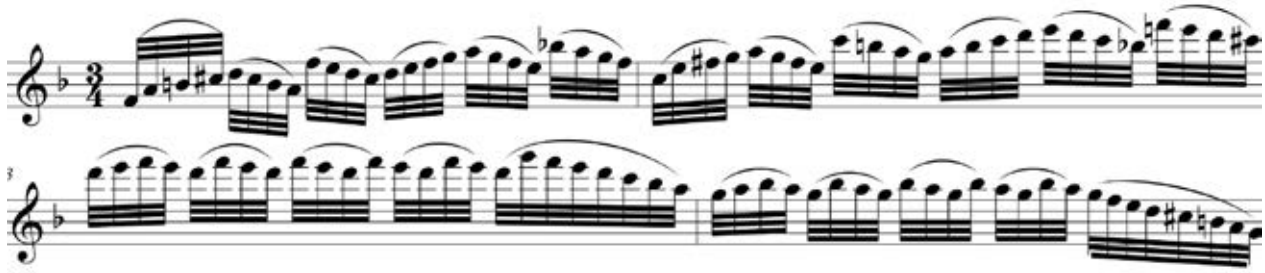
В **девятой вариации** (с 73 по 76) тираты, уже двойные, в две октавы, предприняли еще одну отчаянную попытку удержаться на высоте.



Исследователи Чаконы не могут прийти к одному мнению относительно количества тактов в этой вариации. Если предположить, что в ней восемь тактов, то смена фактуры и настроения в пятом такте будет очень видна, не заметить и не прореагировать на нее будет невозможно. Скорее всего, в девятой вариации четыре такта.

В **десятой вариации** (с 77 по 80 такт) драматургическая ситуация меняется: замедляется движение, в конце первого, второго и третьего тактов появляются восходящие уменьшенные аккорды. Эйфория прошла, заряд энергии закончился.

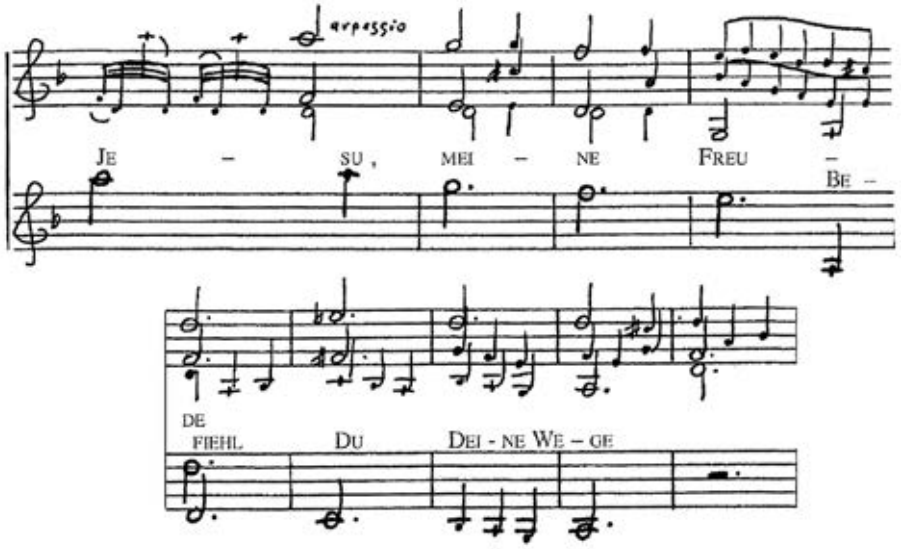
В **одиннадцатой вариации** (с 81 по 84 такт) уменьшенные аккорды станут нисходящими и в двенадцатой вариации (с 85 по 88 такт) поплывет Чакона призрачным дымом в иную мерцающую реальность.



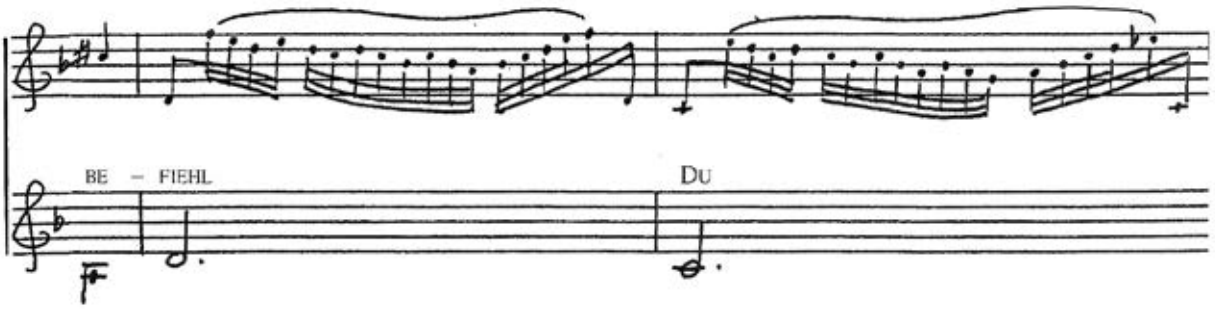
Заметили вы, что в **двенадцатой вариации** Бах меняет ключ, что в произведениях для скрипки не так часто встречается. Сделал это он для того, чтобы не загромождать рукопись добавочными линейками, вывел пассаж из ключа «соль» в ключ «ми».

**Тринадцатая вариация** — это первое ОТКРОВЕНИЕ (с 89 по 120 такт) Бах написал arpeggio, показал скрипачам, как разбить аккорды, дал образец фактуры, выставил короткие лиги и не утруждал себя больше выписыванием фактуры, а стал излагать текст аккордами для то, чтобы лучше было видно движение голосов, где идут цитаты из хоралов «Jesu, meine Freude», «Befiehl Du Deine Wege», «Auf meinen lieben Gott». Она не вписывается ни в какие параметры и разбивать ее на более мелкие структуры не поднимается рука.

Видим мы и нисходящие секунды lamento, и фрагменты вращательного движения фигуры Чаши, и passus duriusculus. Непостижимым образом эти горестные знаки не помешали энергии сопротивления опять со-




браться в плотный сгусток, и в **четырнадцатой вариации** (с 121 по 124 такт) мы слышим диалог, где больше нет скорбных вопросов и неутешительных ответов. Все дышит отвагой, решительностью, смелостью.




Вынесенная на волне таких настроений Тема (с 125 по 132 такт), вернувшись с цитатами из хорала «Christ lag in Todes banden» и с Аллилуйей, завершает первую главу Чаконы.

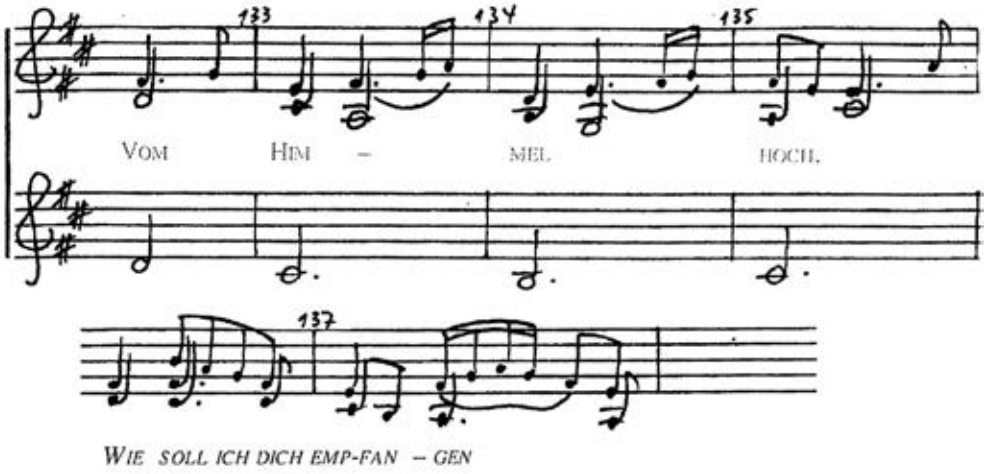
В содержании мы ошибаться не можем, Бах написал все предельно точно, используя идиоматический язык музыкально-риторических фигур и закодированных мотивов из хоралов, которые имели конкретный текст. Противоречащих заложенному смыслу трактовок быть не может. Но смыслы понимаются разными людьми, с разной нервной организацией, с разной эмоциональной подвижностью, с разной степени строгости моральными установками, с разными сердцами и душами. И вот из-за этого существует множество разных исполнений Чаконы. Спасибо Баху, что он доверял музыкантами и не регламентировал каждый их шаг. В старинных трактатах вы не раз увидите одно немного наивное, но верное по своей сути утверждение, что хорошее исполнение базируется на хорошем вкусе музыканта.

Мы прочитали глазами лишь треть текста, который нам предстоит сыграть, обозначили тему и нашли первые четырнадцать вариаций, завершенных вернувшейся Темой. Впереди еще море музыки. Еще не сыграли ни одной ноты на реальном инструменте, на нашей скрипке, а многое уже стало ясно. Перед нами произведение неординарного содержания, его нельзя сыграть по наитию. Оно нуждается в осмыслении, размышлении, знании, даже в каком-то планировании, если закрыть глаза на несоответствующее высокодуховному тексту прозаического слова «планирование». Наверное, хорошо, что читали текст глазами, не соединяя его сразу с заботами скрипача и с техническими сложностями, дали ему зазвучать в идеальных руках на идеальном инструменте в нашем воображении. Заметили ли вы, что этот текст не может быть снабжен исполнительскими комментариями, это было бы избыточно. Представьте себе, в шекспировском тексте, в монологе Гамлета «Быть или не быть» вы, актер, не обнаружили бы авторских подсказок, типа, насколько громко или тихо произнести то или иное слово, где дать тексту массивно идти вперед, а где его надо пустить устало и нерешительно? Проговаривать ли текст отчетливо или сказать его невнятной скороговоркой? Таких подсказок нет у Шек-

спира, да и не только у него. Хорошо, если автор напишет: «говорит взволнованно», и на том спасибо. Но к текстам Шекспира исследователи написали тома комментариев к тем или иным выражениям, которыми актеры могут воспользоваться, работая над ролью. Но найти меру «говорить взволнованно» каждый уважающий себя актер найдет сам или с помощью режиссера, ведь в спектакле участвуют и другие персонажи. Нужно связать все в единое целое, а не устраивать парад даже великолепно исполненных монологов.

случайный. Ре-мажор, родная тональность для скрипки, и в трактатах расценивалась как тональность полного счастья и душевного покоя. Даже басовая тема, основной гармонический стержень всей Чаконы, звучит примирительно и умиротворенно.

Так начинается средняя часть чаконы, **шестнадцатая вариация** (с 133 по 140 такт). Звучит двухголосный хорал, в котором два голоса, бас и тенор, поют терциями и секстами, самыми певучими и ласкающими сердце интервалами. В басу идет



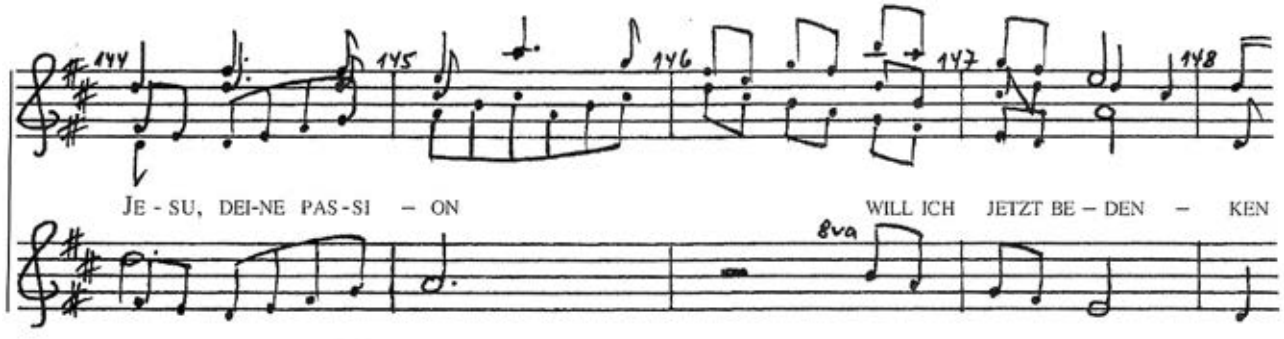

Бах написал текст. К нему существует множество комментариев, записанных в старинных трактатах современниками и знакомыми Баха, существует множество современных записей исполнений его музыки разного достоинства, в которых мы слышим его текст, представленный музыкантами разного таланта и разной степени ответственности. И не факт, что громкое имя является гарантией глубокого понимания текста Баха.

Вот такая небольшая пауза получилась у нас между первой и второй частями Чаконы. Бах ничем не обозначил наступление второй главы, ни двойной чертой, ни ферматой, даже небольшой цезуры не выставил. Он изменил тональность на одноименный мажор. Мы знаем баховское отношение к выбору тональности, он никогда не был

хорал «Vom Himmel hoch» и продолжает его цитата из хорала «Wie soll Ich Dich empfangen»

В **семнадцатой вариации** (с141 по 148 такт) слышны фрагменты из хорала «Jesu, Deine Passion will Ich jetzt bedenken».

Если первая часть Чаконы прошла через долину слез и горестей, теряя и обретая мужество и надежду, то средняя часть — это заповедный сад Духа и Веры, где израненная Душа сможет исцелить свои раны и, успокоившись, услышать, наконец, пение птиц и ангелов, играющих на своих флейтах и трубах. Эта духовная эйфорическая феерия длится до **двадцать второй вариации** (с 177 по 184 такт). Хорал возвращается, но в нем нет больше умиротворения и покоя. Бах выстраивает всю фактуру аккордами на так хорошо узнаваемом ритме с задержанной вто-



рой долей и на цитатах из хоралов «Wie soll ich Dich empfangen» и «In meines Herzens Grunde Dein Nam und Kreuz allein funkelt allzeit und Stunde. Он ведет, как бы подталкивая всю эту махину к **двадцать пятой вариации** (с 201 по 209 такт), где маленькими буковками, еле заметно пишет под строчкой: arp. (arpeggio). И аккорды стали оплывать, терять свою стройность, стали массой — и все остановилось. Гигантская энергия, набранная в предыдущих вариациях, вдруг куда-то исчезла, просто испарилась. Это был мираж, игра воображения.

И опять, никаких указаний, что пора перевернуть страницу волшебная страна исчезла, и начинается Эпилог, возвращающий Чакону к действительности. Бах, как бы жалея слушателя, держит еще пару тактов в мажоре, на мажорных септаккордах, постепенно и деликатно уводя все повествование назад, в ре-минор, тональность Реквиемов.

В **двадцать девятой вариации** (с 229 по 233 такт) на постоянно звенящей доминанте, ноте ля, одна за другой идут музыкально-риторические фигуры catabasis, смысл которых всем хорошо известен.

В **тридцатой вариации** (с 233 по 240 такт) Бах хроматизирует их. В пятом такте тридцатой вариации в нижнем голосе пошел мотив Чаши страданий.

**Тридцать первая вариация** (с 241 по 244 такт) — это преодоление земного притяжения. В четвертом такте аккорды сжимаются в объеме, как бы фокусируя взгляд на светящейся точке выхода из тоннеля, и в **тридцать второй вариации** (с 245 по 248 такт) Душа вырывается в иное измерение, оставляя за собой возмущенный этим прорывом космический Воздух.

За этим Чудом Преображения земной Души наблюдала прошедшая все тяготы, горести, надежды и радости Тема Чаконы (с 249 по 257 такт).

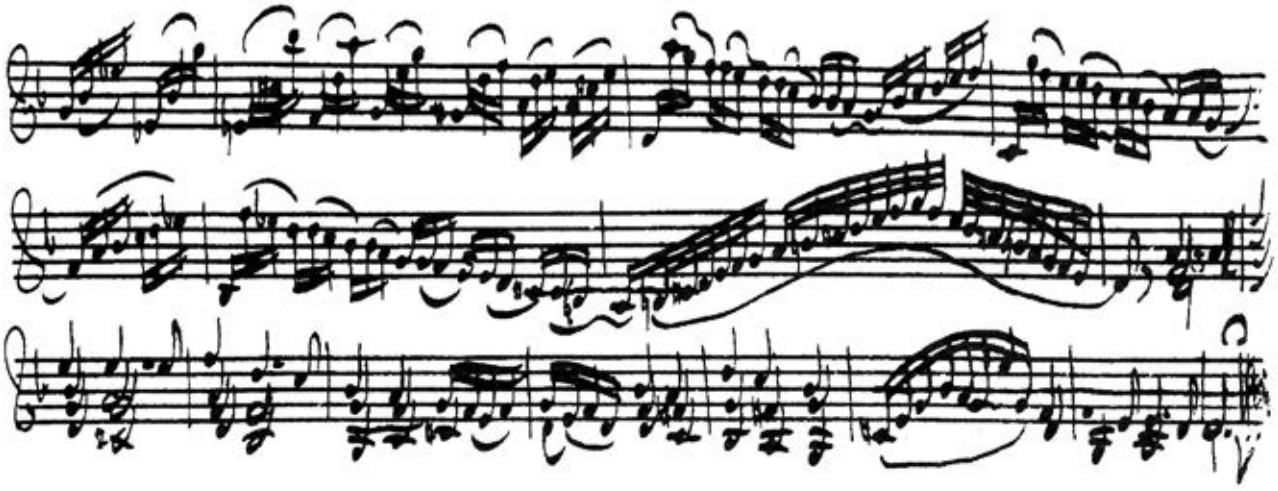
Теперь можете себе представить, что Бах между строчками этого изумляющего до немоты текста написал бы аппликатуру, динамику, вездесущие точки и клинья, направления движения смычка? Это выглядело бы как унижение великого Текста.

Впрочем, Чакону надо сыграть на скрипке. Но это уже другой разговор.

Когда то, о чем Бах говорит в Чаконе, становится ясным в мельчайших деталях, можно из царства метафизики и духовности спуститься на землю, надеть фартук и рукавицы уважающего свой труд Мастера и сделать Чакону РУКАМИ из звука, получающегося путем трения волоса смычка, взятого из хвоста белого мерина и жильной струны, натянутой на скрипку.

Вот на этом этапе, когда в нашей рабочей копии нот Чаконы расставлены номера вариаций, найдены и отмечены музыкально-риторические фигуры и полные точного и определенного смысла мотивы, в вокальных произведениях Баха имевшие конкретный текст, когда, в целом, виден динамический рельеф, кульминации и энергетические спады, можно воспользоваться профессиональными советами, касающихся чисто скрипичных проблем исполнения, но не раньше.

Здесь, к нашим услугам, будут многочисленные редакции, которых насчитывается около тридцати, только более или менее известных и опубликованных (а сколько их осталось за дверями скрипичных классов рядовых педагогов!) с разными вариантами аппликатуры, штрихов, динамических оттенков, на которые вы будете смотреть сейчас, после основательной аналитической работы, по-другому. Вы можете записаться лично или посмотреть во всемирной паутине мастер-классы, проводимые известными и неизвестными скрипачами-педагогами, некоторые, кстати, могут вас очень разочаровать. Вы можете



послушать многочисленные записи и исполнителей старшего поколения, и молодых музыкантов, традиционалистов и аутентистов. Будьте готовы к сюрпризам.

Говорят, скрипач есть до Чаконы и после нее. С Чаконой не хочется расставаться, она завораживает и изумляет, пред нею хочется встать на колени и говорить только стихами, своими собственными, если они есть, а если нет, то вы будете удивлены тем, как много людей на земле было выведено Чаконой на иной уровень восприятия чуда Жизни и Смерти. Среди них были и есть те, кто смог найти достойные Ее слова.

Мрак первозданный.
Тишина. Вдруг луч,
Пробившийся над рваным краем туч,
Ваяет из небытия слепого
Вершины, склоны, пропасти, хребты,
И твердость скал творя из пустоты.
В зародыше угадывая плод,
Взывая властно к творческим раздорам
Луч надвое все делит.
И дрожит мир в лихорадке, и борьба кипит,
И дивный возникает лад.
И хором Вселенная творцу хвалу поет.

И тянется опять к отцу творенье,
И к божеству и духу рвется снова
И этой тяги полон мир всегда.
Она и боль, и радость, и беда,
И счастье, и борьба, и вдохновенье,
И храм, и песня, и любовь, и слово.

*Герман Гессе. «Игра в бисер»*

**Бах**

Когда в апреле я умру,
Сыграй мне Баха поутру,
Пусть в мире буду я один,
А звуком-нежный клавесин…
А если это же несчастье
Случится вечером,— то Страсти
По Иоанну иль Матфею
Исполни, милый друг, в апреле.

Поверь, мне большего не надо:
Все — от ручья до звездопада,—
Что на Земле звалось судьбою,
Позволит Бах мне взять с собою.
Когда проступит синь в апреле,
И певчий дрозд споет на ели,
Свое «прости!» скажи буквально
Шестой прелюдией хоральной.

Сыграй мне Баха. Что — неважно.
Он воплощает в звуке каждом
(кларнета крик, органа вздох)
Все то, над чем работал Бог.

Ведь звук — живое растворенье
Любого из Его творений:
Все в мире сущее, мой друг,
Когда-то превратится в звук.

Так после смерти мое имя
Губами не шепчи своими,
Сыграй с улыбкой на губах
Мне фугу, что придумал Бах.

И бесконечной чередою
В том контрапункте предо мною
Пройдут все прожитые дни,
Ты для себя его храни,—
Поскольку радостно, без страха
Общение посредством Баха
Позволит нам не потерять друг друга…
Пусть между нами будет фуга!

*Сергей Шустов*

…Каждый пред Богом
Наг.
Жалок,
Наг
И убог.
В каждой музыке
Бах,
В каждом из нас
Бог…

*Иосиф Бродский*

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха.

*Анна Ахматова*

**Бах**

Не верю, нет, не органист
Меня во прах поверг!
Летели камни сверху вниз,
А души снизу вверх.

Был каждый вновь из ничего
Прекрасно сотворен.
О ты, слепое торжество
Знамен, племен, времен!

Тщета интриг, тщета вериг,
Тщета высоких слов…
Есть человека первый крик,
Любви внезапный зов.
Есть добрый труд из года в год
И отдых в день седьмой.
И время течь не устает,
Как небо над землей.
Какая разница: свеча
Или мильоны свеч,
Какая разница: парча
Или лохмотья с плеч?

Геройствуй, схимничай, греши —
За жизнью только смерть.
Лишь в редких проблесках души
Сияет третья твердь.
Там над обломками эпох,
С улыбкой на губах,
Ведут беседу Бах и Бог,
Седые Бог и Бах.

*Глеб Семенов*

**Сон**

Был вещим этот сон или не вещим…
Марс воссиял среди небесных звезд,
Он алым стал, искрящимся, зловещим,—
А мне в ту ночь приснился твой приезд.
Он был во всем…И в баховской Чаконе,
И в розах, что напрасно расцвели,
И в деревенском колокольном звоне
Над чернотой распаханной земли.

И в осени, что подошла вплотную
И вдруг, раздумав, спряталась опять.
О август мой, как мог ты весть такую
Мне в годовщину страшную отдать?
Чем отплачу за царственный подарок?
Куда идти и с кем торжествовать?
И вот пишу, как прежде без помарок,
Мои стихи в сожженную тетрадь.

*Анна Ахматова*

Не хочется расставаться с Чаконой в печали. Ведь Бах писал ее в надежде найти опору для дальнейшей жизни, хотя в омуте беды поиски кажутся тщетными. Есть и такие стихи о Чаконе:

Я еще не слышал Чакону Баха,
И нет мне покоя.
Сижу в сквере на скамейке,
И какая-то бабка в валенках
Говорит мне сокрушенно:
— Касатик,
Ты еще не слыхал
Гениальную Чакону Баха,
Это же великий грех! —

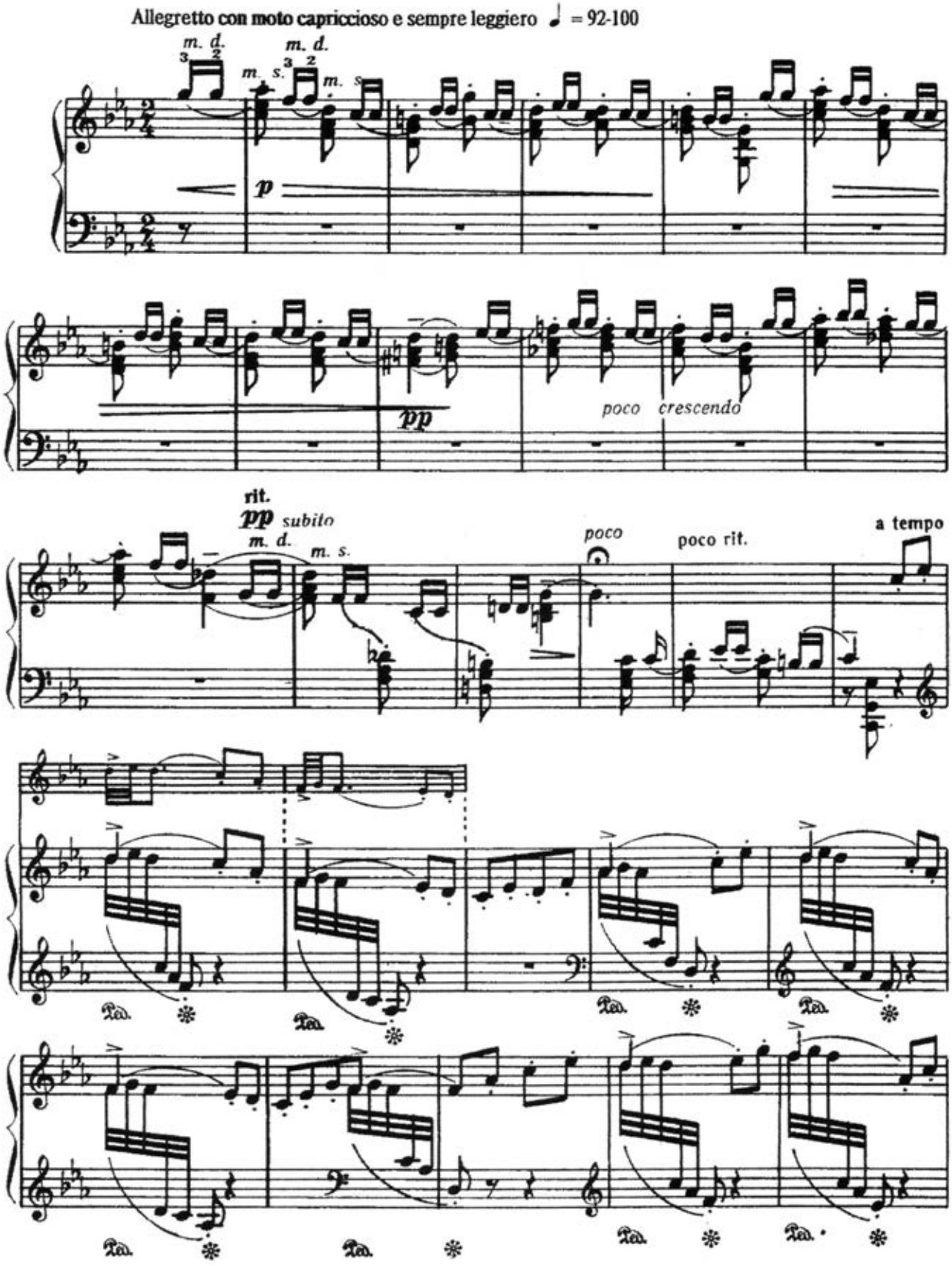
Подхожу к пивному ларьку,
Встаю в очередь,
И вся очередь возмущается:
— Этот тип не слышал
Грандиозную Чакону Баха!
Не давать ему пива! —
Выхожу к заливу,
Сажусь на парапет,
И чайки кружатся надо мной, крича:
— Неужели он и впрямь
Не слышал
Эту удивительную Чакону Баха?
Стыд-то какой! —

И тут ко мне подбегает
Совсем крошечная девочка.
Не плачьте, дяденька! —
Говорит она —
Я еще тоже не слышала
Эту потрясающую Чакону Баха.
Правда, мама говорит,
Что я от этого плохо расту.

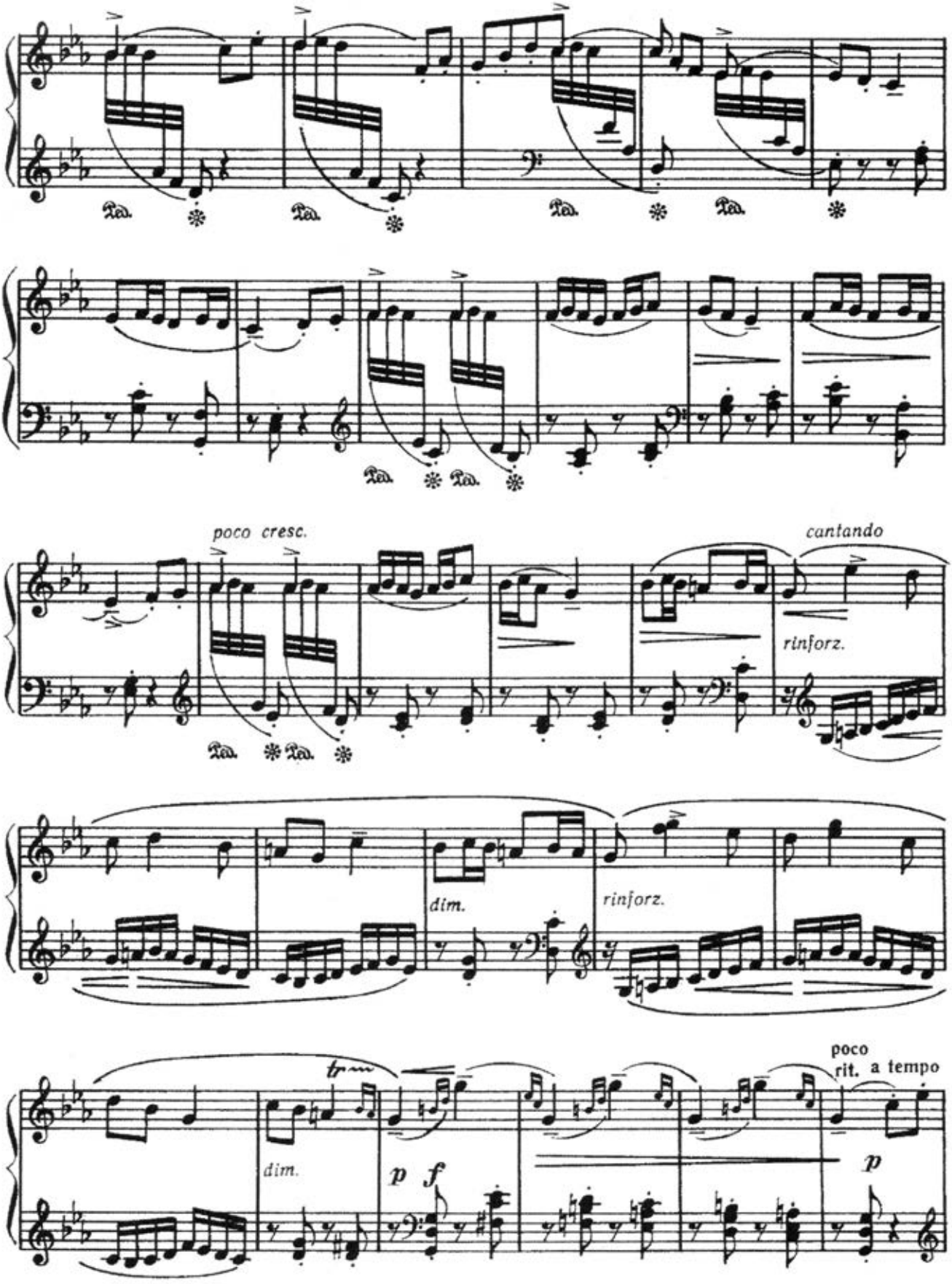
*Геннадий Алексеев*

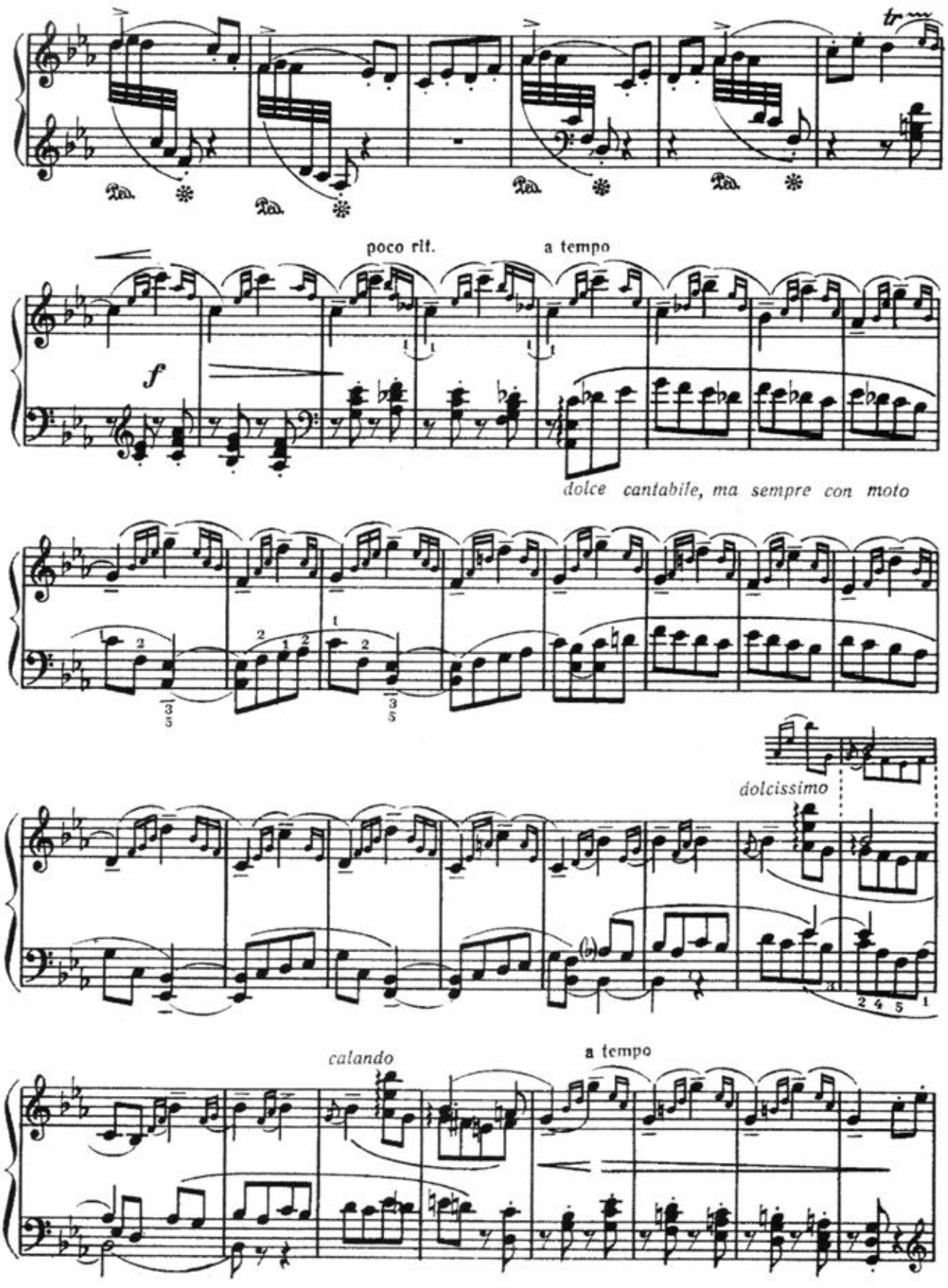
# Сказка птичек

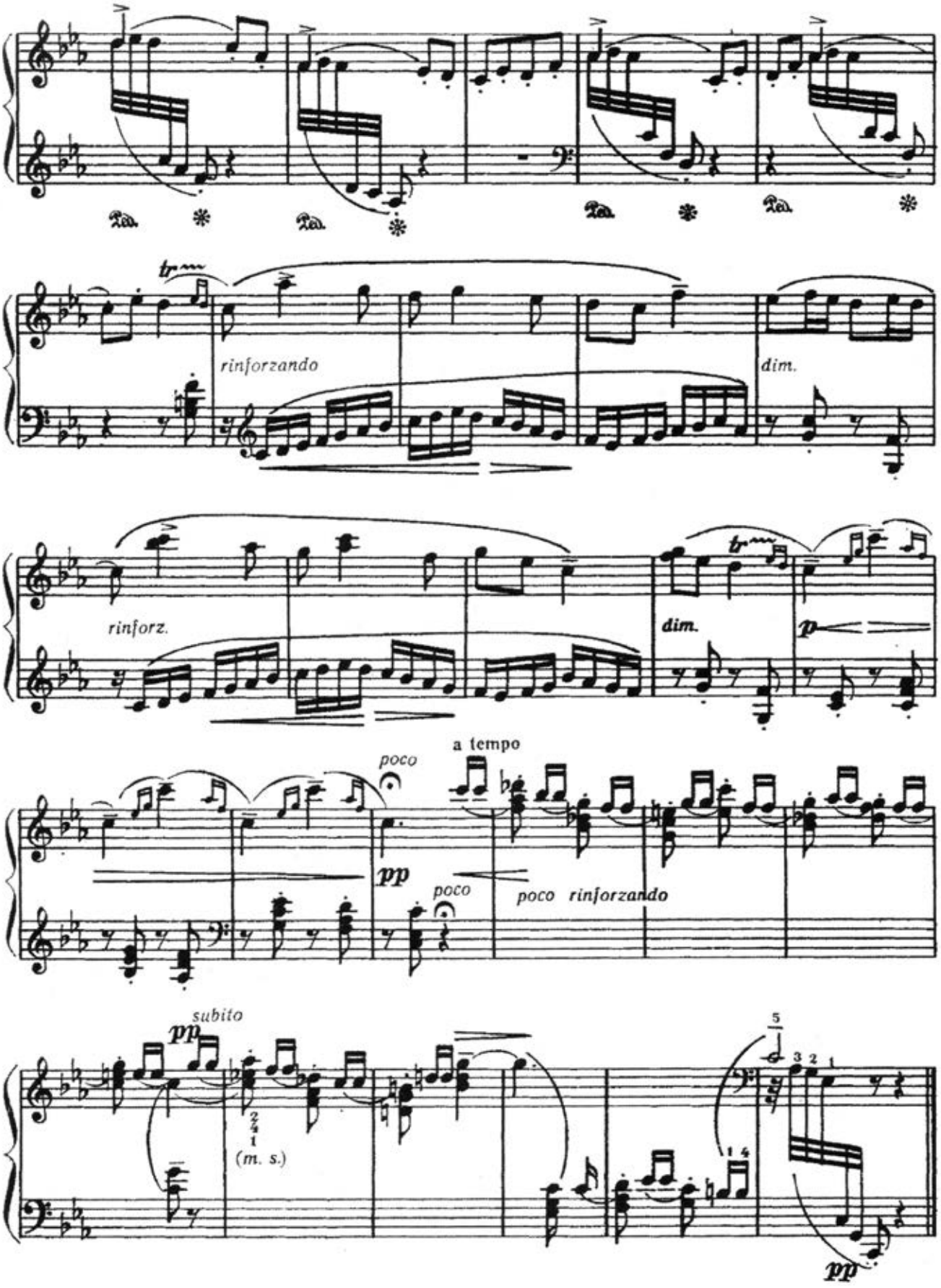
Николай Метнер
Соч. 54, тетр. I, № 2




**Все произведения, представленные в журнале «Учитель музыки», печатаются с образовательными целями.**


poco cresc.
cantando
rinforz.
dim.
rinforz.
tr
dim.
p f
poco
rit. a tempo
p


poco rit.
a tempo
f
dolce cantabile, ma sempre con moto
dolcissimo
calando
a tempo


rinforzando
dim.
rinforz.
dim.
a tempo
poco
pp
poco
poco rinforzando
subito
pp
(m. s.)
pp

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ГАРМОНИЯ, СОЧИНЕНИЕ[1]

# MUSICAL EDUCATION: HARMONY, COMPOSITION

**Базарнова Валерия Владимировна**
**Bazarnova Valeria Vladimirovna**

заслуженный учитель Российской Федерации, преподаватель Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)
honored teacher of the Russian Federation, teacher of the Academic music college at the Moscow state conservatory P. I. Tchaikovsky (Moscow)

**Ключевые слова:** мажоро-минор, модальность, переменность, полифункциональность.
**Keywords:** major-minor, modality, variability, multifunctionality.

**Аннотация.** В статье рассматриваются некоторые лучшие романсы западно-европейских композиторов второй половины XIX — начала XX века — времени расцвета разных музыкальных культур мира. Невозможность охватить огромнейший круг достойных рассмотрения и изучения музыкальных произведений заставляет лишь упоминать творения некоторых авторов, останавливаясь подробнее лишь на некоторых или даже на их отрывках. В приводимых примерах представлены характерные особенности гармонии того времени: **мажоро-минорные и однотерцовые соотношения** аккордов и тональностей, черты **модальности**, тончайшие оттенки и **переменности**.
**Annotation.** The article describes some best romances of east-European composers of the second part of the XIX — beginning of the XXth centuries, of the time of world music cultures blooming. Impossibility to cover the whole circle of music works that are worth of learning we could mention only some authors and look in details only for fragments. In used examples are showed specific features of that time harmony: **major-minor and single-chord ratios** of chords and keys, features of **modality**, the tiniest shades and **variability**.

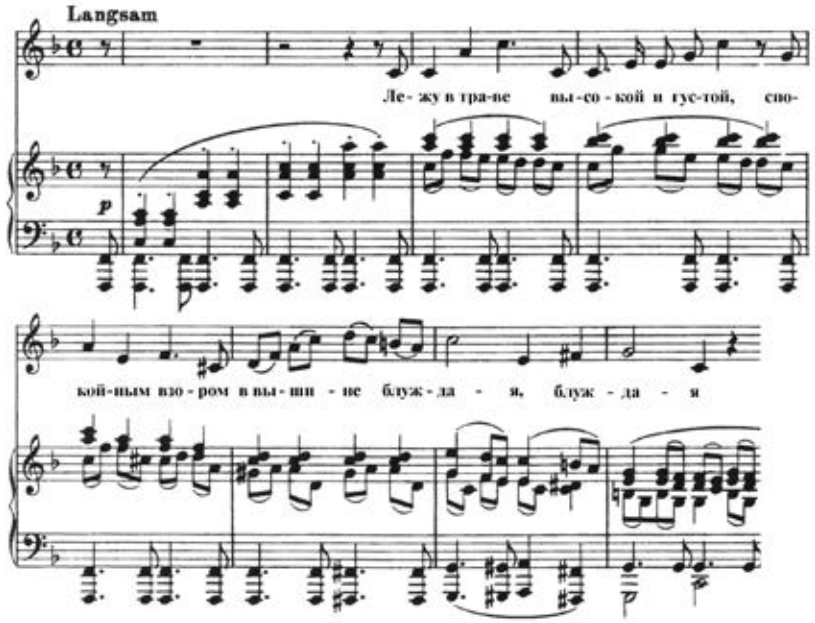
В предыдущей статье анализировалась гармония романсов русских композиторов второй половины XIX века и рассматривались новые явления теории музыки конца XIX — начала XX века.

На разных языках мира звучат и романсы композиторов разных стран и народов, наполненные также, как и романсы русских композиторов, новыми явлениями в области интонационных связей и гармонии. Можно вспомнить как правило углубленные, внешне спокойные, но удивительно выразительные романсы **Йоханнеса Брамса** (1833–1897) [1]. Назову хотя бы романс «Под дождем» на слова К. Грота с его утонченной изобразительностью падающих капель и ламентозностью вокальных интонаций, или неторопливо развертывающийся, почти гимнический в возносящихся вверх возгласах и в повторности поддерживающих их аккордов «Одиночество в полях» ор. 86 № 2 на слова Г. Альмерса.

---

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 4 за 2018 год и №№ 1–4 за 2019 год.

© Базарнова В. В., 2020




Удивительно разнообразны и новы по музыкальным выразительным средствам романсы одного из гигантов музыкального искусства **Ференца Листа** (1811–1886) [2, 3]. Такие жемчужины, как, например, романс «Радость и горе» на слова **Иоганна Вольфганга Гёте** (1749–1832) поражает и мастерством смены ярких, смягченных и темных красок звучания, и редкостной точностью отражения смысла и даже отдельных слов текста, создаваемых неожиданной сменой ладового наклонения аккорда, мажоро-минорными соотношениями трезвучий, или однотерцовыми трезвучиями [4, 5, 6], образующими хроматические, скользящие последования тональностей (Соль мажор—соль-диез минор, Фа мажор—фа-диез минор), достаточно близких основной тональности — Ми мажору (тональности III низкой и III ступеней, позже также соотносятся трезвучия II низкой и II ступени). (см. Приложение 1)

Лист не раз обращался к текстам величайшего немецкого поэта и почти в каждом из романсов мы обнаружим новейшие для XIX века гармонические приемы, такие, как энгармонизм аккордов и тональностей, мажоро-минорное родство, однотерцовые трезвучия и тональности, перегармонизацию звуков и мелодических оборотов [6, 7, 8]. Помимо романсов стоит обратиться также к фортепианным миниатюрам, в частности к «Утешениям» («Consolation»). Из романсов всегда знакомлю учеников с романсом на стихи Гёте «Всюду тишина и покой», параллельно вспоминая варианты романсов на этот же текст Шуберта, Шумана, а также романсы русских композиторов, а если позволит время, познакомить учеников с гениальным переводом (пересказом ? пересочинением ?) этого стихотворения Иннокентием Анненским (1856–1909).

*Над высью горной*
*Тишь.*
*В листве, уж черной,*
*Не ощутишь*
*Ни дуновенья.*
*В чаще затих полет...*
*О, подожди!..*
*Мгновенье...*
*Тишь и тебя... возьмет.*

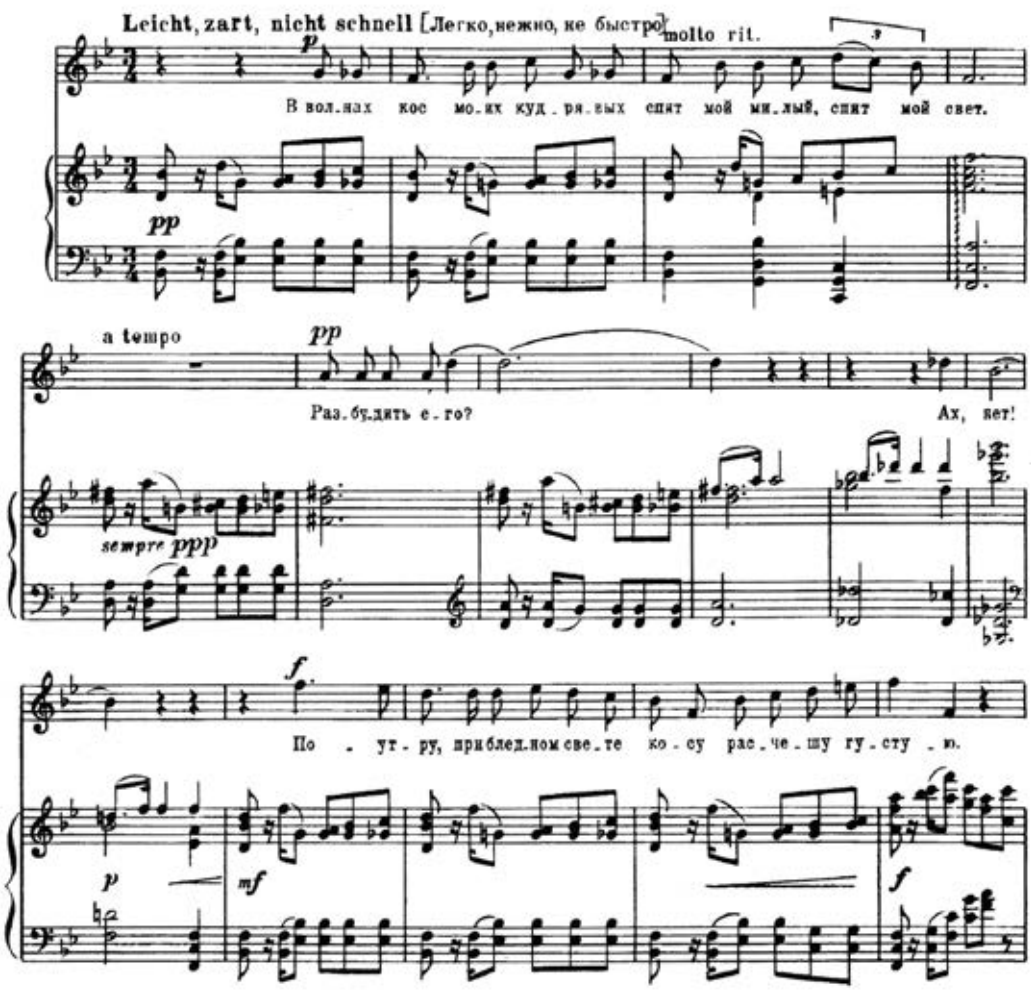
Вспомним еще некоторые романсы Листа. Например множественность устоев, обволакивающих Ми-мажорную тонику минорных аккордов II и VI ступеней и в виде мелодических устоев [5, 8], и в виде длительно выдерживаемых малых септаккордов, приобретающих тоникальность, в романсе «Как в воздухе гулок…» на слова И. Боденштедта, который так и заканчивается не безусловно устойчивым секстаккордом. А в миниатюрном романсе на слова того же автора «Хотел тебе венок сплести я…» Лист показывает при помощи неустойчивых, ясно тяготеющих аккордов доминанты направления к Соль мажору, ми минору, Ми мажору,

снова к ми минору ( и все это на протяжении всего 14 тактов!) и заканчивает, а вернее просто останавливает это движение на уменьшенном септаккорде (см. Приложение 2)

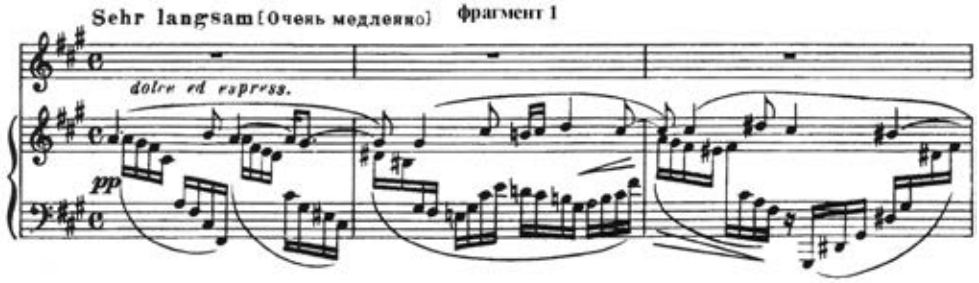
Новизна музыкального языка, его национальные особенности проявляется и в творчестве композиторов тех стран, музыка которых впервые появляется на музыкальных эстрадах Европы. Хочется не забыть о прекрасных песнях **Бедржиха Сметаны** (1824–1894) [9, 10], о лиричных «Песнях любви» **Антонина Дворжака** (1841–1904) [11, 12], о разнообразных, ярких, характерных романсах **Эдварда Грига** (1843–1907), об утонченной лирике романсов Габриэля Форе (1845–1924) и об очаровательных своим обаятельным юмором итальянских и испанских песнях и углубленных, очень личных, интимных лирических романсах **Гуго Вольфа** (1860–1903), полных жгучего темперамента испанских народных песнях Мануэля де Фальи (1876–1946) и характерных звучанием модальных соотношений романсах Яна Сибелиуса (1865–1957).

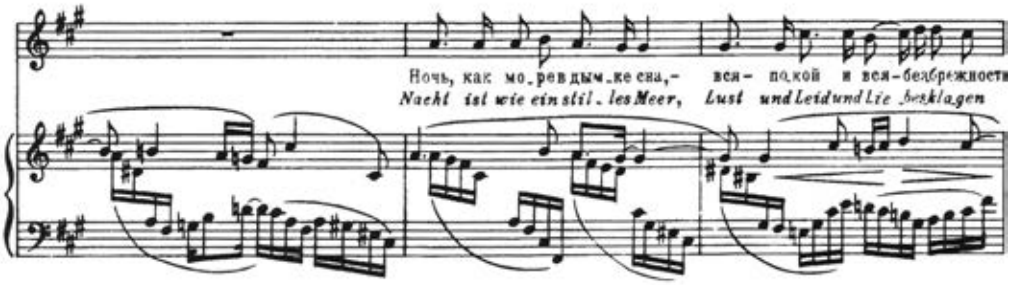
В песнях Гуго Вольфа пленяет свободное звучание аккордов и тональностей терцового и даже тритонового соотношений [13, 14].

В волнах кос моих кудрявых
фрагмент

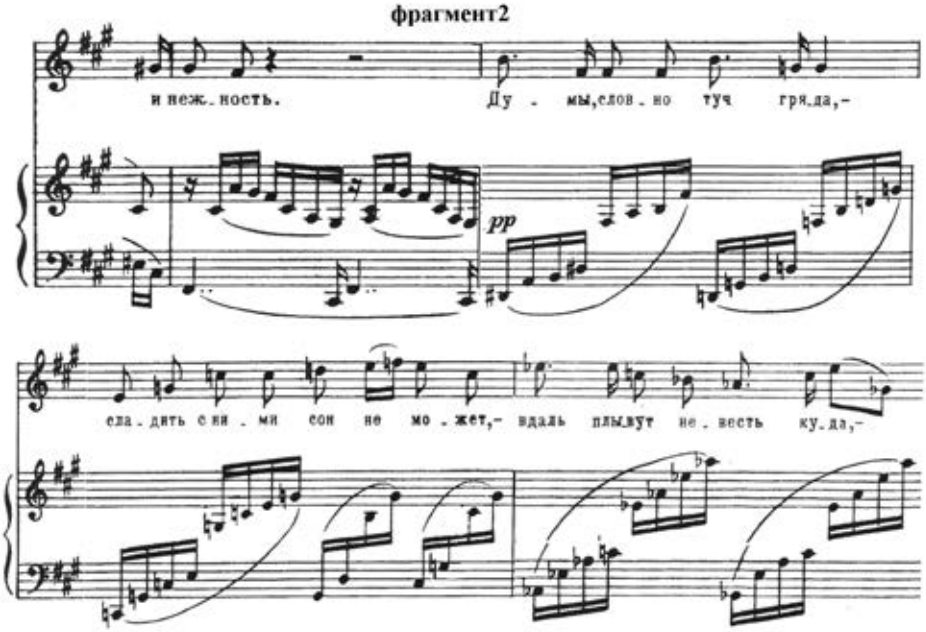



Ночь
фрагмент 1





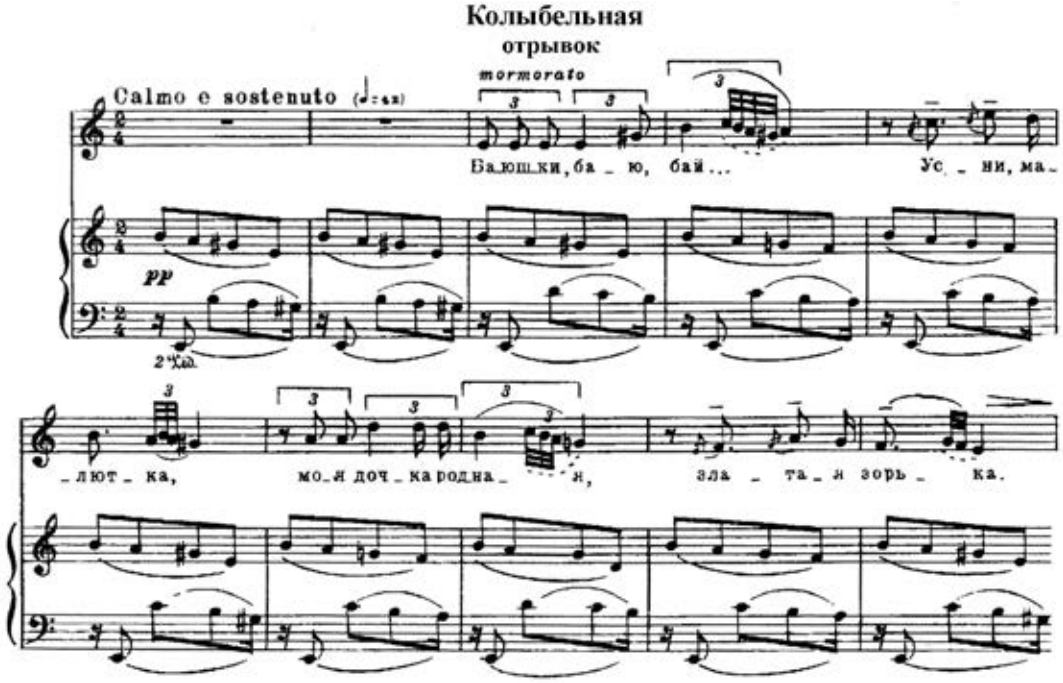

фрагмент2



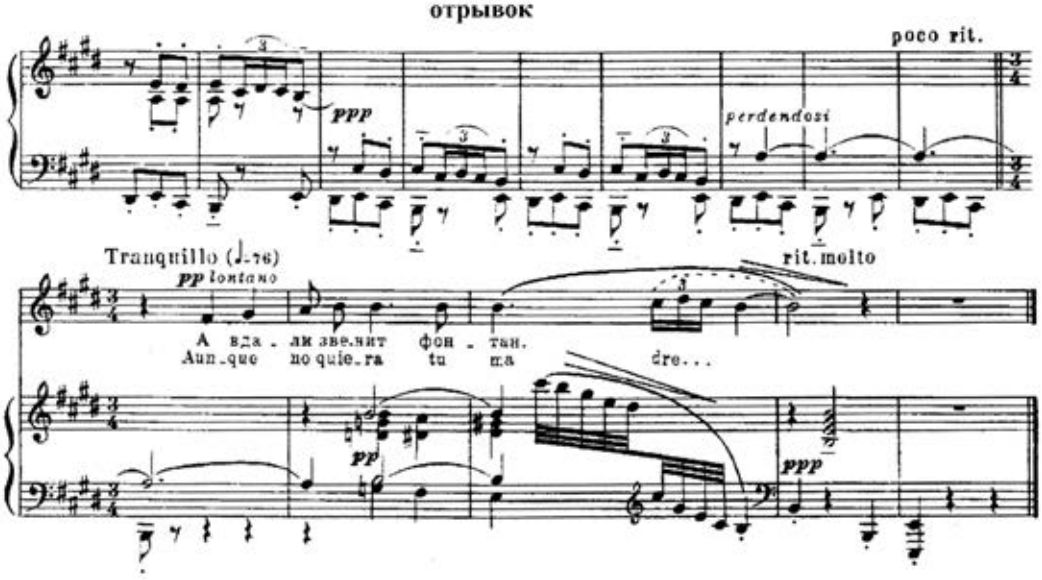

Яркость испанских песен де Фальи поддерживается активным, красочным аккомпанементом, имитирующим перезвон гитарных струн, и выбором типичных для испанской народной музыки ладовых структур, часто опирающихся на ярко направленную тяготением к тонике доминантовую гармонию [15].

**Колыбельная**

отрывок



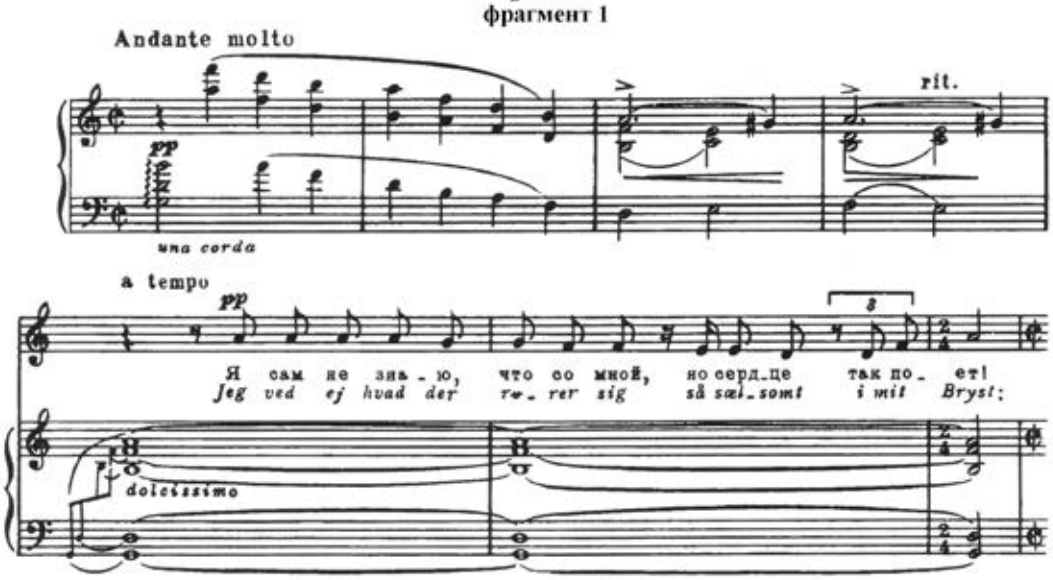
**Хота**
**отрывок**



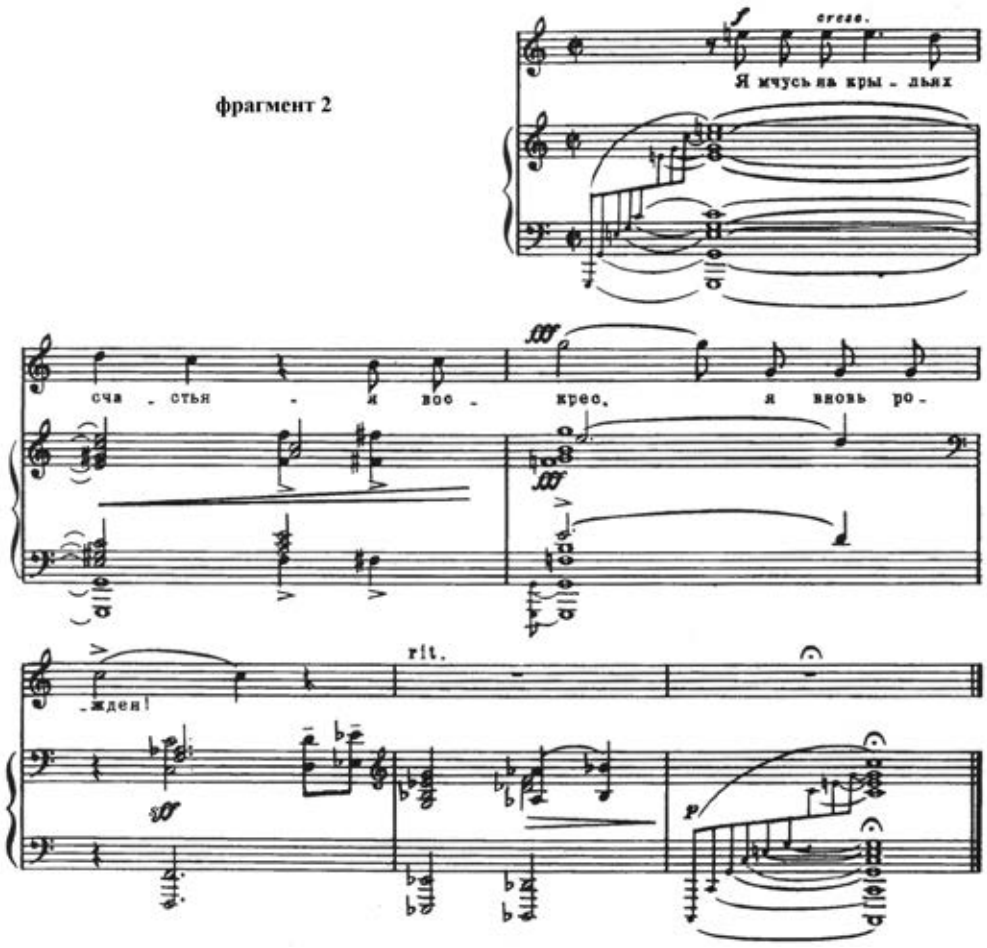

Более спокойные романсы Яна Сибелиуса замедляются также и наличием неожиданных модальных каденций, привлекают красотой гармонических последований [16], произведения Форе пленяют естественно выстроенной формы, органичным развитием ведущей мелодической линии, плавностью, округлостью фраз [17, 18].

Среди прекрасных своей лирической выразительностью романсов Грига, достаточно часто звучащих на наших концертах и изучаемых в классах теории, музыкальной литературы и, конечно же, вокала, выделю две значительные картины природы родины композитора: «Пролог» и «Эпилог» из цикла «По скалам и фьордам» ор. 41 на слова Х. Драхмана [19, 20, 21, 22]. В созвучии с высотою горных пиков и красотой горных склонов, фактура «Пролога» просторна, охватывает диапазон до 5–6 октав и включает в единую вертикаль аккорды доминанты, субдоминанты и медианты, создавая красивейшие звучания полифункциональных аккордов, позволяя мелодии опираться и создавать тоникальную устойчивость на трезвучиях II, IV и VI низкой ступенях До мажора, тональности чистой, как снега горных вершин, и легко дающей окрасить себя красками родственных мажоров и миноров. Речитативное прочтение текста середины романса столь же выразительно полутоновым «сползанием» мелодии, гарманизованной трезвучиями и секстаккордами секундовых (S, D) и полутоновых соотношений и завершаемые плагальным оборотом и большетерцовыми связями мажорных трезвучий. Не мене красочно, оригинально, характерно и заключение романса яркой, убедительной расширенной заключительной каденции, неожиданно переключающейся на фригийский До мажор с оттенком наклонения к минорной субдоминанте.

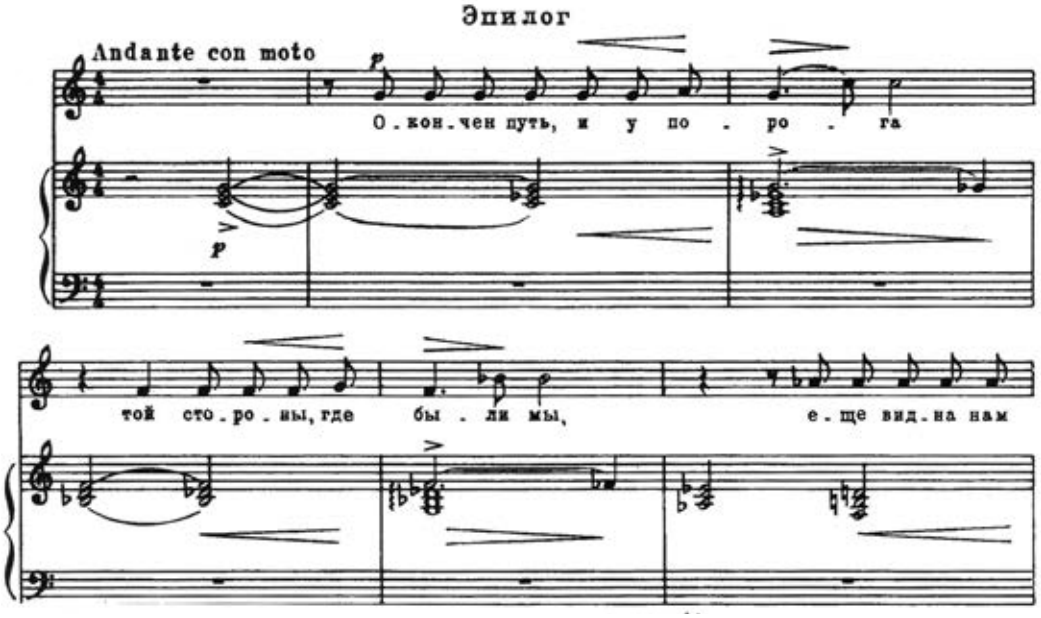
**Пролог**
**фрагмент 1**

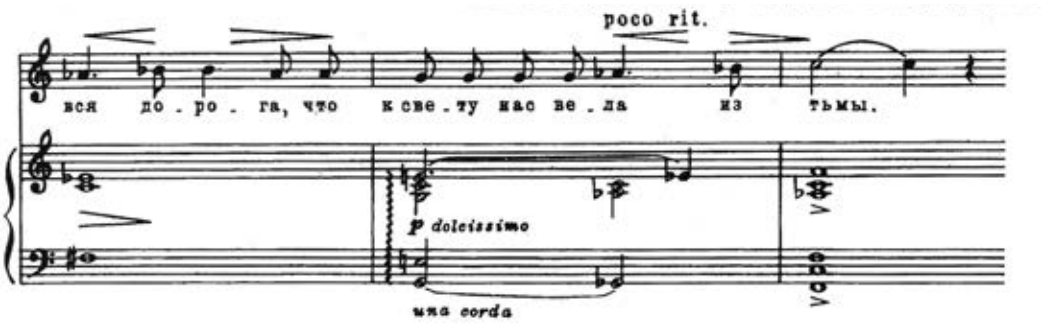


фрагмент 2




«Эпилог» начинается предельно сжато по диапазону, в объеме чистой квинты, и на редко скромно по развитию, при помощи модулирующей (транспанирующей) [8] секвенции по тонам вниз всего из двух аккордов.






Расширение диапазона и активности развития очень скоро приводит к одноименным тональностям (аккордам ?) полутонового верхнего прилегания — к Ре бемоль мажору и До диез минору, в которых гордо и смело, расширяя вверх диапазон почти до октавы, разворачиваются короткие, решительные фразы мелодической линии, опирающиеся на звуки трезвучия с побочным тоном — секстой и вводнотоновым задержанием. Связи тоник трех тональностей — До мажор, Ре бемоль мажор и До диез минора — характерны для эпохи позднего романтизма. Тональность II низкой ступени нашла свое место в тональности еще в творчестве Бетховена и композиторов романтиков. Контраст одноименных тональностей умело использовал в своих обаятельных песнях Франц Шуберт. В однотерцовых тональностях перегармонизовывал однотипные интонации Ференц Лист (см. «Утешение» № 1). Связав в единый клубок столь различные по окраске и взаимоотношению тональности, Григ активизирует гармоническое развитие, ускоряет путь к завершению романса. И, как и в «Прологе», романс заканчивается не менее значительным каденционным оборотом с полифункциональным, ярким звучанием аккорда двойной доминанты на доминантовом басу и самым напряженным вариантом доминантсептаккорда, наполненном острыми диссонансами в виде больших септим и малых секунд в качестве задержаний и яркого мелодического побочного тона сексты. И также, как в «Прологе», эта сверхубедительная каденция неожиданно прерывается густым, темным звучанием каденции во фригийском До мажоре. Это повторение сходных каденций объединяет и скрепляет весь цикл из шести романсов, делает особенно значимым этот гимн родной природе, родному народу, красоте всей любимой нами Земли.

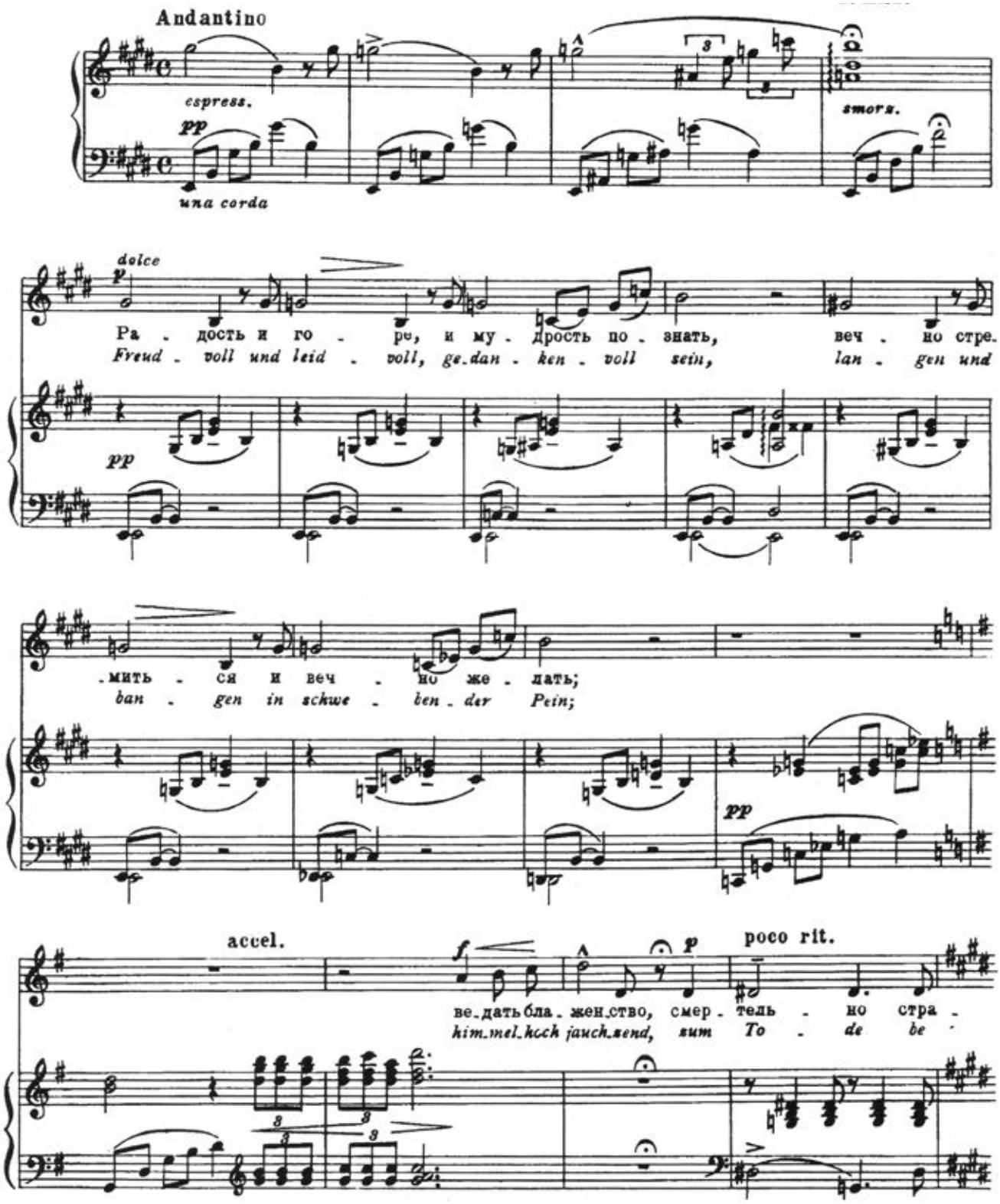
**Список литературы:**

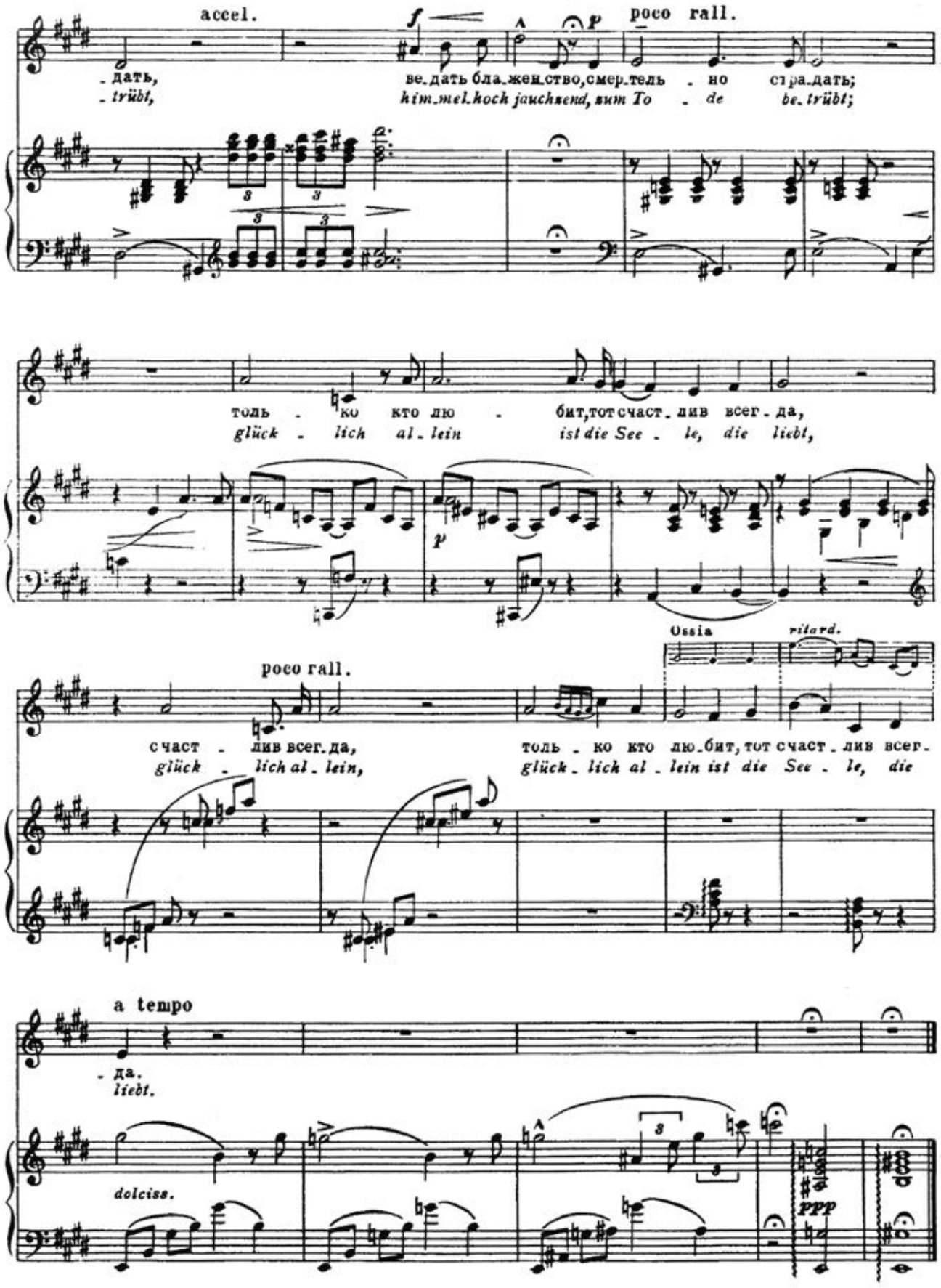
1. Царева Е. Брамс. — М., 1986.
2. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1–2. — М., 1956.
3. Зилоти А. И. Воспоминания и письма. — М., 1963.
4. Gevaert F.-A. Traite d'harmonie theorique et praktique (I, II). — Paris—Bruxelles, 1905–1907.
5. Катуар Г. Л. Теоретический курс гармонии. I-II. — М., 1924–1925.
6. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — Л., 1936.
7. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
8. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. — М., 1981.
9. Мартынов И. Бедржих Сметана. — М., 1963.
10. Гулинская З. Бедржих Сметана. — М., 1968.
11. Бэлза И. Антонин Дворжак. — М.–Л., 1949.
12. Гулинская З. Антонин Дворжак. — М., 1973.
13. Роллан Р. Музыканты наших дней. Гуго Вольф. — М., 1932.
14. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. — М., 1966.
15. Крейн Ю. Мануэль де Фалья. — М., 1960.
16. Ступель А. Янн Сибелиус. — Л., 1963.
17. Журдан-Моранж Э. Мои друзья-музыканты. — М., 1966.
18. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. — М., 1970.
19. Финдейзен Ник. Эдвард Григ. — СПб–М., 1908.
20. Асафьев Б. В. Григ. — М.–Л., 1948.
21. Кремлев Ю. Эдвард Григ. — М., 1958.
22. Левашова О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. — М., 1962.

Приложение 1

# Радость и горе

Слова В. Гёте — Ф. Лист

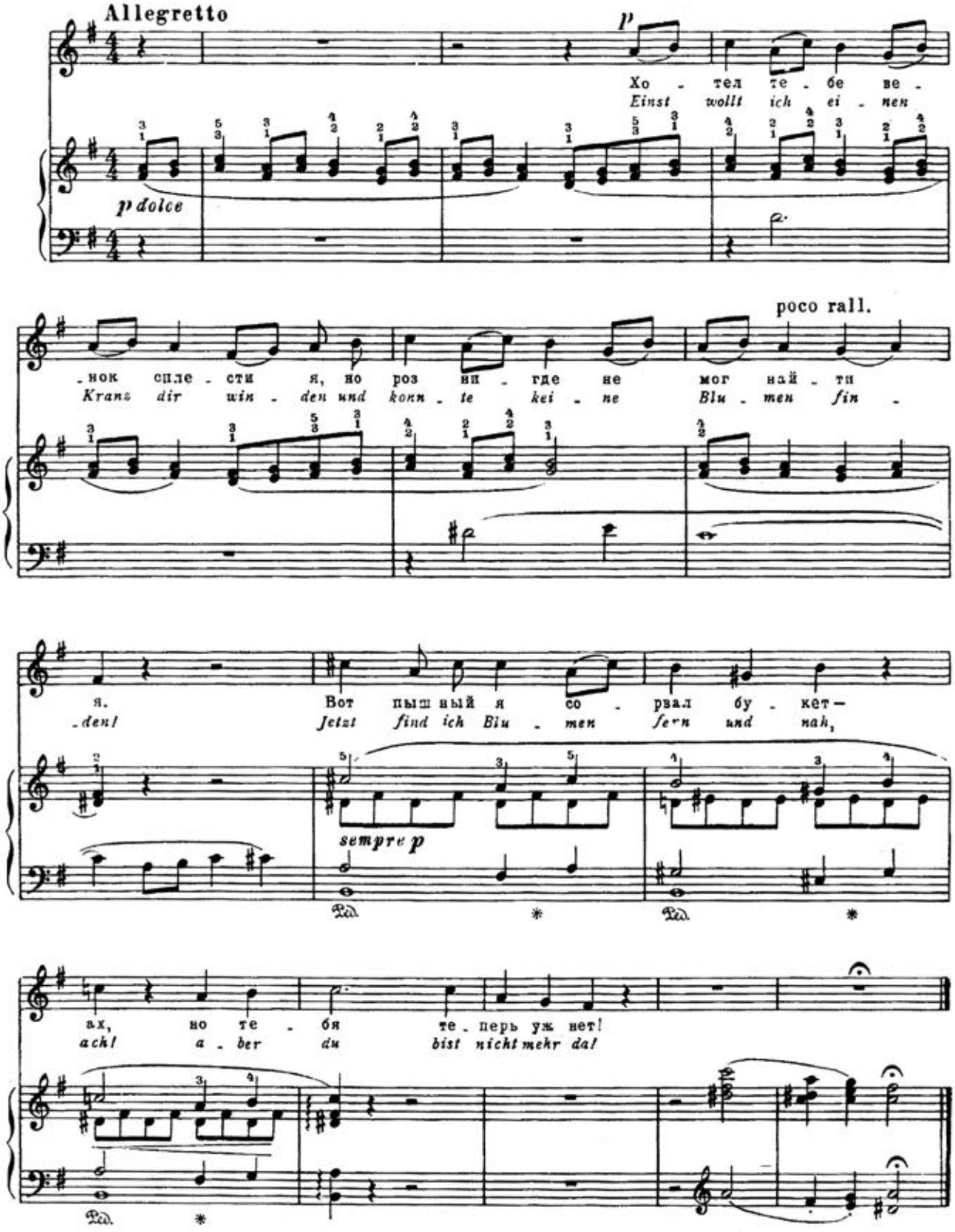



accel.
poco rall.
- дать,
- trübt,
ве- дать бла- жен- ство, смер- тель - но стра- дать;
him- mel- hoch jauchzend, zum To - de be- trübt;
толь - ко кто лю - бит, тот счаст- лив всег- да,
glück - lich al- lein ist die See - le, die liebt,
Ossia
ritard.
poco rall.
счаст - лив всег- да,
glück - lich al- lein,
толь - ко кто лю- бит, тот счаст- лив всег-
glück- lich al - lein ist die See - le, die
a tempo
- да.
liebt.
dolciss.
ppp

Приложение 2

# Хотел тебе венок сплести я…

Слова Ф. Боденштедта, перевод С. Заяицкого — Ф. Лист



# ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГОСТИНЫЕ «СЕМЬ ВЕЧЕРОВ». ВЕЧЕР ТРЕТИЙ[1]

# LITERARY-MUSICAL LOUNGES «SEVEN EVENINGS». THIRD EVENING

**Михайлов Илья Евгеньевич**
**Mikhailov Ilya Evgenyevich**

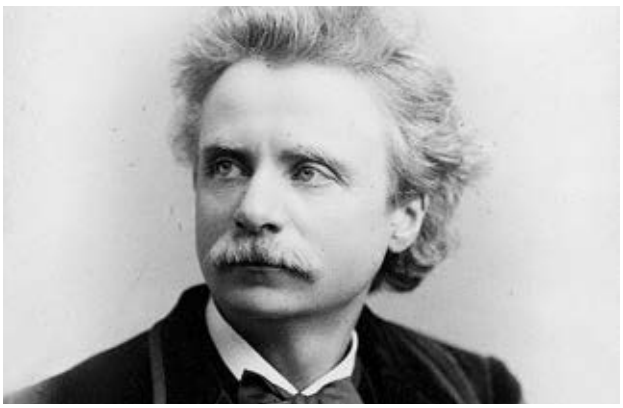
музыкант-педагог дополнительного музыкального образования и досуговой работы (Москва)
musician-teacher of additional music education and leisure hours (Moscow)

**Ключевые слова:** синтез искусств, сценарий, стиль, исполнительство, интерпретация.
**Keywords:** art synthesis, scenario, style, performing, interpretation.

**Аннотация.** Гостиная знакомит слушателей с жизнью и музыкальным творчеством великого норвежского композитора Эдварда Грига. Реализация сценария гостиной погружает слушателей в разнообразие внутренних движений души композитора и ее чистоту, в непосредственность музыкальных высказываний. Экскурс в творческую биографию Грига позволяет слушателям ближе познакомиться и с прекрасной страной Норвегией. Атмосфера и синкретичная подача содержания сценария развивает способность аудитории мыслить, рассуждать, высказывать собственное мнение, слушать окружающих.
**Annotation.** The lounges introduces the audience to the life and musical work of the great Norwegian composer Edvard Grieg. The implementation of the lounges scenario immerses listeners in the variety of internal movements of the composer's soul and its purity, in the immediacy of musical utterances. An excursion to Grieg's creative biography allows students to get to know the beautiful country of Norway more closely. The atmosphere and syncretic presentation of the content of the scenario develops the ability of the audience to think, reason, express their own opinion, listen to others.

### Вечер 3. «Чистая душа норвежца Грига»

**Ведущий.** Полна величия северная природа. Прекрасен далекий край скал и фьордов, бездонных озер и снежных вершин. В зимних метелях и вьюгах, в рокоте угрюмого моря, в мерцании белых ночей рождала свои песни Норвегия. Эта суровая, неприступная, но полная сказочных красот страна вырастила деятельный и сильный народ, строивший жизнь среди угрюмой природы. Она дала миру свое самобытное искусство и своего певца — Эдварда Грига.



*Эдвард Григ*

---

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 3 и 4 за 2019 год.

© Михайлов И. Е., 2020

В музыке Грига воплотилось все то лучшее, что его родина создавала в течение многих веков: героика народного эпоса и таинственная фантастика северной сказки, суровая энергия норвежского танца и чудесная, полная целомудренной нежности лирика Севера. Музыка Грига — голос его родины, прекрасное излучение экологии скандинавской природы и души норвежского народа. Родина Грига — Берген, древнейший город Норвегии.

Где расположена Норвегия? *(Норвегия расположена в западной части Скандинавского полуострова)*. Берген — крупнейший город Западной Норвегии, расположен на берегу Северного моря *(демонстрирует слайд Бергена)*. В средние века за ним укрепилась слава города прекрасного и богатого, жемчужины северных морей. Сюда из далеких стран приплывали быстроходные корабли иноземных купцов, стекались товары со всех концов Европы. Расположенный на торговом пути город издавна считался главным жизненным центром страны. И хоть не суждено ему было стать столицей норвежского государства, но по значению он и доныне соперничает с главным городом Норвегии — Осло.

С давних времен в Бергене сложилась своя, самобытная культура, типичная для юго-западных районов Норвегии. В окрестностях города, в горах до сих пор живут традиции народных танцев и песен, народных баллад, пастушеских песен-призывов. Любовь к родному городу, к родному краю Григ сохранил до конца своей жизни. Навсегда дорогой его сердцу осталась величественная природа Вестланна — береговой, Западной Норвегии, омытой волнами моря, увенчанной скалистыми вершинами гор. С детских лет в его сознании запечатлелись чудесные контрасты этого сказочного края с его чистой экологией и девственной природой. Глубокие озера и чистые фьорды, зеленые склоны холмов и могучие гряды гор, суровое величие горной природы и тихий покой долин. Всем этим навеяна музыка Грига, вобравшая в себя самое характерное, самое типичное в норвежском пейзаже.

«Пер Гюнт» — пьеса выдающегося норвежского драматурга, соотечественника Грига Генрика Ибсена. Герой драмы, норвежский крестьянин пер Гюнт, покидает родную деревню и отправляется в дальние странствия. Он переживает удивительные приключения, многие из которых Ибсен связал с эпизодами из старинных норвежских легенд и преданий. Вдохновленный образами драмы, Григ написал к ней музыку. Композитор воспел прекрасную и суровую природу Норвегии, фантазию и

*Генрик Ибсен*

старинный быт, простые и искренние человеческие чувства. Общим для всех музыкальных картин, составляющих композицию «Пера Гюнта», является национально-народный характер музыки.

Рисует ли Григ живописную сценку крестьянской свадьбы, или дьявольское царство троллей, или даже грациозную пляску арабской девушки Анитры — всюду он опирается на традиции норвежского народного искусства. Это и не удивительно. Воображение композитора пребывало в родной ему сфере сказочных образов, среди суровых, скалистых Доврских гор, в мрачных пещерах троллей. «Доврская пещера» Грига — не только сказочная картинка. Это целый мир суровой и неприступной горной природы, таящей в себе могучую и страшную силу.

*Звучит оркестровая запись пьесы «В пещере горного короля» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт».*

**Ведущий.** Не знойной атмосферой Востока, а свежестью северного утра дышит музыка григовского «Утра», пронизанная пасторальными, идиллическими напевами. Это настроение утренней природы, где солнце прорывается сквозь облака.

*Звучит оркестровая запись пьесы «Утро» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт».*

**Ведущий.** В середине 1877 года Григ приехал в Хардангер *(демонстрируется слайд Хардангер-фьорда)*. Жизнь Грига в Харденгере — одна из самых замечательных, ярких страниц его биографии. Он поселился здесь не как турист-наблюдатель. Его заветной мечтой было войти в самую гущу крестьянской жизни, узнать народ в повседневном быту — в труде и в часы досуга. Все общество Грига составляли в то время соседи-крестьяне — рыбаки, пастухи, земледельцы. Письма Грига этого времени говорят о полноте и богатстве впечатлений, о том чувстве духовного обновления, которое он испытывал, живя среди народа. Жиз-

ненный уклад норвежского крестьянства, народные обычаи, нравы, художественные традиции — все наполняло восторгом его сердце. Он с восхищением говорил о высоких моральных качествах норвежских крестьян, их трудолюбии и энергии, любви к искусству.

Художественное творчество норвежского народа, в чем бы оно ни проявлялось — в старинной крестьянской одежде, очень колоритной в этой местности, в народной резьбе по дереву, в кустарной утвари и народной архитектуре,— особенности народного говора, манера речи хардангерских крестьян, их пословицы и поговорки всегда интересовали Грига. По вечерам крестьяне собирались у него в доме и пели ему народные песни. Не мог Григ остаться равнодушным и к поразительным по красоте пейзажам Хардангера.

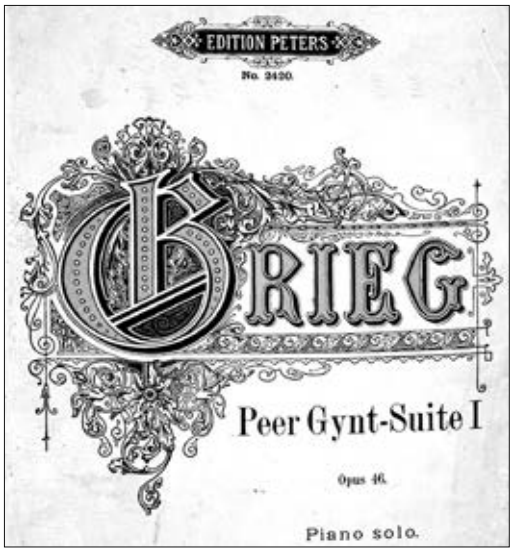
Расположенный недалеко от Бергена, в юго-западной, береговой части Норвегии, фьорд Хардангер вместе с прилегающими к нему горными окрестностями издавна считается красивейшим местом Норвегии. Природа этого края богата самыми причудливыми, фантастическими контрастами, присущими только норвежскому пейзажу. Здесь стоял дом Грига. Чудесная картина расстилалась перед его глазами. Внизу — пышно зеленеющие деревья, уютные крестьянские дома и спокойные воды фьорда. Вдали, на противоположном берегу,— крутые, неприступные скалы, увенчанные снегами ледника.

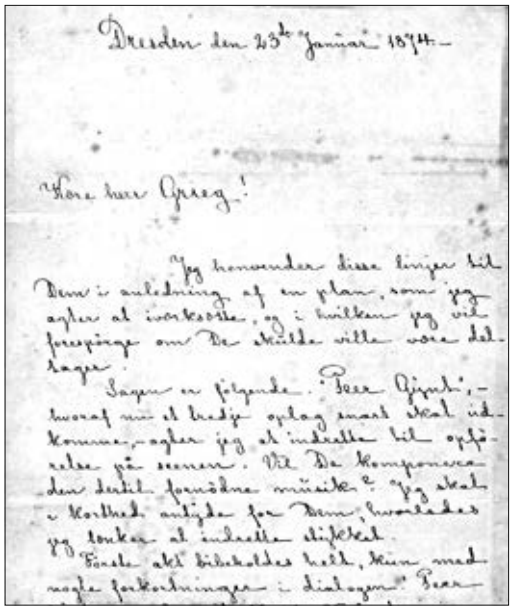
**Ведущий.** Поездка Грига сюда летом 1881 года и народный фольклор вдохновили его на создание «Норвежских народных танцев».

*Звучит оркестровая запись Норвежского танца A-dur Э. Грига.*

**Ведущий.** Журчащие водопады, суровые хвойные леса, цветущие долины — всем этим щедро наделила природа Хардангер. Что представляет собой сегодня Хардангер? *(Демонстрируются слайды туристического Хандангера)*. С начала 1880-х годов Григ прочно поселился в родном городе Бергене. Этот город в Норвегии нередко называют городом Грига. Все здесь связано с именем великого композитора, все напоминает о нем *(демонстрируются слайды Бергена)*. Но больше всего напоминает о Григе бергенская природа — мягкие «акварельные», словно отливающие перламутром краски северного пейзажа, могучие горы, сплошной грядой теснящиеся к морю, широкие водные просторы залива и бледное северное небо *(демонстрируются соответствующие слайды)*.

Своеобразен колорит самого города с его белыми домиками, остроконечными крышами, готическими средневековыми колокольнями и мрачными руинами замка короля. Григ совершал заграничные поездки как исполнитель своих сочинений. Однако они не были длительными. Композитор всегда с трудом переносил разлуку с родиной. В своих письмах Григ говорит о заветном желании навсегда поселиться в загородном доме в гористой местности около Бергена, в домике на берегу фьорда. Мир «маленькой Норвегии» не был тесен для Грига, это был мир его народа. Вскоре такой дом был построен. Своей маленькой усадьбе композитор дал название Трольхауген, в переводе




*Обложки пьесы и сюиты «Пер Гюнт»*
*Письмо Ибсена к Григу о сюите*

*60-летие Грига в Трольхаугене*

с норвежского «холм троллей» *(демонстрируются слады Трольхауген: озеро, рабочий домик Грига, комната Грига в рабочем домике)*.

Эдварду Григу исполнилось сорок два года, когда он поселился в Трольхаугене. Здесь он провел последние двадцать лет своей жизни. Осуществилась мечта о маленьком домике на берегу моря, о тихой, спокойной жизни в родном краю. Для своей виллы Григ выбрал красивое место на берегу фьорда, образующего большое озеро. Усадьба расположена совсем близко от Бергена, рядом со станцией Хоп. Ничего и сейчас не напоминает здесь пригорода: природа дышит покоем и тишиной. Широкие водные просторы омывают скалистый берег. По зеркальной глади залива длинной цепью тянутся острова. Тихо склоняются над водой ветви серебристых берез. А вдали синеют высокие горы, охраняющие мирный приют — дом Эдварда Грига.

Сейчас Трольхауген известен всему миру. Дом превращен в мемориальный музей *(демонстрируются слайды с интерьерами дома)*. Но его внешний облик не изменился: все здесь осталось таким же, как и при жизни Грига; повсюду ощущается присутствие самого композитора, с его привычками, интересами, его повседневным образом жизни. Сохранившееся внутреннее убранство дома, его интерьер свидетельствуют о скромных вкусах хозяина, его любви к труду, покою, уединению. Верный своей привычке к уединению, композитор выстроил для себя специальный рабочий домик внизу, на самом берегу фьорда. Всю обстановку этой маленькой хижинки с одним окном составляют пианино, письменный стол и маленькая по росту хозяина, кушетка, на которой он любил отдыхать после работы. Здесь же до сих пор хранится библиотека композитора, состоящая главным образом из оркестровых партитур.

Григ все лето неизменно проводил в Трольхаугене. Своей маленькой усадьбой он особенно дорожил еще и потому, что выгодное местоположение Трольхаугена давало ему возможность совершать далекие экскурсии в горы. Эти горные походы были для него источником незаменимых художественных впечатлений. Горы Западной Норвегии казались ему прекраснейшим местом на земном шаре. В течение долгих заграничных поездок Григ всегда тосковал по горной норвежской природе, суровому ландшафту родных Скандинавских гор. Композитор изучал норвежский фольклор. С небольшой дорожной сумкой за плечами поднимался он на вершины гор, отдыхал в пастушеских хижинах на горных пастбищах и слушал народных музыкантов.

*Ведущий зачитывает (в сокращении) рассказ К. Г. Паустовского «Корзина с еловыми шишками».*

**Ведущий.** С годами все больше развивалась и крепла привязанность Грига к родной стране. Росла и любовь к народному искусству. В Трольхаугене он мог всецело посвятить себя изучению народной музыки.

*В исполнении пианиста (ведущего) звучит «Свадебное шествие в Трольхаугене» Э. Грига из цикла «Лирические пьесы».*

**Ведущий.** Григ писал, что художники, подобные Баху и Бетховену, воздвигали церкви и храмы на вершинах гор. Я же хотел бы строить для людей уютные жилища, в которых они чувствовали бы себя счастливыми. Эта чистосердечно и скромно выраженная мысль выражает экологию человеческого бытия. Прежде всего нужно быть человеком. Подлинное искусство возникает только из человека.

Чистота музыки Грига, прежде всего, в обращении к простому человеческому бытию. Его искренняя, душевная музыка как нельзя более способна проникать в интимную домашнюю сферу человеческой жизни, согревать сердца людей «у очага», то есть «у себя дома», давать душе уют, где бы человек ни находился на земном шаре. Это скрытая жизнь человеческой души. Конкретность изображения, острая наблюдательность, внимательность к окружающему миру, передача жизненных явлений в их неповторимом своеобразии определяют неповторимую музыку великого норвежского композитора.

*Аудитории предлагается сформулировать основы экологического мышления, отраженные в музыке Эдварда Грига. Предположительными ответами могут стать: нравственная и душевная чистота; поэзия музыки, возвышающая душу; чистая экология души (внутреннего состояния) и географического места (внешнего состояния); природа Норвегии.*

# ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ДЕТСКОГО И УЧИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА, ПОСВЯЩЕННЫЙ Д. Б. КАБАЛЕВСКОМУ

# ALL-RUSSIAN COMPETITION OF CHILDREN AND TEACHING CREATIVITY DEDICATED TO D. B. KABALEVSKY

**От редакции.** В декабре прошлого года были подведены итоги конкурса, посвященного 115-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского. В Положении о конкурсе было указано на то, что творческие работы, признанные лучшими среди присланных учащимися и учителями на конкурс, будут опубликованы в журнале «Учитель музыки». В этом номере вашему вниманию представляются несколько работ из разных номинаций.

## ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ ЧУДЕСНЫЕ
## SCHOOL YEARS ARE WONDERFUL

**Шалягин Александр / Shalyagin Alexander**
14 лет, учащийся МАОУ «Абатская средняя общеобразовательная школа № 1» (с. Абатское Тюменской области)
Руководитель: Киприна Анастасия Евгеньевна. Номинация «Литературное эссе». Диплом I степени
14 years old, a student at MAOU «Abat Secondary School № 1» (village of Abatskoye, Tyumen Region)
Head: Kiprina Anastasia Evgenievna. Nomination «Literary Essay». 1st degree diploma

Школьные годы чудесные… Из всех стихотворных строк, из всех музыкальных произведений, наибольшее впечатление в моей душе оставила именно эта песня. В первый погожий сентябрьский денек… Стоит зазвучать мелодии, и я чувствую воодушевление, полет… Светлые мечты посещают меня, и я чувствую, что готов познавать этот мир. Вспоминаю, как мы пришли в первый класс, как проводили утренники, общались с одноклассниками… И, самое главное, помню добрые глаза своих милых учителей. Школьная жизнь — настоящее путешествие, где ты то учишься, то играешь, то смеешься, то плачешь… Школа — место, где нет скуки.

Впервые о своих школьных годах я вспомнил после классного часа «Детство и юность». Мы с ребятами пришли к выводу, что детские годы жизни нельзя вернуть назад. Это подтверждается и словами песни «Школьные годы». Согласны ли вы, что школьные годы — чудо? Я не сомневаюсь в этом ни на минуту. Посудите сами: мы приходим в школу совсем маленькими несмышлеными мальчишками и девчонками, которые не могут усидеть на месте больше двадцати минут, и вдруг, о чудо! Мы становимся взрослее, дружнее, самостоятельнее… Год от года в нас происходят изменения, которым мы обязаны школе, нашему второму дому.

Ну, разве это не чудо? А свершается оно очень просто: мы посещаем уроки, кружки, секции — казалось бы, что в этом чудесного? Но нет! Только вдумайтесь! С каждым разом, с каждым уроком, с каждым классным часом или очередным кружком

© Шалягин А., 2020

мы становимся старше. И я говорю не о возрасте. Правильнее сказать, мы становимся мудрее. Да-да, мудрее! Вы, дорогие учителя, может, и не поверите, что школьник может быть мудрым! Для вас мы все такие же непослушные ребятишки, как и прежде. А что происходит в душе? А в душе происходит чудо… Мы больше не злимся из-за двоек, а переживаем о том, как нелегко с нами нашим любимым учителям… Мальчишки уже не дерутся на переменах, а девчонки не сплетничают и не устраивают скандалы… Мы становимся милосерднее, добрее, богаче… Да, пожалуй, богаче!

Чем дольше времени вы провели в школе, тем яснее осознаете, что наступит тот момент, когда школа откроет свои двери и выпустит своих бывших учеников и учениц во взрослую жизнь. Подумайте, что останется вам на память от школы?

Светлые воспоминания о чудесных годах… Вот то, что остается нам, ученикам, от школы! Конечно, и знания остаются в нашей голове… Но это ли главное? Вы забудете химию, физику, алгебру… Возможно вы не вспомните НИ-ЧЕ-ГО из школьной программы! Да это ли главное? Помните себя учеником, помните себя маленьким, веселым и беззаботным! Помните себя смешным и странным! Помните себя грустным и веселым! Помните себя в школе!

Чудесные моменты жизни проходят быстро… Вот почему одиннадцать лет школы кажутся нам одним счастливым днем. И знаете, а ведь и правда становится грустно, когда осознаешь, что ты взрослеешь, что не можешь вернуться назад и снова оказаться в первом классе, со своей первой учительницей, в светлом кабинете, озаренном несколькими десятками улыбок маленьких учеников и учениц.

Сейчас я учусь в седьмом классе, но я уже понял, что школа — это мелодия, которая, к сожалению, когда-то заканчивается. Но кто сказал, что ее нельзя повторить в своей памяти?

# ОТНОШЕНИЕ КОРЕННЫХ НАРОДОВ КОЛЬСКОГО ЗАПОЛЯРЬЯ К ОКРУЖАЮЩЕМУ МИРУ, ВЫРАЖЕННОЕ В ФОЛЬКЛОРЕ
# THE ATTITUDE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF THE KOLA ARCTIC TO THE WORLD, EXPRESSED IN FOLKLORE

**Соболев Егор / Sobolev Egor**
16 лет, студент 1 курса ГАПОУ МО «Кандалакшский индустриальный техникум». Руководитель: Зелинская Аделия Ивановна. Номинация «Исследовательские проекты» (тема «Наш край»). Диплом I степени
16 years old, 1st year student of GAPOU MO «Kandalaksha Industrial College».
Head: Zelinsky Adelia Ivanovna. Nomination «Research projects» (theme «Our land»). 1st degree diploma

**Содержание проекта**

1. Введение
2. Исследование по теме
2.1. Краткая историческая справка
2.2. Фольклор саамов
2.3. Фольклор поморов
2.4. Заключение
3. Реализация проекта
3.1. Выполнение иллюстраций к исследованию
3.2. Участие во Всероссийском конкурсе посвященном 115-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского
3.3. Участие молодежного объединения «Творческая мастерская колледжа» в выставке наш край в городском культурном центре «Нива»

**Задачи**

Методом частично-поисковой работы и анализа выявить миропонимание, космогонические представления коренных народов; изучить и проанализировать в рамках заданной цели формы, содержание фольклора.

Если изучить фольклор коренных народов Кольского Севера то можно полученные дополнительные знания о народной культуре использовать в современном творчестве, в частности, в молодежном объединении «Творческая мастерская колледжа», внося в среду сверстников углубленное понимание духовных ценностей родного края: отношение к окружающему миру, природе.

© Соболев Е., 2020

**Введение**

*На севере нашей Родины у штормового полукруга Белого и Баренцева морей находится замечательный заполярный край — Мурманская область расположена на Кольском полуострове и на материке.*

*Этот край — край природных чудес: на территории более ста тысяч озер; горы представляют своеобразные храмовые комплексы; край невероятных просторов, раздолья и воли; край редкого богатства и своеобразной красоты. Одни называют его страной полуночного солнца, другие — царством полярной ночи.*

*Свои чувства к малой родине я выражу словами из песни Дмитрия Борисовича Кабалевского «Наш край» (стихи А. И. Пришельца):*

*Край родной, на век любимый,*
*Где найдешь еще такой!*

*Среди «природных чудес» и необычного климата («где десять месяцев зима, а остальное лето») формировалась повседневная жизнь и народная культура Кольского Севера. (см. стр. 14, рис. 1)*

*Изучением вопросов культуры севера занимались многие историки искусствоведы, этнографы: А. А. Киселев, И. Ф. Ушаков, в учебном пособии по истории края с древнейших времен до конца XVII века подробно анализируют события истории и культуры. Б. И. Кошечкин, посвятивший свою книгу «Открытие Лапландии» истории изучению коренного народа области; В. Н. Бубенцов и В. У. Плюхин в своей работе «Искусство Кольского Севера» анализируют истоки возникновения и развития поморского и декоративно-прикладного искусства саамского искусства; В. В. Логачев в работе «К истокам народной мудрости» исследует взаимосвязь поморского фольклора с классическим русским фольклором, а И. Ф. Ушаковым представлены документальные очерки о XVII и XVIII веках Кольского края.*

*В работах вышеперечисленных авторов поднимаются объективные исторические и экономические вопросы, повлиявшие на формирование культуры народов края.*

*Эту тему считаю актуальной потому, что стремительно развивающийся технический прогресс нарушил взаимоотношения человека с природой. Для того чтобы восстановить и развивать экологическое мышление в социуме следует заглянуть в прошлое этой проблемы.*

*Изучая материалы, я задался целью выявить отношение саамов и поморов к окружающему миру, выраженное в фольклоре.*

*Таким образом, объектом исследования стало отношение саамов и поморов к окружающему миру.*

**Краткая историческая справка**

В конце I тысячелетия нашей эры территорию Кольского полуострова населяли саамы. Во все исторические периоды этот народ выживал и осваивал огромные территории в суровых климатических условиях и представляет самостоятельную этнографическую группу, которую многие исследователи, в отличие от скандинавских саамов, называют Кольскими саамами. Прежнее название народности — лопари. Этноним «лопь», «лопари» впервые в письменных источниках упоминается около 1100 года у Саксона Грамматика. Под этим названием они стали известны всем народам в последующие века. «Лопь» — означает край, а «лопари» — живущие на краю Земли. В связи с образом жизни и организацией хозяйства, саамов называли народом восьми времен года. В первую половину года — виурь (семга). Вторая половина — колге. С начала октября олени собирали вокруг себя важенок. Третий период — паз, соответствовал декабрю. Тальва — зима, продолжалась до прилета лебедей. После этого наступало виззи — время отела оленей. Саамский год завершался, когда олени начинали к осени новой опушатся новой шерстью — время пурги. Календарь соединял хозяйственную деятельность с природными явлениями. *(см. стр. 14, рис. 1, 2)*

Когда государственное размежевание на Севере Европы было узаконено, на территории Кольского полуострова возникла «Русская Лапландия».

С XII века ушкуйниками (новгородцами) налаживался торговый обмен, затем православные миссионеры внесли свой вклад в развитие культуры. К концу XII века русские люди начали хозяйственное освоение далекого полярного края. Кольский полуостров был назван «Тре».

В XIII веке восточная часть Кольского полуострова находилась под властью Новгородской феодальной республики. В 1487 году весь полуостров вошел в состав Московского государства.

Одновременно (с XV по XVIII века и позднее) Кольская земля становится территорией массовой мирной колонизации иноэтнического населения. Безусловно, многовековой миролюбивый характер взаимоотношений сказался на изменении культурного облика саамов. Особенно сильное влияние на саамов оказали традиции русской (поморской) культуры, что отмечалось многими исследователями XIX — начала XX века. Поморами в общих терминах этнографы называют традиционное русское население, заселившее юго-восточное и юго-западное побережья Белого моря. Среди самих поморов

принято деление на территориальные группы: Беломорье, Терский берег, Кандалакшский берег, Карельский берег, Зимний берег. Неотделимы от поморской истории и Соловецкие острова и Грумант (Шпицберген), Новая земля [3]. «…Население Кольского края значительно отличалось от жизни крестьян внутренней России. Устное слово и письменная память Севера свидетельствуют, что уже в XII–XV веках на судах, построенных «сообразно натуре моря Ледовитого», поморы из Белого моря ходили на Новую Землю, на Грумант, в Скандинавию. На Кольском полуострове жители занимались главным образом промыслами. …торговля требовала определенного уровня грамотности и культуры» [9]. У поморов свой особенный календарь (месяцеслов). В нем отмечались сезоны промыслов. Сретенье (15 февраля) зима с летом встретились. В Поморье — начало промыслов. Когда солнце начинает пригревать, «льды опятнает».

В Горло Белого Моря уходили весновальщики. Со всего побережья приезжали поморы охотиться на белуху, нерпу, тюленя, морских зайцев.

В марте — вешна — весенний лов трески. С Петрова дня (12 июля) — летня. В середине лета тихие дни, когда совсем нет, ветра называли межень. Меженное время благодатное для лова рыбы, так как в это время в реках нормальный уровень воды. Календарь предсказывал погоду, диктуя приметы подням и месяцам. Так составлялось общее правило: человек — часть природы и все, что происходит в природе, отражалось в жизни и душе человека.

Из сочетания культур данных народов, в объективных исторических и географических условиях, формировалась во многом своеобразная культура Кольского Севера.

**Фольклор саамов**

Саамы, не имея письменности (до XX века), не оставили после себя письменных памятников. Особую ценность историко-культурного богатства северного края составляет фольклор,

Интерес к материальной и духовной культуре коренных народов особенно возрос в XIX веке. В 1873 году русский литератор-беллетрист В. И. Немирович-Данченко, путешествуя по Кольской земле, записывал песни и сказки. «Перед ним, по его собственному выражению, открылся «целый новый мир, имеющий очень мало общего с тем, к чему мы привыкли … песни пели саамские девушки, старухи, старики … гортанные и вместе с тем монотонные звуки были полны своеобразной прелести, казались необычайно созвучными печальному безлюдному ландшафту, неподвижному озеру» [14].

В 1887 году В. Н. Харузина написала: «Ничто не выражает так хорошо характер народа, как его песня. на ней лежит отпечаток природы, среди которой она создавалась. Вот почему, вспоминая звуки саамской песни, перед моими глазами возникают зеленовато-серые тундры, лесистые горы, окружающие безбрежное зеркало озер,— и над всем этим то ярко-синее, то молочно-белое, но всегда одинаково холодное небо… Лишило солнце своего тепла страну лопарей, лишило его песню. Уныло, мертвенно поется она… Лопарская песня имеет одно ценное качество — в ней в простых, но в реальных картинах рисуется не только быт, но и все мировоззрение лопаря…» [4].

*Спасибо тебе, осень черная!*
*Ах, да спасибо тебе, суземок великий!*
*Спасибо, суземок, за жизнь твою;*
*Сыт я человек.*
*Спасибо за оленя дикого,*
*За рога его красивые!*

Эта песня поется при охоте на оленей или «дикарей». Это самая любимая их песня, которую они битый час мурлычут себе под нос. Слова песни не лишены красоты и своеобразной поэзии.

Песни саамов носили бытовой характер, а окружающий мир «живет» внутри образа песни и отражает характер природы, как объективную данность.

В традиционной картине мира география характеризуется не чисто географическими координатами, она насыщена эмоциональным и религиозным смыслом, и географическое пространство вместе с тем представляет собой и мифологическое пространство. И. Ф. Ушаков в очерке «Кольская земля» пишет: «Первые люди наших мест не имели правильного представления об окружающем мире: верили в существование сверхъестественных сил, от которых будто бы зависел весь ход дел на земле».

В очерке воспроизводится саамская ловта, где наивно повествуется: «И не было земли. Было одно море — вода, и не было никакого человека. А уточка летала… и глядит — растет земля от травинки сыхнь вокруг… и снесла уточка пять яиц и от первого яйца от земли стала расти трава разная, и лес разной. И первое дерево выросло — береза, а второе — ель, третье — ивняк, четвертое — сосна. Потом отделились от земли острова и озера, и от озера до озера потекли ручьи. От второго яйца пошли птицы и рыбы… От третьего яйца вышел зверь разной… От

четвертого яйца вышел человек мужской половины и женской… И пошли у них дети… И устроился у них целый погост, и вырос народ… Великою выросла земля…и много оказалось человеку всякого блага…».

Эстетическое чутье «нашего предка» было основано на конкретно-чувственном и, одновременно, поэтичном восприятии.

Стремление выжить и утвердиться на земле приближает к ней саамов, одушевляя силы природы. Саамы одушевляли все, с чем соприкасались и что видели. Солнце, в их сказках, ездило на оленях и у него есть жена, дочь. Лопская девушка, ставшая женой солнца — довольно обычное завершение преданий. Эти сюжеты имеют языческие корни в обожествлении светила. Следы дохристианских верований наиболее сохранились именно в устном творчестве, например, северное сияние представлялось им отголосками душ умерших родственников. Поэтому саамы прятались от сполохов северного сияния, считая, что оно может утащить их за волосы на небо.

В сказаниях саамов часто присутствовали и активно действовали камни сейды. Они считали, что Сейдозерский сейд имел темно-карие глаза. Сейды требовали к себе уважения. В Сейд-камень превращались ноиды (шаманы Лапландии). Сейдам подносили жертвоприношения. В присутствии сейда нельзя произносить плохих слов, нельзя приходить к сейду со злыми намерениями, иначе человек мог превратиться в камень или остров. По убеждениям саамов «все на свете живет» так, и в камне есть живое: не даром камни летают. *(см. стр. 14, рис. 3)*

Одушевление природы рождает в саамской мифологии пантеон божеств. Верховное божество поморских саамов — Каврай — покровитель шаманов, создатель оленьих стад. Тьермес — бог грома. В сказке «Гром выпустили» с большой фантазией передаются наблюдения саамов за природными явлениями. Духи, по их мнению, являются хозяевами. Мец, хозяин леса, не любит, когда в лесу шумят, может завести путника в чащу, хозяин болот — Сталостал — охраняет морошку, озерная дева — Сациен (русалка) — заманивает нерадивых рыболовов, Сайво-Олмоко — покровитель нойдов, обитает на вершинах гор. Не обойден вниманием и подземный мир, Тшакколагак, где живут карлики — Чахкли, занятые добычей серебра, золота и драгоценных камней. Для них весной на проталинах следует оставлять котелок с кашей — здесь и будут залежи серебряных самородков.

Следует отметить, что сколько-нибудь привлекательное географическое место, будь то гора, река, озеро, пролив, погост связанны с какой-либо легендой или сказанием. В XIX веке Немирович-Данченко писал: «Нужно отдать справедливость художественному чутью лопарей. Все легенды они приурочивают к самым живописным местам своих пустынь» [14].

Среди произведений фольклора особенно выделяется героический эпос и исторические сказания, произведения которых «привязаны» к конкретной местности: «Заклятая гора», «Каменный остров», «О холме перед Колой», «О Борьбе со шведом Куйвой». Победили саамы Куйву, и капли саамской крови забрызгали все горы от Тундры до Хибин. Это легенда о камне эвдиалите или, как его называют, «лопарская кровь». В этих сказаниях природа помогает саамам в борьбе с захватчиками [2].

В. В. Чарнолусским было записано предание, которое сегодня называют «заповедной сказкой Лапландии». Оно носит экологическую окраску. Великий Тьермес гонит грозные тучи. Голова его в небо уходит, десять кряжевых сосен его рост. Зеленый наст-его волосы, рвут их все ветры и никогда не сорвут. В руках его радуга — лук, он молниями бросает стрелы.

…Тьермес видит добычу, и Тьермес смеется…

То олень бежит златорогий Мяндаш-пырре. Белый он, его шерсть серебристее снега. Черную голову держит высоко, закинув рога, и на невиданных крыльях летит. Ветры вольные — его дыхание, они несут они несут его в полете, в его пути… Глаза его полузакрыты, но не смотри в них человек,— от силы их ты будешь слеп. Закрой свои уши, когда услышишь бег,— от той силы ты будешь глух. Горячего дыхания коснешься ты и будешь нем. Знай, то Мяндаш-пырре… [10].

С принятием христианства появляются бытовые сказочные сюжеты. Однако христианство не вытеснило у саамов их древнейшее мировоззрение как одно из средств магического воздействия на природу.

В сказаниях саамов живая природа так же почитаема и наделена особыми свойствами. Корм оленей — это лишайник ягель, растение, дающее им силу и здоровье. «…А вот беда бывает от лихого пастуха… Болеет ягель болеет земля» [10].

Самобытны саамские пословицы, поговорки и загадки. Они насыщены емкими, меткими сравнениями. Из поколения в поколение переходят пословицы о бережном отношении к природе, отражающие экологическое мышление саамов. «Береги землю: она кормит траву; береги траву: она кормит оленя; береги оленя: он кормит тебя».

**Фольклор поморов**

Самый, быть может, большой, непреходящий вклад Кольского севера в сокровищницу национальной культуры — это слово. Живое народное поэтическое слово, в котором полнее всего запечатлена душа северянина, его отношение к окружающему суровому миру.

*Хорошо Белое море, как затишеет.*
*И радость, и горе помору — все от моря.*
*Научен морем, непогоды не брани и тихо не хвали.*
*Белое море сердитое по осени, но отходчиво.*
*Море закалку дает телу и сердцу*
*Ярки, экспрессивны, оценочные метафоры в названиях ветров: полуночник, всток — восточный ветер, шелонник — юго-западный ветер, побережник — северо-западный ветер, поветерье — попутный ветер.*

Исстари сложились приметы:
— Север потянет — вот и холод;
— Восток — ветер широк;
— Закипела в море пена, будет ветру перемена;
— На восьми ветрах да на всех поветерьях, у моря живем, привыкли. *(см. стр. 14, рис. 4)*

Гимном звучат слова старинного поморского сказа: «Ветер стонет, а вам — не печаль. Вихри ревут, а вам — не забота. И не страх вам туманов белые саваны… спокойно вам, дети постановых берегов: беспечально вы ходите плотными дорогами. А в нашей стране — вода начало и вода конец. Воды рождают и воды погребают. Море поит и кормит».

Поморы одушевляли природу, полагая, что ее можно уговорить. Заговоры и обереги восходят к языческим временам, находя «колдовские слова» — благодаря которым река и лес дадут чудодейственную силу.

«От щипоты, от ломоты. Царь лесной, царь огненный, заговори у раба божия … все щипоты, все ломоты, все досады, все болезни».

По традиционным поверьям народов севера, заповедные места, нерестилище рыб объявлялись святыми. Людей отпугивали от них злыми духами небесной карой и таким образом сохраняли необходимую гармонию между человеком и природой.

Так, боясь порчи реки, опытные старейшины заговаривали промысловое место «… корой светила рыба красна и не знала над собой ни лихого человека, ни своей глупой думы. Будьте мои молодецкие слова — небо — ключ, земля — замок (над ход сажень, на воск — кремень)».

Перед запуском нового карбаса на Мурмане были распространены величальные поморские песни — напутствия — оберег кораблю.

*… Вода — девица,*
*Река — кормилица,*
*Моешь пни и колодья,*
*И холодны каменья.*
*Вот тебе подарок*
*Белопарусный кораблик.*
*(см. стр. 14, рис. 5)*

А придет весна-красна, и побежит наша суденышка на Новую землю поморжа и тюленя, пойдет на Терский берег за семгой, в Карелу — за сельдями.

Море, такое знакомое девушкам-северянкам своей бесконечной далью, глубиной и волнением, появляется в частушках как образ невольной разлуки:

*— Сине морюшка глубоко*
*Не видать у моря дна,*
*Мой-то дролечка далеко,*
*Не видать годочка два.*
*— Была я у морюшка*
*Видела погодушку*
*Еще крутые бережка*
*Конец без милого дружка.*

Главные песенные жанры: лирические, протяжные, частые, величальные (святочные, свадебные), игровые. В поморских песнях обнаруживаются черты русской народно-песенной классики: распевность, широта, мелодичность звучания.

О трудностях и опасностях плаваний поется:

*Прощай, батюшка ты Грумант!*
*Кабы больше не бывать.*
*Ты, Грумант-батюшка, страшон;*
*Весь горами овышен.*
*Кругом льдами окружен.*

Бурный Ледовитый океан поглотил не одну жертву: «По морю плыть рядом со смертью быть»,— гласила поговорка. Бывалые кормщики любили море, дальние странствия и шутили: «кручиной моря не переедешь». Поморы были странниками, а не рациональными пользователями.

Пословицы и поговорки употреблялись в живой разговорной речи и многие выражают отношение к окружающему миру.

*Озеро не море, кошель рыба даст.*
*Хвали море, а сиди на берегу —*
*с моря жди горя, а от воды беды.*
*Море строгое — дело*
*Море — наша нива*
*Море не поле, рад бы посеять,*
*да не держится зерно.*
*Кто в море не бывал, горя не видал,*
*от усердия Богу не малевался.*

Поморы отличались особым религиозным чувством, в них соединялись свободолюбие и смирение, мистицизм и страсть к знаниям, чувство живой связи с богом. Писатель М. Пришвин во время путешествия с удивлением узнал, что пока видны приметы на берегу, помор читает одну сторону лоции, когда приметы исчезают и шторм вот-вот разобьет судно, помор переворачивает страницы и обращается к Николаю Угоднику.

Поморы часто брали в поход сказочника, так как считалось, что бог морской Никола любил сказки. От него зависела удача рыбаков: убаюканный Никола оставлял без присмотра рыбу. Больше всего поморы знают и любят волшебные сказки, герои которых храбрые молодцы смелые и ловкие женщины, они побеждают колдунов («Агар Агарович»), недругов — завистников («Девять богатырей»), открывают сокровища («Счастливый день, бессчастная ночь»). Героям помогают бороться со злом, сокрушать его и утверждать добро чудесные помощники: деревья и травы, домашние предметы, птицы и животные.

Прекрасная природа Севера привлекала сердце тончайшими своими красками — суровая, она была родной, любимой матерью помору. Над широкими просторами Северного края летом стоит в небе «незакатимое» солнце, и в светлое летнее время, когда затихают над морем ветры, и в долгую полярную ночь, человек ищет поэтические слова, чтобы передалось и запомнилось людям его понимание родной северной природы.

Так, в сказке «Северное сияние» с большой фантазией используется природное явление.

*«Летом у нас круглы сутки светло, мы и не спим. День работам, а ночь гулям да с оленями в перегонки бегам. А с осени к зиме готовимся. Северно сияние сушим. Спервоначалу-то оно не сколь высоко светит. Бабы да девки с бани дергают, а робята с забору. Надергают эки охапки! Оно что — дернешь, вниз головой опрокинешь — потухнет, мы пучками свяжем, на подволоку повесим и висит на подволоке, не сохнет, не дохнет. Только летом свет терят. Да летом и не под нужду. А к темному времени опять отживается...»*

Л. Т. Пантелеева считает, что загадка является одной из форм освоения мира.

*Стоит козел над водой, трясет бородой.*
*(мох на болоте)*

*Мал маличок мостил мосейичок без жердев, без кольев, без топора.*
*(мороз)*

*Шел долговяз — в сыру землю увяз.*
*(дождь)*

Культура саамов и поморов, находясь в одних географических условиях, развивалась «в одном русле». Но следует отметить их индивидуальность: фольклор саамов — это поэтическое отношение к сюжету и большая фантазия; для фольклора поморов характерно емкое, образное слово.

**Заключение**

Жизнь каждого народа тесно связана с родной землей, определяется особенностями соответствующей природной среды. Это естественная органичная связь находит отражение в сознании и психологии, культуре, и творчестве.

Духом преклонения перед природой проникнуто все словесное искусство — фольклор коренных народов Кольского края. Анализ саамского фольклора, в частности сказок, позволяет выделить ряд сюжетов, показывающих взаимодействие человека и природы. Стремление утвердиться на земле диктовало необходимость одушевлять силы природы, сближаясь с ней. По фольклорным данным и традиционным поверьям поморов заповедные места, нерестилища рыб объявлялись святыми, людей отпугивали от них злыми духами, небесной карой и таким образом, сохраняли необходимую гармонию между человеком и природой. Эти исторически сложившиеся правила и нормы поведения передавались из поколения в поколение, закреплялись в памяти этнической истории, приобрели устойчивый характер и ярко отражены в народном творчестве — фольклоре.

Взгляд на себя, как на частицу природы, помогал коренным народам находить гармонию во взаимодействии с окружающим миром.

**Список литературы:**

1. Бернштам Т. А. Народная культура Поморья. — М., 2009.
2. Волошин А., Майстерман С. Минералы Кольского полуострова. — Мурманск, 1988.
3. Гемп К. П. Сказ о Беломорье. — М., 2004.
4. Кошечкин Б. И. Открытие Лапландии. — Мурманск, 1983.
5. Керт Г. М. Саамские сказки. — М., 1982.
6. Логачева В. В. К истокам народной мудрости. — Архангельск, 1992.
7. Пантелеева Л. Г. С любовью к родному краю. — Мурманск, 1988.
8. Северная библиотека школьника. Народы. Т. II. — М., 2002.
9. Ушаков И. Ф. Избранные произведения. Т. II. — 1998.
10. Чарнолуский В. В. В краю летучего камня. — М., 1972.
11. Чарнолуский В. В. Легенда об олене — человеке. — М., 1965.
12. Хронос: всемирная история в интернете. URL: http://www.hrono.ru.
13. Родионов Т. П. Экологическое сознание народов Севера: состояние, проблемы. URL: https://www.socionauki.ru/journal/articles/764328.
14. Страна холода. Виденное и слышанное. В. И. Немировича-Данченко, 1877 г. URL: http://www.kolamap.ru/library/1877_nemirovich-danchenko.html.

# САМОЕ ЛУЧШЕЕ И ДОРОГОЕ — РОДИНА

## МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА УРОКА МУЗЫКИ ДЛЯ 5-ГО КЛАССА ИЗ ЦИКЛА УРОКОВ НА ТЕМУ «О ПОДВИГАХ, О ДОБЛЕСТИ, О СЛАВЕ»

# BEST AND DEAR — MOTHERLAND

## METHODICAL DEVELOPMENT OF A MUSIC LESSON FOR THE 5TH GRADE FROM A SERIES OF LESSONS ON THE SUBJECT «ON EXPLOITS, ON VALOR, ON GLORY»

**Скворцова Елена Николаевна / Skvortsova Elena Nikolaevna**

учитель музыки МБОУ Школа № 132 г.о. Самара. Номинация «Методическая работа» (тема «Реквием»). Диплом I степени
music teacher of MBOU School № 132 Samara. Nomination «Methodical work» (topic «Requiem»). 1st degree diploma

**Цель урока:** развитие исторической памяти обучающихся средствами произведений современных авторов, раскрывающих тему Родины.

**Образовательные задачи:**

• Формирование представлений о жанре «реквием»;

• Углубление представлений об образном содержании музыкальных произведений разных форм, жанров и стилей;

• Обогащение представлений о взаимосвязи музыки с другими видами искусств;

• Формирование навыков творческого взаимодействия в процессе группой/коллективной работы в классе.

**Развивающие задачи:**

• Развитие умений: 1) наблюдать за развитием музыкального образа, понимать взаимосвязь с формой и жанром музыкального произведения; 2) выражать свое эмоциональное отношение к музыке в речевых высказываниях, творческих видах деятельности;

• Развитие музыкальных способностей;

• Развитие нравственных качеств личности.

**Воспитательные задачи:**

• Воспитание гражданской идентичности: патриотизма, любви и уважения к Отечеству, чувства гордости за свою Родину;

• Воспитание эмоционально-ценностного отношения к музыке отечественных композиторов;

• Воспитание слушательской и исполнительской культуры обучающихся.

**Образовательные технологии** — технология группового обучения, информационно-коммуникационные технологии, технология проблемного обучения.

**Планируемые результаты:**

**Личностные результаты:**

1) Осознание своей этнической и национальной принадлежности; воспитание чувства гордости за свою Родину, российский народ и историю России;

2) Повышение мотивации к учению и познанию.

**Метапредметные результаты:**

1. Навыки смыслового прочтения текста;

2. Умение устанавливать причинно-следственные связи, размышлять, рассуждать и делать выводы;

3. Владение основами самоконтроля, самооценки, принятия решений и осуществления осознанного выбора в учебной деятельности;

4. Умение организовывать учебное сотрудничество и совместную деятельность с учителем и сверстниками.

**Предметные результаты:**

1. Знать интонационно-образные и жанровые особенности реквиема; понимать их взаимосвязи с формой музыкального произведения.

© Скворцова Е. Н., 2020

2. Уметь: выявлять родство художественных образов разных искусств; выражать эмоциональное содержание музыкальных произведений в исполнении.

**Тип урока:** урок углубления в тему «О подвигах, о доблести, о славе».

**Методы музыкального образования:** метод интонационно-стилевого постижения музыки; метод эмоциональной драматургии; метод создания художественного контекста; метод размышления о музыке.

**Художественный материал:** Д. Б. Кабалевский «Реквием», Р. Рождественский «Реквием», Б. М. Неменский «Реквием великим вещам», Г. Йокубонис «Мать Пирчюписа», Д. Б. Кабалевский «Наш край», Д. Б. Кабалевский «Квартет № 2» (3-я часть).

**Учебно-материальная база:**

Сергеева Г. П. Музыка. 5–8 классы. Искусство. 8–9 классы. Сборник рабочих программ / Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская, И. Э. Кашекова. — М.: Просвещение, 2018. — 217 с.

Критская Е. Д., Сергеева Г. П., Шмагина Т. С. Музыка. 5–6 классы. Поурочные разработки. — М.: Просвещение, 2015.

Критская Е. Д., Сергеева Г. П., Шмагина Т. С. Музыка. 5 класс. Учебник. — М.: Просвещение, 2015.

**Материально-техническая база:** фортепиано, музыкальный центр, ноутбук, экран, словари, энциклопедии.

## Ход урока

### 1. Организационный момент

*Вход в класс под музыку 2-й части («Доброе утро») кантаты для детского хора с симфоническим оркестром Д. Б. Кабалевского «Песня утра, весны и мира».*

*Приветствие учителя «Доброе утро!».*

**Учитель.** *(далее — У.)* Утро на самом деле доброе: замечательные ребята, много гостей и чудесная музыка, под которую вы вошли в класс. Вам знакома эта музыка?

**Дети.** *(далее — Д.)* Это 2-я часть «Доброе утро» из кантаты для детского хора с симфоническим оркестром Д.Б. Кабалевского «Песня утра, весны и мира».

**У.** Какое настроение создала эта музыка?

**Д.** Возвышенное, жизнерадостное, оптимистичное.

**У.** Почему? О чем идет речь?

**Д.** Речь идет о радостном начале дня, о счастливом детстве, о Родине.

**У.** Я присоединяюсь к пожеланиям доброго утра и хочу, чтобы каждое утро и каждый день в вашей жизни были добрыми.

### 2. Актуализация знаний

*В исполнении учителя звучит фрагмент песни «Наш край». Ребята подхватывают и исполняют первый куплет песни.*

**У.** Я вижу, что вам тоже нравится это произведение. Это…

**Д.** Это песня «Наш край» Д. Б. Кабалевского.

**У.** Я предлагаю выразительно исполнить эту замечательную песню и посвятить наше выступление 115-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского.

*Исполнение песни «Наш край».*

**У.** Что общего в этих произведениях?

**Д.** Они светлые, радостные, оптимистичные, наполненные любовью к жизни.

**У.** О чем поется в этих песнях?

**Д.** О Родине, о счастливом детстве.

**У.** Верно. О Родине, которая дала нам возможность жить «под счастливою звездой», под мирным небом. Вы уже догадались, о чем сегодня пойдет речь?

**Д.** О Родине.

**У.** Тему урока вы видите на экране: «*Самое лучшее и дорогое — Родина*».

### 3. Изучение нового материала

**У.** Готовясь к уроку, в архиве библиотеки мне в руки попался удивительный артефакт. Как вы думаете, что это?

*Показывает пластинку «Реквиема» Кабалевского.*

**Д.** Пластинка.

**У.** Я предлагаю провести, разделившись на группы, поисково-информационную работу. Воспользоваться можно словарями и копиями артефакта. Через две минуты, придерживаясь следующего плана: 1. Произведение; 2. Авторы; 3. Год создания; 4. Исполнители; 5. Оформление; 6. Событие (на экране), вы расскажете: «Какую информацию о прошлом может дать этот предмет?».

*Под музыку Квартета № 2 (3 ч.) Д. Б. Кабалевского дети выполняют работу.*

**У.** Какое произведение сохранилось в записи? Что за жанр?

**Д.** Реквием *(зачитывают определения)*.

**У.** Слово «реквием» происходит от первого слова лат.текста «Requiem aeternam donaeis, Domine» — «Покой вечный дай им, Господи». Возникновение жанра Реквиема связывают с XV веком.

Изначально исполнялся только на латинские тексты из Библии. Жанр развивался, и сейчас композиторы обращаются к данному жанру, не всегда используя традиционный литургический текст.

**У.** Обобщая можно сказать, что реквием — это музыкальное произведение траурного характера для солистов, хора и оркестра, посвященное памяти умерших, погибших.

**У.** Авторы произведения?

**Д.** Дмитрий Борисович Кабалевский и Роберт Иванович Рождественский.

**У.** Значит, мы понимаем, что текст используется не канонический. Дмитрий Кабалевский обращается к поэме Роберта Рождественского с таким же названием «Реквием». На слайде — Дмитрий Борисович Кабалевский, Роберт Иванович Рождественский на премьере «Реквиема».

**У.** Год создания/исполнения?

**Д.** *(отвечают на вопрос)* 1962–1963.

**У.** Исполнители?

**Д.** Хор, оркестр, солисты.

**У.** Как оформлена обложка пластинки? Какой образ представлен?

**Д.** Образ скорбящей женщины.

**У.** Памятник скульптора Гедимениса Йокубониса, созданный примерно в то же время, что и Реквием, называется «Мать Пирчюписа». Пирчюпис — это деревня в Литве, которую фашисты сожгли вместо с 110 жителями. Символом чего является образ скорбящей матери?

**Д.** Символом Родины.

**У.** И последний вопрос, на который, я думаю, вы сможете дать правильный ответ, исходя из рассмотренной цепочки вопросов: с каким периодом в истории нашей Родины связан «Реквием» Д. Б. Кабалевского?

**Д.** С Великой Отечественной войной.

**У.** И Роберт Рождественский и Дмитрий Кабалевский посвятили свое произведение памяти павших в Великой Отечественной войне.

**У.** Дмитрий Борисович Кабалевский, как истинный патриот и защитник Родины, не мог пройти мимо темы войны. Первые военные песни («На родную землю нашу враг напал» и «По суровым морям») — композитор создал уже через день после начала войны. В 1942 году композитор был командирован на Юго-Западный фронт с заданием Главного политуправления армии написать фронтовые песни. Осенью 1943 года Дмитрий Кабалевский, незадолго до того назначенный председателем Радиокомитета, едет в блокадный Ленинград.

В своих дневниках он писал: «Несмотря на то, что я здесь насмотрелся много страшных вещей — я рад тому, что попал сюда… Я теперь знаю многое, о чем до сих пор имел смутное, схематическое представление».

Дмитрий Борисович обратился к Роберту Рождественскому с просьбой написать текст для его будущего произведения. Вот что ответил поэт, когда его спросили, как он нашел в себе такой душевный накал, такое верное ощущение трагедии войны: «У моей матери было шесть братьев. Все они ушли воевать. Младшему было семнадцать. Пришел с войны один. Я долго думал, как выразить это. Не знал слова, в которое можно все вложить. А потом нашел его — Реквием…».

**У.** Как вы думаете, почему поэт и композитор обратились к жанру Реквиема?

**Д.** Чтобы почтить память погибших.

**У.** И только? Давайте не будем торопить события и вернемся к нашему проблемному вопросу в конце урока.

**У.** Прошу вас снова обратиться к произведению. Сколько частей в Реквиеме?

**Д.** Три части. Номеров — 11.

**У.** Обратите внимание, что часть «Родина» идет в самом начале Реквиема? Почему?

**Д.** Поэт и композитор сходятся во мнении о том, что Родина — самое дорогое, что есть у человека. Ради ее светлого будущего шли на смерть. Родина превыше всего.

**У.** Спасибо. Теперь давайте обратимся к музыке. Как композитору Дмитрию Кабалевскому и поэту Роберту Рождественскому удалось раскрыть образ Родины? Для более осмысленного, глубокого восприятия второй части вы можете, слушая музыку, делать пометки в тексте.

*Слушание 2-й части «Родина».*

**У.** Сколько частей вы услышали?

**Д.** Две части.

**У.** Какой предстает Родина в первой части?

**Д.** Скорбной, мрачной, беззащитной.

**У.** Что вы услышали во вступлении?

**Д.** Жалостливое звучание группы струнных инструментов. Музыка постепенно затихает перед появлением хора.

**У.** На что похожа вокальная мелодия?

*Учитель играет мелодию на фортепиано.*

**Д.** На жалобу. На плач.

**У.** Кто исполнял?

**Д.** Женский хор.

**У.** Почему композитор отдает исполнение первой части женскому хору?

**У.** Обратите внимание на ключевые словам! Жизнь, любовь, дети… — это ценности семьи! Родина здесь предстает как обобщенный образ жен, матерей, невест, дочерей защитников Отечества.

**У.** Инструментальное сопровождение присутствует?

**Д.** Немного.

**У.** Фактически нет. Женский хор звучит в полной тишине. Что эхом вторит слову «Родина»?

**Д.** Жалобно вторит флейта. Отзывается, как боль в сердце.

**У.** Что мы слышим еще?

**Д.** Удары барабана перед словом «Родина». Как рок, нависшая беда.

**У.** На какие слова приходится кульминация в этой части?

**Д.** «Разве хотела ты нашей смерти, Родина?»

**У.** Как звучит музыка?

**Д.** Взволнованно, напряженно. Динамика нарастает.

**У.** Здесь уже не плач, а боль, отчаяние.

**У.** Что происходит дальше? «Пламя ударило в небо! — ты помнишь, Родина?».

*Играет начало мелодии второй части.*

**У.** Что общего с первой темой?

**Д.** Мелодия та же.

**У.** Что изменилось?

**Д.** Меняется характер, темп, ритм.

**У.** Если первая часть построена на вопросах… Каких?

**Д.** Риторических.

**У.** То вторая часть — это ответы. Как звучат ответы?

**Д.** Музыка исполняется с напором, решительно, в быстром темпе.

**У.** Кто исполняет?

**Д.** Мужской хор.

**У.** Обратили внимание, что слово «Родина» — исполняет женский хор? Родина во второй части какая?

**Д.** Сильная, мужественная.

**У.** На какие слова приходится кульминация?

**Д.** «Самое лучшее и дорогое — Родина».

**У.** Человек должен быть в единстве со своей родиной. В каких словах это выражается?

**Д.** «Горе твое — это наше горе, Родина. Правда твоя — это наша правда, Родина. Слава твоя — это наша слава, Родина».

**У.** Весь хор звучит. Вся страна обращается к Родине — матери.

**У.** Посмотрите, как композитор подвел нас к главным словам этой части. Обратили внимание на инструментальный проигрыш? Какие инструменты звучали?

*Слушание инструментального фрагмента.*

**У.** Две группы инструментов в противоборстве. Медные духовые поступательными движениями наползают на струнные.

Зачем использовал этот прием композитор?

**Д.** Две силы: фашисты — русские солдаты.

**У.** Удары литавр как поступь дивизий.

И все вырастает в кульминационное прославление РОДИНЫ!

**У.** Тема войны прошла через творчество многих писателей, композиторов, художников, архитекторов.

**У.** Обратите внимание на экран. Что мы видим?

**Д.** Каску, глиняный чугунок.

**У.** О каком времени, событии говорит нам картина?

**Д.** О войне.

**У.** Да, действительно. Автор картины «Реквием великим вещам» — Борис Михайлович Неменский, соратник и коллега Д. Б. Кабалевского вспоминал, как «бывшие ученики как-то привезли ему из-под Смоленска пробитую солдатскую каску и горсть стреляных гильз. Эти предметы, отзвуки минувших событий, пролежавшие в земле десятилетия, родили цепь ассоциаций». Художник вспомнил «треснувший печной чугунок, который видел в уцелевшей печи выжженной дотла русской деревни, и на картине появились два похожих по форме округлых металлических предмета: один как отголосок мирной жизни, другой — из пламени войны. Они застыли, как на пьедестале, на доске столешницы — натюрморт-памятник минувшей трагедии».

**У.** Как вы думаете, что объединяет все произведения искусства?

**Д.** Война. Родина в тяжелые военные годы

**У.** И каким названием их можно объединить?

**Д.** Реквием.

**У.** Посмотрите как интересно, все виды искусства — музыка, литература, живопись, используя свои средства выразительности обращаются к жанру Реквиема.

**У.** Вернемся к нашему проблемному вопросу: почему поэт, композитор, художник обращаются к жанру Реквиема? Только ли прославить погибших?

**Д.** Воспеть жизнь.

**У.** Молодцы! Как говорил сам композитор, его реквием «…посвящен погибшим, но обращен к жизни, рассказывает о смерти, но воспевает жизнь…».

Скульптор Гедиминас Йокубонис писал, что «фигура матери не просто хранит, но болью своей бережет новую жизнь».

**У.** Что дает нам, потомкам победителей, обращение к великим произведениям искусства, рассказывающим о событиях Великой Отечественной войны?

**Д.** Бережно хранить в памяти героическое прошлое нашей страны, беречь и защищать самое лучшее и дорогое — Родину.

### 4. Обобщение и подведение итогов

**У.** Что нового вы узнали о жанре «реквиема»?

**У.** С какими произведениями искусства вы познакомились на уроке?

Как они связаны с темой урока?

**У.** В завершении урока я предлагаю исполнить сочиненный вами куплет к песне Д. Б. Кабалевского «Наш край».

*Исполнение сочиненного куплета песни «Наш край».*

### 5. Контроль и оценка

**У.** Сегодня вы участвовали в открытом уроке и заслужили самую высокую оценку — мою признательность и симпатию зрителей.

### 6. Рефлексия

**У.** Перед вами лежат маркеры. Выходя из класса, отметьте на карте рефлексии «+» или «−» то выражение, которое соответствует вашему состоянию:

1. Своей работой на уроке я доволен.
2. Материал урока мне был интересен.
3. Сегодня на уроке мне было комфортно.

### 7. Домашнее задание

**У.** Я предлагаю подготовить программу концерта, посвященного 75-летию Великой Победы, и не забыть включить в нее произведения Д. Б. Кабалевского.

### 8. Организационное окончание урока

**У.** Благодарю всех за сотрудничество и предлагаю выйти из класса вновь под музыку выдающегося композитора современности Д. Б. Кабалевского. «Реквием». 8-я часть «Наши дети».

*Выход из класса под музыку Д. Б. Кабалевского «Наши дети» (из вокально-симфонического произведения «Реквием»).*

**Список литературы:**

1. Бацун В. Н. Русские композиторы XX–XXI веков. — Самара: СГСПУ, 2006. — С. 53–60.

2. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? — М.: Просвещение, 2005. — 224 с.

3. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. — М.: Терра, 1996. — С. 115.

4. Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. редактор Г. В. Келдыш. — М.: Большая Российская энциклопедия. — С. 222, 457.

5. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. — М.: Рус. яз., 1984. — С. 601.

6. Птушко Л. А. История отечественной музыки первой половины XX века. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. — 60 с.

7. Сипкина Н. Я. Лирическая поэма «Реквием» Р. Рождественского: специфика жанра // Вестник Омского университета. 2014. № 3. С. 185–188.

8. Современный словарь-справочник по искусств / Науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. — М.: Олимп: ООО «Фирма Издательства АСТ», 1999. —С. 389, 555.

9. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? — М.: Просвещение, 2005. — 224 с.

10. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. — М.: Терра, 1996. — С. 115.

11. Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Бол. рос. энц. — С. 222, 457.

12. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. — М.: Рус. яз., 1984. — С. 601.

13. Птушко Л. А. История отечественной музыки первой половины XX века. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. — 60 с.

14. Сипкина Н. Я. Лирическая поэма «Реквием» Р. Рождественского : специфика жанра // Вестник Омского университета. 2014. № 3. С. 185–188.

15. Современный словарь-справочник по искусств / Науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. — М.: Олимп: ООО «Фирма Издательства АСТ», 1999. — С. 389, 555.

# ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА УРОКАХ МУЗЫКИ И ВО ВНЕУРОЧНОЕ ВРЕМЯ

# INSTRUMENTAL PLAYING AT THE MUSIC LESSONS AND OUT OF LESSONS

**Гулина Светлана Салимовна**
**Gulina Svetlana Salimovna**

учитель МБОУ Кромского района Орловской области «Шаховская средняя общеобразовательная школа»
music teacher of MBOU Kromsky area Orlov region «Shahovskaya general school»

**Ключевые слова:** урок музыки, свирель, музицирование, творчество, ансамбль.
**Keywords:** music lesson, flute, playing music, creativity, ensemble.

**Аннотация.** Статья знакомит с опытом работы учителя в сфере музицирования на свирели Э. Смеловой на уроках музыки и во внеурочное время. Раскрывает возможности этой методики в творческом развитии детей, акцентирует внимание на пробуждении в них интереса к процессу музицирования, стремлении заниматься любимым инструментом и в дополнительное время.
**Annotation.** The article introduces the teacher's experience in playing music on the pipe to E. Smelova's lessons in music and afterhours. It reveals the possibilities of this technique in the creative development of children, focuses on the awakening in them of interest in the process of playing music, the desire to engage in your favourite instrument and in extra time.

*Музыка приходит как странник к человеку, остается как гость, а потом становится хозяином его души.*

Ференц Лист

Детство — особый период жизни, который нужно прожить радостно и ярко, интересно и содержательно. Вспоминаются слова В. А. Сухомлинского: «Дети должны жить в мире красоты, игры, сказки, музыки, рисунка, фантазии, творчества». Задача педагога — создать для этого все условия. Наша школа-сад — маленький оазис любви, тепла и доброты. Вот уже несколько лет коллектив работает под девизом: «Жить в красоте, замечать красоту, создавать красоту вокруг себя».

Урок музыки дает удивительную возможность увидеть мир «глазами *художника*». Урок музыки — это уроки творчества, искусства. Урок музыки — это мир красоты, в котором все живо и который рассказывает «нечто» невыразимое обычными словами. Каждый раз, когда ты входишь в класс и видишь глаза детей, которые ждут от тебя чуда. А чудо — в наших руках, в наших возможностях и желаниях. Каждый урок происходит волшебство, где учитель — волшебник. И одним из залогов происходящих чудес является идея программы Д. Б. Кабалевского: «Каждый класс — хор», потому что для нас теперь еще и каждый класс — оркестр.

Мы все находимся в постоянном творческом поиске различных методов, форм, средств. Постоянно задаем себе вопрос: «Чтобы еще придумать, как заинтересовать детей?».

© Гулина С. С., 2020

Так однажды я узнала об удивительном инструменте для музицирования детей — свирели! Познакомила нас, учителей музыки, с этим удивительным инструментом наш методист отдела дополнительного образования и предметной области «Искусство» института развития образования Е. С. Пелепейченко, пригласив на семинар М. И. Хлад, руководителя творческой лаборатории «Свирель Э. Смеловой» ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования». Это для меня была самая настоящая находка. Инструмент прост в обращении, очень удобен, легок. Дети с первых уроков заинтересовались свирелью. Познакомила я с этим замечательным инструментом и родителей, которых удалось заинтересовать после небольшого мастер-класса.

Овладение свирелью проходит успешно. Уже принимали участие в региональном инвестиционном проекте, где темой инновационной площадки было «Методическое обеспечение развития умения воплощения музыкальных образов в рамках программы учебного предмета «Музыка» в соответствии с требованиями ФГОС НОО». Одной из задач этой площадки являлось «Изучение, внедрение и распространение инновационного педагогического опыта по формированию навыков коллективного музицирования младших школьников с использованием методики игры на свирели», гипотезой — «Внедрение в образовательные организации методики игры на свирели позволит осуществлять эффективное достижение требований ФГОС НОО».

Сейчас играем на каждом уроке. Конечно, невозможно уделить музицированию на свирели много времени, но несколько минут нахожу всегда. Ведь дети любят эти занятия, с нетерпением ждут их. Войдя в класс сразу задают один и тот же вопрос: «А мы будем играть? А что будем исполнять?».

Поем мы все вместе и играем все! Те дети, которые заинтересовались свирелью и хотят играть больше, чем на уроках музыки, посещают дополнительные внеурочные занятия. Очень интересно наблюдать, как они старательно выводят в своих тетрадях цифровые записи, обмениваются своими найденными и отксерокопированными записями, вклеивают в свои тетради в виде песенников. Интересно отметить, что в каждом классе образуются небольшие музицирующие группы по инициативе самих ребят — это дуэты, квартеты, ансамбли. Я помогаю подобрать ребятам соответствующий музыкальный материал. Так и появился в нашей школе ансамбль «Солнечные лучики».

Внеурочные занятия направлены на формирование личностных, регулятивных, коммуникативных, познавательных универсальных учебных действий. Именно на внеурочных занятиях и формируются коммуникативные действия, т. к. в своей работе

я использую такие виды деятельности, как пение в ансамбле, инструментальное музицирование, инсценирование, импровизация, работа в паре, в группе. Осознание коллективного труда приводит к сплочению детского коллектива, радости совместного творчества. Ребенок начинает осознавать ответственность за свое исполнение не только перед учителем, но и перед своими товарищами. Появляется стремление к общению, воспитывается чувство коллективизма.

Вводятся в занятия и несложные коллективные импровизации: аккомпанементы к мелодии, основанные на постепенном подключении различных элементарных музыкальных инструментов — бубенчиков, металлофонов, треугольников, кастаньет, румб, маракасов, бубнов, колокольчиков.

С готовыми номерами выступаем с ребятами в нашем подшефном «Доме ветеранов». Вот так решается и воспитательная работа. Здесь нас всегда ждут и всегда нам рады. У нас есть и свои выступления, награды.

Дети удивительные люди — они сами авторы и создатели своего собственного, волшебного, удивительного музыкального мира. В этом заложена успешность в обучении и воспитании активной творческой личности, стремящейся создавать и совершенствовать окружающий мир. Мне хочется, чтобы мои уроки помогли раскрыть, музыкальность души каждого из них — души восприимчивой и эмоциональной, чуткой и открытой, искренней и тонкой, способной видеть и ценить все прекрасное вокруг.

Работая с детьми, я всегда вспоминаю слова А. В. Луначарского, который утверждал: «Если золотых дел мастер испортит золото, золото можно перелить. Если портятся драгоценные камни, они идут на брак, но и самый большой бриллиант не может быть оценен в наших глазах дороже, чем родившийся человек. Порча человека есть огромное преступление, или огромная без вины вина. Над этим материалом нужно работать четко, заранее определивши, что ты хочешь сделать из него».

# ШАГ В БУДУЩЕЕ

# STEP INTO THE FUTURE

**Воронова Елена**
**Voronova Elena**

ГБОУ «Школа № 1788» (Москва)
GBOU «School № 1788» (Moscow)

12 декабря 2019 года в рамках конференции, посвященной 115-летию выдающегося композитора и педагога Дмитрия Борисовича Кабалевского, в концертном зале Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки состоялся концерт проекта «Музицирование для всех». На одной сцене со знаменитым коллективом, Академическим оркестром русских народных инструментов им. Н. Н. Некрасова ВГТРК под управлением А. В. Шлячкова, выступили более двухсот школьников — участников инструментальных ансамблей электронных и элементарных инструментов, вокально-хоровых и танцевальных коллективов, ансамблей флейт и свирелей.

Концертная программа, включившая в себя наряду с произведениями Д. Б. Кабалевского сочинения классической, народной и современной музыки, была выстроена таким образом, чтобы в исполнении каждого сочинения могли реализовать свои артистические возможности детские творческие коллективы различной направленности.

Так, «Учительский вальс» и «Хабанеру» И. М. Красильникова одновременно исполняли ансамбль элементарных инструментов, вокально-хоровая и танцевальная группы школьников из Перми, Пермского края и Москвы (педагоги Каримова И. Л., Чернова Ю. Н., Нечкина Ю. Р., Чистина Т. В., Воронова Е. Р.).

Пьеса Д. Б. Кабалевского «Ежик» была исполнена ансамблем элементарных инструментов сразу четырех общеобразовательных школ Перми, Пермского края и Москвы (педагоги Чистина Т. В., Чернова Т. В., Вершинина Н. В., Воронова Е. Р.).

«Рондо на русские темы», «Веселые гуси», «Слышишь песню у ворот», «Дразнилки и отвечалки» и «Лубочные картинки» И. М. Красильникова вместе с солистками Алиной и Никой Бураевыми исполнили детские инструментальные и хоровые ансамбли общеобразовательных школ Перми и Москвы вместе с ансамблями синтезаторов ДШИ им. М. А. Балакирева и ДМШ им. Н. П. Ракова (педагоги Чернова Ю. Н., Максименко И. М., Воронова Е. Р., Гущина О. А., Ситниткова П. И., Лившиц Н. Г.).

Танцевальный коллектив из общеобразовательной школы № 9 г. Перми вместе с детскими инструментальными ансамблями принял участие в исполнении «Вальса-шутки» Д. Д. Шостаковича и «Половецких плясок» А. П. Бородина (педагоги Коренюк В. М., Чистина Т. В., Максименко И. М., Вершинина Н. В., Воронова Е. Р., Переверзева И. А., Рагимханова Н. С., Чернова Ю. Н., Каримова И. Л.).

К исполнению «Половецких плясок» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», «Вальса-шутки» Д. Д. Шостаковича и русским народным песням «Солдатушки», «Тонкая рябина», «Светит месяц» в обработке И. М. Красильникова также подключились ансамбли синтезаторов ДШИ им. М. А. Балакирева, ДМШ им. Н. П. Ракова, ТЦ «Москворечье (педагоги Гущина О. А., Ситникова П. И., Лившиц Н. Г., Живайкин П. Л.).

© Воронова Е., 2020

Самое активное участие в концертной программе приняли также ансамбли флейт и свирелей московских музыкальных и общеобразовательных школ под руководством педагогов Ивахненко И. А., Соломиной И. И., Маховой А. И., Переверзевой И. А.

А заключительным аккордом концерта стало совместное исполнение песни Д. Б. Кабалевского «Наш край» всеми участниками этого концерта, блиставшего разнообразием представленных жанров музыкального исполнительства и радостью детского творчества.

**Отзывы участников концерта**

*«Наблюдая за подготовительным репетиционным процессом детского инструментального ансамбля в подготовительной группе дошкольного учреждения, были удивлены возможностью привлечения детей к постижению серьезной классической музыки посредством разучивания произведений на простейших музыкальных инструментах в ансамбле с профессиональным оркестром.*

*Эффективность подобного музицирования проявится в формировании духовного мира детей».*

Воспитатели Хачатрян А. Р.,
Канашина Е. Н., г. Москва

*«Наша семья стала свидетелем незабываемого концертного действа. Волшебная обстановка, царившая не только на концерте, но и на репетициях, помогла нашему шестилетнему ребенку проникнуться желанием постигать музыкальное искусство.*

*Особую благодарность испытываем к дирижеру оркестра А. В. Шлячкову за его внимательное и деликатное отношение к детям.*

*Организованность концерта на самом высоком уровне формирует у наших детей трепетное отношение и любовь к музыкальному творчеству».*

Семья Самошиных, г. Москва

*«Концерт поразил масштабностью и массовостью участия разнообразных детских творческих коллективов в исполнении каждого музыкального сочинения. Совместное музицирование детей и профессионального оркестра — это шаг в будущее в развитии музыкально-педагогической концепции Д. Б. Кабалевского».*

Педагоги общеобразовательных школ г. Перми

**Результаты XXII Открытого межрегионального конкурса отечественной музыки имени Д. Б. Кабалевского**

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

**Лауреаты младшей группы**

**I степень** — Милена Лебедева, Воскресенская ДШИ, преп. Н. И. Круглякова;
**II степень** — Александр Федосеев, Нелли Байматова, преп. А. Н. Шкуренко; Лев Яковлев, ГБУДО г. Москвы «Первомайская ДШИ», преп. М. А. Кривченко; Алиса Минина, ГБУДО г. Москвы «Первомайская ДШИ», преп. Н. С. Барышникова; Александр Гончаров, ГБУДО г. Москвы «Вороновская ДШИ», преп. А. Ю. Кузнецова;
**III степень** — Елизавета Егорова, ГБУДО г. Москвы «Щаповская ДШИ «Гармония», преп. О. В. Тарасевич.

**Лауреаты средней группы**

**Гран при** — Анастасия Кубасова, ГБУДО г. Москвы «ДШИ № 11»;
**I степень** — Теона Гигеберия, МАУДО «ДШИ г. Троицк», преп. Е. А. Степанова;
**II степень** — Михаил Чоповдя, МБУДО «ДМШ г. Дедовск», преп. И. А. Фоменкова;
**III степень —** Василиса Фроленкова, МБУДО «Большевяземская ДШИ», преп. И. А. Серова; Ольга Андреева, ГБУДО г. Москвы «Кокошкинская ДШИ», преп. М. А. Никитина; Алёна Елисеева, ГБУДО г. Москвы «Ватутинская ДШИ им. Д. Б. Кабалевского», преп. Л. П. Юшкина.

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

**Номинация «Детский танец»**

**I степень** — учащиеся 3-го класса хореографического отделения ГБУДО г. Москвы «Ватутинская ДШИ им. Д. Б. Кабалевского», преп. Ю. И. Полищук;
**II степень** — хореографическое отделение МБУДО «ДШИ Развилка» Ленинский район Московской области, преп. А. С. Гуревич;
**III степень** — хореографический ансамбль «Экзерсис» ГБУДО г. Москвы «Вороновская ДШИ», преп. Н. В. Шутилина.

**Номинация «Классический танец»**

**II степень** — Вероника Хусаинова, ГБУДО г. Москвы «ДШИ № 18», преп. О. М. Бернад;
**III степень** — Дарья Фарафонтова, ГБУДО г. Москвы «ДШИ им. С. И. Мамонтова», преп. Г. В. Клюквина.

**Номинация «Народно-сценический танец»**

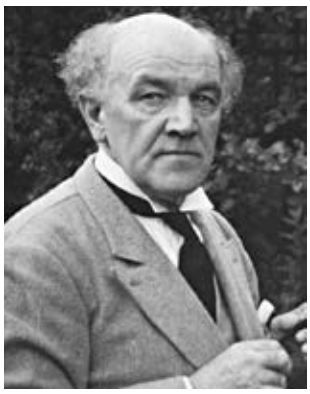
**I степень** — ансамбль старших классов МАУДО «Хореографическая школа им. Ирины Зайцевой» г. Наро-Фоминск», преп. Т. И. Фильчугова;
**III степень** — хореографический ансамбль «Карусель» г. Кострома, преп. М. А. Ингачёва; хореографическое отделение ГБУДО г. Москвы «Ватутинская ДШИ им. Д. Б. Кабалевского», преп. Ю. И. Полищук.

**Номинация «Эстрадный танец»**

Хореографическое отделение МБУДО № 4 г. Люберцы, преп. Д. А. Клименко.

**(!) Оргкомитет конкурса сообщает об изменениях сроков проведения — конкурс будет проходить 1 раз в 2 года (!)**

# КАЛЕНДОСКОП | *январь — март 2020*



*24 декабря (5 января) родился*

## НИКОЛАЙ КАРЛОВИЧ МЕТНЕР

(1879(80)–1951)

Русский композитор и пианист.

*«Для творческой работы необходимо уметь останавливать жизнь...»* — Николай Метнер.

Николай Карлович Метнер — музыкант самобытный, ярко индивидуальный, замечательный композитор, превосходный пианист и педагог. Композиторский стиль его не примыкал ни к одному из характерных для начала XX века.

Окончив Московскую консерваторию, Метнер сразу получил признание как прекрасный исполнитель, но всерьез занялся композицией. В 1903 году некоторые из его произведений появились в печати и были замечены. Со временем у него появилось немало почитателей и последователей в России.

В 1921 году эмигрировал с женой в Германию. Ни в Германии, ни позднее в Париже его творчество успехом не пользовалось. Финансовую помощь Метнеру оказал Рахманинов, организовавший концертный тур пианиста по США в 1924–1925.

После успешных концертных выступлений в Великобритании Метнер получил звание почетного члена Королевской академии музыки и с успехом исполнил собственный Второй концерт с оркестром Королевского филармонического общества. Оказанный ему прием, сподвиг его на то, чтобы постоянно поселиться в Лондоне.

Концерты, контракт с немецким издательством и частное преподавание помогают поправить финансовые дела. Во время войны положение ухудшается, но Метнер музыку не оставляет, чета переезжает из Лондона в Уорикшир. Ухудшается и здоровье. Однако в 1944 году в Королевском Альберт-Холле состоялась премьера Третьего концерта Метнера. Через два года был основано Метнеровское общество (интересный факт — деньги на него выделил индийский махараджа). Николай Карлович Метнер до своей кончины в 1951 году успевает записать все свои крупные сочинения.

Творчество Метнера одного из последних композиторов-романтиков, оказало значительное влияние на музыкальное искусство XX века. Его традиции развивали такие видные деятели музыкального искусства, как А. Н. Александров, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Е. Голубев. Доминирующее значение в его творчестве занимает фортепиано, он тонко чувствует его выразительные возможности, инструмент задействован во всех его сочинениях. Особое место в его наследии занимают 14 фортепианных сонат. Изящны и мастерски написаны 38 миниатюр для фортепиано, названные композитором «Сказки», созданы три фортепианных концерта, сонаты для скрипки и фортепиано, фортепианный квинтет. Свыше ста песен и романсов написаны им на стихи русских и немецких поэтов. Музыка Николая Карловича звучит в исполнении С. Рахманинова, С. Кусевицкого, Г. Нейгауза, С. Рихтера, И. Архиповой, Е. Светланова и др. В 2016 году был основан Международный конкурс памяти Николая Метнера.

*26 февраля родился*

## МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ МЕЕРОВИЧ

(1920–1993)

Советский российский композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

*«...Это было необыкновенное счастье с ним работать!»* — Юрий Норштейн.

Родился 26 февраля 1920 года в Киеве и прожил жизнь непростую. Музыку начал писать в возрасте тринадцати лет. Окончил Московскую консерваторию по классу композиции Г. И. Литинского, занимался также у А. Н. Александрова (1942), по классу фортепиано — у Я. И. Зака. Был отмечен в середине 40-х гг С. С. Прокофьевым как один из наиболее талантливых молодых композиторов, а педагог Г. Литинский считал своего ученика фантастически талантливым. В 1944–52 годах преподавал в Московской консерватории

историю музыки, инструментовку и чтение партитур. Но был уволен, попав под «кампанию» борьбы с формализмом. И до конца 50-х годов его произведения были запрещены к исполнению.

Несмотря на то, что дела Мееровича в 60-е годы поправились, начало 70-х оказалось для него сложным временем — композитор был отправлен на лечение в психиатрическую больницу, откуда ему удалось выбраться благодаря замечательному режиссеру-мультипликатору Юрию Норштейну. И широкому слушателю Михаил Александрович известен благодаря музыке к его мультфильмам, например, к «Ежику в тумане». Было бы совершенно неправильно говорить о Мееровиче только как о кино- и мульт-композиторе. Он всегда писал «большую музыку». Однако получил некоторую известность только в последние 15 лет своей жизни. В 1978 году в Японии был поставлен балет Мееровича «Принцесса Кагуя» (по японской сказке), написанный композитором к 15-летию знаменитой японской труппы «Токио-балет». В 1981 году в Чехословакии была поставлена опера Мееровича «Жизнь и приключения Котофеева, или Концерт для треугольника с оркестром» (по повести М. Зощенко «Страшная ночь»). В конце 80-х и начале 90-х годов Меерович создал ряд инструментальных произведений сюрреалистического характера, такой, например, как «Тринадцатимерный сон, подсказанный пауком за шесть секунд до полета клопа». Мееровичем написаны две оперы на сюжеты М. Мойхер-Сфорима и Шолом-Алейхема «Чудо на седьмой день праздника кущей» и «Правдивая история Рыжего Мотла», две камерные симфонии, несколько инструментальных концертов, струнные квартеты, камерные ансамбли, кантаты «Немецкая старина» на стихи поэтов-вагантов и «Веселые песни Эдварда Лира», а также вокальные циклы на стихи поэтов-обэриутов Хармса и Олейникова. К счастью, многие другие свои вокальные и инструментальные произведения Меерович все-таки услышал звучащими со сцены. Произведения композитора исполнялись на ежегодных фестивалях «Московская осень», авторских вечерах и концертах.

В достаточной мере «мало звучащим» композитором Меерович остался и после своей смерти, которая наступила в 1993 году. К счастью, для Юрия Норштейна Меерович стал «своим» композитором. Теперь его музыка к выдающимся мультфильмам всегда будет «на слуху».

*13 марта родился*

## ХУГО ВОЛЬФ

(1860–1903)

Австрийский композитор и музыкальный критик.

*«...Сегодня я написал новую песню. Скажу вам, божественная песня! Совершенно божественно прекрасно! ...Мои щеки раскраснелись от волнения, как расплавленное железо, и это состояние вдохновения для меня — удивительная пытка, отнюдь не чистое счастье»*,— Хуго Вольф, из писем.

В истории мировой музыки Вольф признан крупнейшим мастером камерно-вокального жанра XIX века, развившим и подытожившим достижения венской песенной классики от Бетховена до Шуберта и Шумана. В сравнении с ними в его творчестве чувствуется бóльшее психическое напряжение и, соответственно, особенная декламационная и интонационная выразительность. Называя свои вокальные произведения «стихотворениями для голоса и фортепиано», Вольф уделял пристальное внимание выбору автора стихов, обращаясь к близким себе по духу Э. Мерике, И. Гете, И.-фон Эйхендорфу, Н. Ленау, Г. Келлеру. Для его песен характерно тонкое воспроизведение атмосферы избранного стихотворения — нежной любовной лирики, юмора, гротеска, драматического реализма.

Хуго Вольф рано проявил музыкальные способности, обучал его на начальном этапе отец, одаренный музыкант-любитель. Музыкальное образование он получил в Венской консерватории, впоследствии зарабатывал на жизнь фортепианными уроками, занятиями с вокалистами, работал музыкальным обозревателем одной из газет.

Для музыки Вольфа становится характерным отказ от музыкальных периодов, симметрии, гармонической логики классического построения фразы. Он объединяет в рамках одного сборника разностилевые и разнохарактерные контрастные песни, связанные между собой лишь единством поэтического первоисточника и музыкально-поэтическими лейтмотивами (влияние опер Вагнера). В его творческом портфеле есть и квартет, и симфоническая поэма, и две оперы (последняя не закончена). Но среди наиболее значительных сочинений — Итальянская книга песен (в 2-х частях), Испанская книга песен, циклы на стихи Эйхендорфа (20 песен), Мерике (53 песни), Гёте (51 песня), песни на стихи Микеланджело. Творчество Гуго Вольфа ознаменовало высшую фазу развития немецкой романтической песни.

Свидетельство о регистрации печатного средства массовой информации
ПИ ФС77-69246 от 29 марта 2017 г.
**ISSN 2411-2887**. Подписано в печать 20.03.2020 г. Изд. № 48. Тираж 250 экз.

Оригинал-макет подготовлен в
Федеральном государственном бюджетном научном учреждении
«Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»
119121, Москва, ул. Погодинская, д. 8, корп. 1. Сайт: *www.art-education.ru*. E-mail: *ihorao@mail.ru*

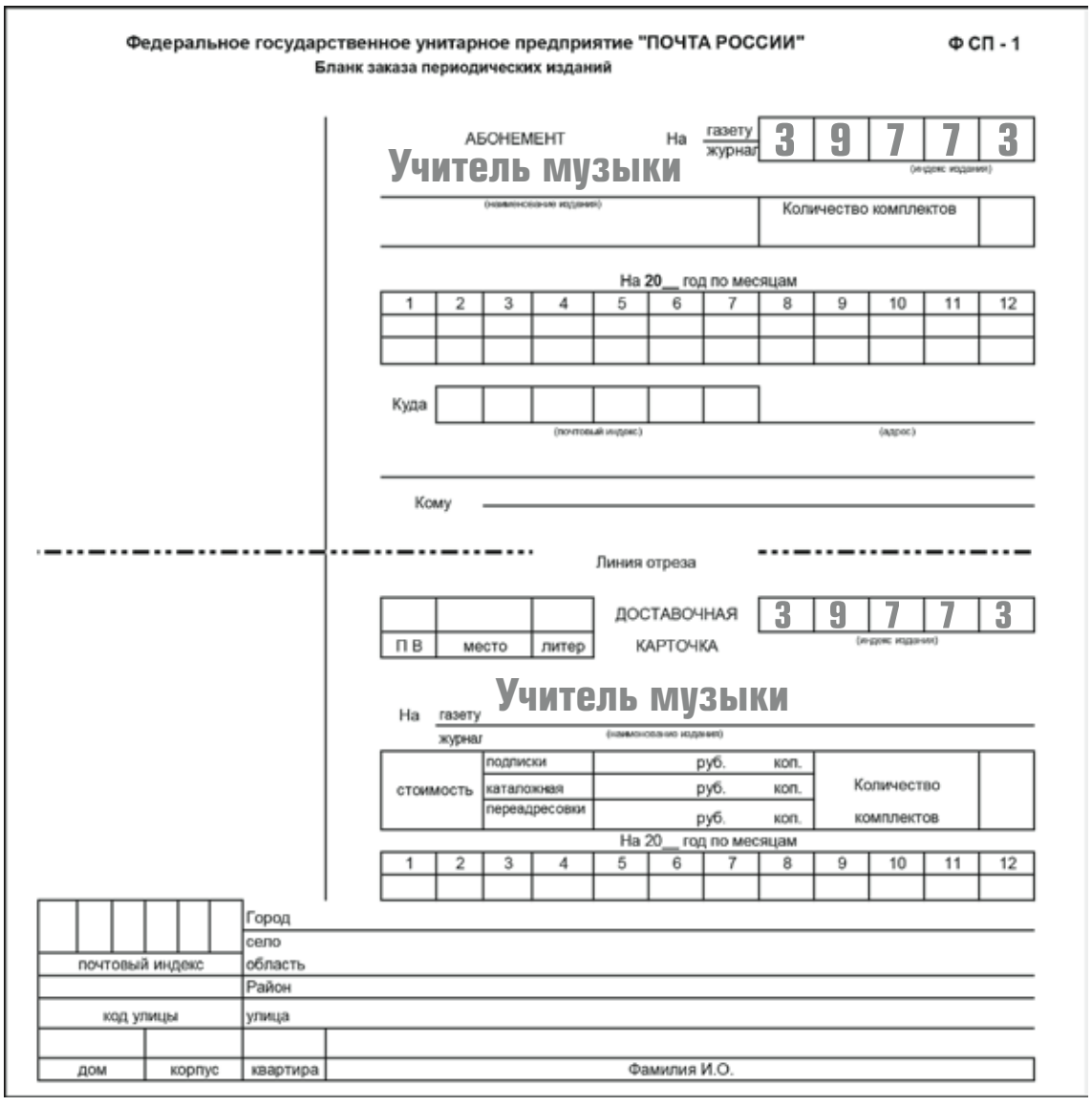
**Адрес для корреспонденции:**
119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 34/18, кв. 40, М. Д. Кабалевской
**E-mail редакции:** *markab50@gmail.com, kabalevsky@mail.ru*

Тираж отпечатан в книжной типографии **«Буки Веди»**
Москва, Партийный пер., д. 1
*www.bukivedi.com*

## ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

*Спасибо за разнообразные, глубокие, интересные статьи, материалы. В третьем номере журнала за 2019 год меня привлекла статья В. В. Ломанович о "Чаконе" Баха. Я задумалась о том, как предложить ученикам в общеобразовательной школе такое глубокое постижение, прочтение знаменитого музыкального произведения. Такие статьи обогащают, укрепляют знания о музыке. А к статье Т. С. Петровой прошу внести поправку: автором музыки песни "Священная война" является не Борис Александрович Александров, а его отец — Александр Васильевич Александров.*

*Анна Сергеевна Новикова, 10.01.2020 г.*



**Федеральное государственное унитарное предприятие "ПОЧТА РОССИИ"** **Ф СП - 1**
**Бланк заказа периодических изданий**

АБОНЕМЕНТ На газету / журнал **3 9 7 7 3** (индекс издания)
**Учитель музыки**
(наименование издания) Количество комплектов

На 20__ год по месяцам

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | |

Куда (почтовый индекс) (адрес)

Кому

Линия отреза

П В | место | литер

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА **3 9 7 7 3** (индекс издания)

**Учитель музыки**
На газету / журнал (наименование издания)

| стоимость | подписки | руб. коп. | Количество комплектов |
|---|---|---|---|
| | каталожная | руб. коп. | |
| | переадресовки | руб. коп. | |

На 20__ год по месяцам

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | |

| | |
|---|---|
| | Город |
| | село |
| почтовый индекс | область |
| | Район |
| код улицы | улица |
| дом / корпус | квартира / Фамилия И.О. |

журнал «Учитель музыки»

**Главный редактор** М. Д. Кабалевская

**Редактор** В. О. Усачёва

**Музыкальный редактор** В. М. Чигарина

**Дизайн обложки** А. П. Граковская

**Компьютерная верстка** О. Д. Кабалевский, Т. М. Манукина

основан в 2007 году

выходит 4 раза в год

индекс 39773 (по каталогу "Пресса России")

почитать issuu.com, edocr.com
ru.calameo.com

скачать Kabalevsky.ru
Кабалевский.рф

написать kabalevsky@mail.ru
markab50@gmail.com

facebook.com/uchitelmuzyki
vk.com/uchitelmuzyki
kabalevsky@mail.ru

ISSN 2411-2887
9 772411 288773 >