

ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ЧУВАШИИ**

ВЫПУСК III

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КУЛЬТУРЕ ЧУВАШИИ

**Посвящается В.М. Кривоносову
(1904—1941)**

УДК 78
ББК 88.31
М 89

*Печатается по постановлению Ученого Совета
Чувашского государственного института гуманитарных наук*

Научный редактор
М.Г. Кондратьев

Рецензенты:
кандидат искусствоведения **С.В. Ильина**,
кандидат исторических наук **В.Г. Харитонова**

Музыкальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В.М. Кривоносову (1904–1941). — Чебоксары: ЧГИГН, 2007. — 234 с. [Проблемы художественной культуры Чувашии. Вып. III].

Третий выпуск сборника «Проблемы художественной культуры Чувашии» посвящен вопросам как общего, так и специального музыкального образования. Отдельным «блоком» выделены материалы о В.М. Кривоносове — одном из первых высококультурных профессионалов, придавших необходимое направление музыкальному образованию в Чувашии. Освещаются вопросы становления высшего музыкального образования в современной Чувашии, истории, теории и практики музыкально-педагогической работы. Книга предназначена для читателей, интересующихся проблематикой художественной культуры и искусства.

ISBN 978 – 5 – 87677 – 075 – 2

© Чувашский государственный институт
гуманитарных наук, 2007 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

(Музыкальное образование в меняющемся мире)

Музыкальное образование — существенная часть художественной культуры и культуры вообще. В Чувашском крае оно существует более двух столетий¹. Как специальная отрасль профессионального образования оно получило развитие с 1920 года, сразу вслед за возникновением государственной структуры — Чувашской автономной области. Чебоксарская музыкальная школа возникла, когда здесь еще не существовало ни театральных студий, ни студий изобразительного искусства. Достаточно быстро на ее базе было создано и музыкальное училище. Благодаря успешной деятельности этих учебных заведений и высокой квалификации создававших их специалистов Чувашская Республика во второй половине XX в. обладала уже целой сетью музыкальных учебных заведений — самой крупной среди всех образовательных учреждений искусства. Параллельно возник музыкально-педагогический факультет, нацеленный на решение задач общего музыкального образования: уроки музыки остаются неотъемлемой частью программ и во всех общеобразовательных школах. Продолжает развиваться и специальное музыкальное образование. Прогресс привел к появлению высшего специального образования в Чувашии; любопытно, что почти одновременно возникли целых две вузовских структуры (причина кроется не столько в энтузиазме

¹ Уже в первой половине XVIII века в так называемых «новокрещенских школах» (потом — в сменивших их начальных народных училищах) уроки пения были обязательным предметом. Между прочим, в 1786 г. в Свияжске открылась и специальная (!) «Школа нотного пения». Учебниками в ней служили «певческие книги по ноте». См.: Петрова Т. Н. Школа и просвещение Чувашии в XVIII веке. Чебоксары, 1994.

музыкантов², но и в амбициях разных ведомств). Совершенствуется и музыкально-педагогическое образование. На музыкально-педагогическом факультете университета (МПФ) введено пятилетнее образование, появились специализации. В Чувашии работали и работают сотни музыкантов-педагогов — от школьных учителей до профессиональных мастеров искусства, делящихся своим опытом с молодежью.

«Расчлененность» образования и культуры по разным ведомствам — одна из отечественных традиций и проблем, унаследованных от советского времени. Соответственно, музыкальное образование четко делится на *общее* (предполагается достаточным для любителей) и *специальное*, нацеленное на подготовку будущих профессионалов. Специальное образование подведомственно Министерству культуры, общее же — Министерству образования, но давалось во всех общеобразовательных школах в виде уроков пения, потом (по Д.Б. Кабалевскому) — уроков музыки. Ввиду этого совместные акции, начинания и проекты музыкантов разных ведомств не предпринимались в течение ряда десятилетий, став практически невозможными. В последнее же время разрыв приобрел новые грани, поскольку большая часть образовательных учреждений культуры отошла под юрисдикцию органов местного самоуправления. Один из новых парадоксов в том, что деятельность ранее высокоспециализированных музыкальных школ, всегда нацеливавших способных учеников (а таких было большинство) на будущую професионализацию, попала в разряд «дополнительного образования». С другой стороны, используя наработки начального звена специального образования (музыкальных школ и школ искусств), общеобразовательные учреждения стали создавать структуры художественного образования при обычных школах. Привлекаются и профессиональные педагоги-музыканты. При этом не ставятся специальные задачи, требования и цели дальнейшей професионализации.

² Сама идея создания музыкального вуза высказывалась неоднократно, буквально «витала в воздухе» с начала 1990-х годов. См.: Кондратьев М.Г. Чувашии нужна консерватория. Ее возникновению мешает консерватизм // Чайвашъен, 1992. 14 марта; Важоров В.А. «Верните музыку, без музыки тоска» [Интервью] // Советская Чувашия, 1995. 29 июля.

Повод обсудить современные проблемы музыкального образования в Чувашии дала круглая дата: 4 октября 2004 года исполнилось 100 лет педагогу, композитору, музыковеду-фольклористу, участнику Великой Отечественной войны В.М. Кривоносову (1904—1941). В Чувашском государственном институте гуманитарных наук была проведена научная конференция «Музыкальное образование в современной культуре Чувашии», посвященная юбилею этого видного (для своего времени — крупнейшего) деятеля музыкальной культуры и образования республики. Уникальным оказался состав участников конференции: в ней впервые собрались в одном зале педагоги как специального, так и общего музыкального образования, и, что существенно, — в заседаниях участвовали с докладами не только представители, но и первые лица основных учебных структур музыкального образования республики, в том числе декан музыкально-педагогического факультета Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева (Н.Ф. Мокшина), заведующая кафедрой (вскоре получившей статус факультета) искусств Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова (Н.И. Иванова), ректор Чувашского государственного института культуры и искусств (И.В. Балкова), директор Методического кабинета по учебным заведениям Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики (Г.И. Михайлова). В дискуссии принял участие директор Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова (А.И. Белянкин). На обсуждение были вынесены вопросы:

- наследие В.М. Кривоносова в художественной культуре Чувашии;
- актуальность и формы музыкального образования в современной культуре;
- инновации и традиции в современном музыкальном образовании Чувашии;
- навыки и ценности музыкального воспитания и обучения в культуре личности и общества;
- национально-региональный компонент в современном музыкальном образовании Чувашии;
- выдающиеся музыканты-педагоги Чувашии: опыт, школы, ученики;

— музыкально-образовательные учреждения Чувашии: опыт и проблемы.

Несмотря на разнообразие тематики и широкий круг привлеченных к участию специалистов, конференция, разумеется, не могла исчерпать проблематику данной сферы современных культуры и образования. Уже в следующем году в Чебоксарской детской музыкальной школе им. С.М. Максимова в рамках юбилейных мероприятий, связанных с 85-летием этого старейшего художественного учебного заведения республики, была организована еще одна научно-практическая конференция. Она оказалась почти столь же представительной, поскольку, кроме работников школы, здесь вновь приняли участие представители Чувашского государственного института гуманитарных наук (М.Г. Кондратьев), Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П.Павлова (С.Б. Ткаленко — зав. городской секцией преподавателей музыкально-теоретических дисциплин; А.Р. Салихов — зав. республиканской секцией преподавателей музыкально-теоретических дисциплин; А.И. Белянкин — директор), Чувашского государственного института культуры и искусств (Б.Я. Цимковский), а также Управления культуры администрации Чебоксар (С.И. Шкурина), Министерства культуры, архивного дела и по делам национальностей Чувашской Республики (Т.А. Абрукова), ветеран музыкального образования в республике З.Ф. Денисова, врач Республиканской психиатрической больницы Е.В. Волошина. Вторая конференция сконцентрировала внимание на вопросах детского музыкального образования, весьма актуальных в силу идущих здесь структурных трансформаций.

В настоящем сборнике представлены материалы обоих музыкально-педагогических форумов. Они сгруппированы тематически. Отдельным «блоком» выделены материалы о В.М. Кривоносове — одном из самых первых профессионалов высшего уровня, придавших необходимое направление музыкальному образованию в Чувашии. Здесь представлены и исследовательские штудии музыковедов, и воспоминания, и справочно-биографическая информация. Специально для этого раздела написана статья Ю.Д. Кажарской — сотрудником Научного центра народной музыки им. К.В. Квитки (бывш. Кабинет народной музыки) Московской государ-

ственной консерватории им. П.И. Чайковского. Далее освещаются вопросы становления высшего музыкального образования, детского музыкального образования в современной Чувашии и вопросы теории и практики музыкально-педагогической работы. Завершают книгу статьи об истории музыкального образования и деятельности отдельных талантливых педагогов, оставивших в ней заметный след.

* * *

В ситуации, в которой оказалась Россия конца XX—начала XXI века, обе системы — как образования, так и культуры, — стремительно меняются. За последние 10–15 лет кардинально изменилась собственно *идеология образования*, содержание и формы обучения (здесь можно говорить и об изменениях в педагогических знаниях и методах) и вообще познания (вплоть до философских основ: исчезли упоминания о ранее фундаментальных *теории отражения, идеалистических и материалистических подходах*). В образовании, как и во всей жизни, возобладал *прагматизм*, оценка всего сущего с позиций полезности и выгоды, ориентация на непосредственные потребности практической деятельности (иногда в рамках представлений конкретного работодателя, это касается частного сектора). Любопытно, что, с другой стороны, прагматизм дополняется распространением религиозных учений (причем дискутируется вопрос о введении соответствующих предметов в светской школе) и даже эзотерики. Этим как бы замещается (или подменяется) традиционная духовность, духовные ценности. Для духовной культуры отводится своего рода «резервация», компенсирующая ее «выдавливание»: кто хочет — занимайтесь, а необходимостью она как бы уже и не считается.

Система образования в России переживает этап болезненных трансформаций, адаптации к потребностям современного общества во всех своих звеньях — от дошкольного и школьного до вузовского и послевузовского. Педагоги ищут и осваивают новые информационные и образовательные технологии. Не прекращаются попытки превратить обра-

зование в обычный товар и торговать им — на этой базе резко возросло количество учебных заведений, а в них разрослись масштабы подготовки таких востребованных («ликвидных»!) специальностей, как «юристы» и «экономисты». Практически же движение к экономическому процветанию и правовому обществу в России для неангажированных наблюдателей остается под вопросом. Кажется, кульминация производства «юристов» и «экономистов» уже миновала. В большинстве случаев под звучными названиями специальностей подразумеваются обычные *регистраторы* и *счетоводы*. Наступает период увлечения подготовкой «менеджеров», т.е. управленцев, в том числе в культуре и искусстве. Долговременность и перспективность массовой подготовки менеджеров пока неясны — ибо в деле управления, как и в художественном творчестве, нужна одаренность, даже талант. Музыкантам это хорошо понятно (навыки управления получает каждый школьный учитель-музыкант — через работу с хором или оркестром). В современном образовании новы также идеи *непрерывного обучения* специалистов; они связаны с усложняющимися технологиями и жесткой конкуренцией в сфере бизнеса. Думается, в музыкальной педагогике они также могут найти свое место, хотя по отношению к обучению музыке о конкуренции пока говорить не приходится.

Весьма актуальна проблема адаптации системы российского высшего образования к требованиям западноевропейской системы — в форме вхождения в «Болонскую конвенцию», иначе говоря, преобразования высшего образования в двухступенчатую систему. Видимо, она неизбежна. Музыканты здесь встречаются со специфическими трудностями, ибо в России устоялась трехступенчатая модель образования. Заметим, что именно в специальном музыкальном образовании ставится вопрос об использовании лучших сторон российской системы (с чем согласны и многие западные специалисты)³. Как это получится — пока никто не знает.

³ См., например: Резолюция Международной конференции «Европейское высшее музыкальное образование: Россия, страны СНГ и Европы. Состояние и перспективы». Санкт-Петербург, 5–7 октября 2005 г. // Музыка и время, 2006. № 1. С. 20–21.

Музыкальное образование в СССР имело достижения благодаря особому отношению государства. Над специальным музыкальным образованием в нашей стране, обобщенно говоря, довлели государственно-политические задачи. Учреждения образования должны были:

— во-первых, обеспечить кадрами местные исполнительские коллективы и учреждения искусства; каждая административно-политическая структура должна была иметь определенный музыкальный «набор» («обойму»): филармония (разного качества коллективы) и музыкальный театр, учебные заведения (как минимум, музыкальные школы и училище; наиболее развитые центры могли позволить себе и консерватории, их в СССР было 22, потом 14 отпали);

— во-вторых, обеспечить престиж Советской страны в области искусства на международных конкурсах; его решала, как правило, столичная консерватория.

Отсюда в 1930-х годах возникло обособление специального музыкального образования в системе культуры, в отличие от общего, приоритет профессиональной ориентации на всех ступенях музыкального образования, начиная со школы. Жестко сформулированные программы требовали обеспечить технический уровень (ученики сдавали специальные зачеты на гаммы и этюды). Естественно сложился образ музыкальной школы как муштры и мучения; чисто педагогическую проблему удовольствия учеников от занятий никто неставил. Положение поддерживалось ограниченностью приема, конкурсным отбором и, соответственно, престижностью обучения детей в музыкальной школе. Были достигнуты великолепные результаты. Советские музыканты побеждали на всех крупнейших конкурсах. Во всей стране были созданы филармонические и музыкально-театральные исполнительские коллективы и учебные заведения; это мы видим и на примере Чувашии.

Ныне государство сняло политические требования к музыкантам и отказалось от особой заботы о специальном музыкальном образовании вообще. Это привело к большим переменам. Музыканты — лауреаты и не лауреаты — разъехались по всему миру и, используя достижения отечественной музыкальной педагогики, учат других. Изменения произошли, прежде всего, в специальном музыкальном образовании.

В общем музыкальном образовании подвижки также заметны, но они не кажутся столь существенными.

В сфере образования прагматические подходы мало способствуют развитию собственно музыкального образования, ибо занятия музыкой в России не приносят ощутимых успехов и выгод. Правда, известны попытки отдельных педагогов и психологов убедить общество в преимуществах прежней системы музыкального воспитания: помимо собственно нравственного воспитания, она формирует весьма полезные с точки зрения современного общества деловые и интеллектуальные качества, организует сознание, чувства и волю обучаемого. Наивно думать, что эти аргументы подействуют на общество и администраторов. Хотя, думается, это действительно так: молодой человек, преодолевший трудности музыкального текста и сыгравший фугу Баха или организовавший хоровое исполнение сочинения сложной формы, умеет мобилизовываться в ответственный момент, руководить коллективом, добиваться цели. Однако сегодня более востребован тренаж спортивный, придающий человеку физическую устойчивость и уверенность в себе в обстоятельствах жесткой конкурентной борьбы. Интеллектуальная, нравственная и эмоциональная культура, культивирование утонченных чувств менее востребованы. Результат — музыкальное образование все более оттесняется на периферию современного образования: оно не входит в блок престижных и высокодоходных занятий.

Но эти занятия не исчезнут: музыка пронизывает жизнь, занятия ею благородны и благодарны с непрагматической стороны. Ведь миру, обществу нужны не только прагматики. Пока ведущие политики России и направляемые ими государственные структуры идут на поводу у бизнеса и его интересов, проблемы и трудности музыкального образования будут усугубляться. Осознанная целенаправленная государственная политика, ориентированная на поддержание традиций духовной культуры общества, в России в последние 10–15 лет отсутствует. Надежду на ее возникновение дает впервые за много лет появившееся в апреле 2007 года упоминание проблемы состояния искусства и литературы и исчезновения

многих духовных и нравственных традиций России в Послании Федеральному Собранию Президента России⁴.

В музыкальном образовании России работают главным образом люди, не утратившие веры в идеалы. Именно слой таких личностей обеспечивает нравственную и духовную стабильность в обществе. Перед музыкантами-педагогами стоит, в частности, дилемма: пассивно принять статистику (якобы 95% современных людей не желают воспринимать ценности «высокого» искусства, иначе говоря, интеллектуально напрягаться) либо сохранить верность ценностям, которым они посвятили свою жизнь. С *непрагматических позиций* несомненно: в культуре значение музыкального образования сохраняется, даже растет.

На страницах предлагаемого читателю сборника выступают преподаватели музыки разного творческого уровня и административного статуса. Некоторые статьи имеют обобщающий характер, иногда — отчетный. Большинство авторов рассматривает конкретные вопросы музыкально-культурной и музыкально-педагогической деятельности. При этом они не боятся порой напомнить о вечных ценностях, поставить нeliцеприятные вопросы. «Идеализм» — с сегодняшней точки зрения в чем-то наивный — таких авторов направлен, тем не менее, от прошлого к будущему. В этом будущем сложится, видимо, уже другая культурная ситуация. А пока каждый ищет ответы на вопросы и принимает решения сам. Такое сегодня время.

⁴ См.: Российская газета, 2007, 27 апр.

ВЛАДИМИР КРИВОНОСОВ — ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР, МУЗЫКОВЕД

ВЛАДИМИР КРИВОНОСОВ И ЧУВАШИЯ

М.Г. Кондратьев

Имя Владимира Михайловича Кривоносова впервые прозвучало в Чувашии в сентябре 1930 года, когда он после окончания Московской консерватории изъявил желание приехать сюда на работу. Для выходца из интеллигентной, близкой к искусству московской семьи, получившего прекрасное образование, подобный выбор не был случайным. С одной стороны, найти в столице достойную работу начинающему музыканту всегда было нелегко, это удавалось не сразу и не каждому. С другой стороны, и это было духом времени, в конце 1920-х—начале 1930-х гг. образованные российские музыканты открыли для себя новое поле деятельности на просторах страны. Многие нашли себя на поприще создателей местных профессиональных композиторских и исполнительских школ и сумели внести существенный вклад в историю той или иной национальной культуры. Именно в это время в соседних республиках начинали творческую и педагогическую деятельность такие русские музыканты, как в Татарии — Василий Виноградов, в Башкирии — Александр Ключарев (в 1937 он переехал в Казань), в Удмуртии — Николай Греховодов... Ученики, будущие национальные творческие работники, постигали под их руководством основы своего будущего ремесла.

Переговорам о приезде Кривоносова в Чебоксары предшествовали поиски преподавателей-музыкантов. Заведующий Чувашским музыкально-театральным техникумом Степан Максимов, приехавший в столицу, чтобы сдавать вступительные экзамены в Московскую консерваторию, 20 августа 1930 года пишет С.Ф. Иванову, замещавшему его в Чебоксарах: «Теоретика нам консерватория обещала дать»¹. В начале сентября, уже приступив к занятиям в вузе, Максимов сообщает в Наркомпрос Чувашии, что договорился с несколькими преподавателями высшей квалификации. Ожидался приезд пяти человек: специалиста по театру на должность заведующего театральным отделением — по рекомендации Ленинградского государственного института искусствоведения, балетмейстера И. Ковальского — из Москвы и еще троих, рекомендованных Московской консерваторией: на должность заведующего учебной частью некоего Рыбнова², пианистки, а также, как пишет Максимов, «скрипача-теоретика Кривоносова»³. Это и было первое упоминание в Чувашии его имени. В середине сентября из названных лиц в Чувашию прибыл только Кривоносов. В конце месяца к нему прибавился также пианист И.В. Люблин, ставший заведующим учебной частью (иначе говоря, заменивший двоих из приглашенных: пианистку и кандидата на должность завуча).

* * *

В семье Кривоносовых музыка находилась едва ли не в центре внимания. Мать Ольга Моисеевна окончила Московское филармоническое училище (в одно время с Леонидом Собиновым!) и исполняла главные партии в

¹ Государственный исторический архив (ГИА) ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 905 об.

² По-видимому, это был Александр Васильевич Рыбнов (1906–1992), окончивший хоровой и инструкторско-педагогический факультеты консерватории одновременно с Кривоносовым. Его неприбытие в Чувашию в 1930 году объясняется тем, что ему удалось устроиться хормейстером в Большой театр. Впоследствии А.В. Рыбнов — главный хормейстер театра, лауреат Госпремии, народный артист СССР.

³ ГИА ЧР. Ф. 221. Оп. 1. Д. 583. Л. 734.



**Михаил Львович,
отец В.М. Кривоносова.**



**Ольга Моисеевна,
мать В.М. Кривоносова.**

спектаклях московской частной оперы Зимина. Отец Михаил Львович был весьма образованным, хотя и по технической части, человеком — инженером-мостостроителем.

Игре на музыкальных инструментах обучались все четверо их детей. Двое — Владимир и его младшая сестра Надежда — стали профессиональными музыкантами. Володю с детства обучали игре на скрипке. Перед поступлением в консерваторию ему давал уроки профессор Г.Н. Дулов. В консерватории Владимир Кривоносов учился в классе профессора К.Г. Мостраса.

Находясь в атмосфере творческого вуза, общаясь с выдающимися музыкантами, студент успешно осваивал ценности европейской музыкальной культуры, к которым потом настойчиво приобщал и своих учеников. Критерием культуры настоящего музыканта было для него владение классическим наследием. Например, он напутствовал своего любимого чебоксарского ученика афористическим пожеланием: «Когда поймешь всю глубину и мудрость творений И.С. Баха, тогда можешь считать себя истинным музыкантом!»⁴.

⁴ Надпись сделана в тетради Геннадия Воробьева в момент окончания училища. См. Научный архив (НА) ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 115.



Надежда, сестра
В.М. Кривоносова*.



Владимир Кривоносов
в возрасте 18–20 лет.

Исполнительская деятельность — сольное, ансамблевое концертирование или работа в оркестре — не отвечала, видимо, складу дарования Кривоносова. Карьера скрипача, несмотря на многолетние занятия, его так и не привлекла. Студент специализировался в теории музыки, занимаясь на инструментально-педагогическом факультете в классах выдающихся профессоров консерватории музыканта Г.Э. Конюса и композитора Р.М. Глиэра⁵. В Чувашию, как следует из упомянутого письма Максимова, Кривоносов изначально намеревался прибыть в качестве как скрипача и, одновременно, как преподавателя музыкально-теоретических дисциплин.

Сделаться профессиональным композитором до появления в Чебоксарах Кривоносов, возможно, и не предполагал. Есть свидетельства, что в юности он сочинял стихи возвышенно-романтического склада, в консерватории писал музыку, выполняя учебные задания. Кое-что сочинял только «для себя», никому

* Фото 1934 г. На обороте фотографии написано: «Первая женщина-ударница, играла в симфоническом оркестре Радио с дирижерами Гауком, Головановым».

⁵ Лившиц А. Жизнь за родину свою. Очерки о композиторах и музыкантах, погибших в Великую Отечественную войну. М.: Музыка, 1964. С. 114; Московская консерватория (1866–1966). М.: Музыка, 1966. С. 662.



Класс проф. К.Г. Мостраса (в центре).
В.М. Кривоносов — слева в заднем ряду.

не показывая. В очерке о Кривоносове пересказывается случай, когда однажды в доме у родителей собирались гости, и мать, «предположив, что Володя спит у себя в комнате, решила спеть гостям написанный им романс. Узнав об этом, молодой автор пришел в ярость и уничтожил рукопись своего сочинения»⁶. Требовательный к себе, Владимир Михайлович уже тогда понимал, что настоящий композитор — это не тот, кто умеет нечто сочинять и записывать ноты, а тот, кто носит в себе «искру Божью».

Жизнь в Чебоксарах привела его и к иному — «прикладному» — пониманию творчества. Чувашским ребятам, учившимся в музыкальном училище, готовившимся стать профессионалами-исполнителями в хоре или оркестре, как воздух нужен был местный репертуар. Но если для хора в Чувашии было кому сочинять с дореволюционных времен, то с партитурами для оркестра и инструментальных ансамблей, с произведениями для отдельных инструментов дело обстояло куда

⁶ Аившиц А. Указ. соч. С. 114.

сложнее — не было специалистов, обладавших достаточными навыками, познаниями и культурой в этой области. Некоторым опытом работы с симфоническим оркестром обладали здесь только Ф.П. Павлов и С.М. Максимов, еще в 1911—1913 гг. руководившие оркестром Симбирской школы и сами в нем игравшие. Однако оба покинули Чувашию как раз в момент прибытия сюда Кривоносова.

Последний же по изначальному музыкальному воспитанию — инструменталист. Почувствовав, сколь ценные в таких условиях консерваторские навыки, Владимир Михайлович переступил свои сомнения и занялся «прикладным» сочинительством, которое оказалось весьма и весьма востребованным. Молодой музыкант пленился открывшимся перед ним богатством здешней народной музыки и, опираясь на фольклор, показывал пример будущим чувашским композиторам, создавая необходимый инструментальный репертуар. Уже с первого года его пребывания здесь зазвучали в учебных классах и концертных залах сочиненные Кривоносовым пьесы и вариации на чувашские народные темы для скрипки, трио, квартета, фортепиано, флейты, оркестра. При этом он не ограничился малыми жанрами и обратился к таким сложным, как симфоническая увертюра («Увертюра на темы трех чувашских песен» написана им в связи с созданием Государственного оркестра в мае 1932 года и в июле уже исполнялась), канцата для хора, оркестра, солиста и чтецов «Аслă Октябрь саманё» (стихи С. Эльгера, 1933 г.), канцата для солиста, хора и фортепиано «Чăваш сăвви» (стихи Н. Полоруссова-Шелеби, 1936 г.). Наибольшую славу в тот момент принесла композитору Кривоносову музыкальная комедия по либретто А.Я. Каттая «Хаваслăх» (1935). После ее постановки он естественно вписался в когорту первооткрывателей больших жанров чувашского искусства. Постановлением Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров Чувашской АССР от 8 июля 1934 г. была отмечена четырехлетняя энергичная работа В.М. Кривоносова — «композитора, дирижера, преподавателя техникума и руководителя композиторского отделения, внесшего ценный вклад в дело развития чувашской музыкальной культуры» — и вручена премия в размере 250 рублей. Ровно через год Кривоносов удостоился почетного



В.М. Кривоносов.

Снимок сделан в связи с присвоением почетного звания в июле 1935 г.

Ваше мнение о нем. Я работал в течение зимы над музыкальными пьесами к радиопостановке «Хён-хур айэнче»; может быть, имеет смысл в будущем сделать из этого оперу? Промсмотров в Москве все постановки Узбекского муз. театра, я убедился, что и Чувашия имеет почти все данные для постановок такого же высокого качества. Несомненно, что вокальная культура (как солисты, так и хор) в Чувашии выше; кроме того, узбеки не имеют такого оркестра, какой имеется в Чувашии (узбекские оперы сопровождал оркестр Московского Большого театра). Что у узбеков значительно выше, это — культура танца. Мне кажется, что необходимо в Чувашии seriозно заняться этим вопросом, пригласить выдающегося специалиста и т.п. Оперу у узбеков также не было до того, как им предложили устроить декаду в Москве. Не пора ли и нам подумать об опере и приняться за работу над ними активнее? Я не сомневаюсь и пишу с полной ответственностью за свои слова, что текст «Айдар», при условии переработки его в оперу, в Москве может иметь выдающийся момент, особенно, если расширить в нем моменты фольклора. Также «Хён-хур айэнче», при условии некоторой переработки

звания заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР.

Первым в Чувашии осуществляя масштабный музыкально-театральный проект и почувствовав общественное признание, Владимир Михайлович размышлял и над проблемой создания национальной оперы. Так, 15 июля 1937 года, находясь в Москве, он обратился к хорошо знакомому ему по работе начальнику Управления по делам искусств при СНК Чувашской АССР А.И. Золотову:

«Тимофеева писала мне, что показывала либретто «Хён-хур айэнче»; интересно было бы узнать



Фрагмент афиши концерта чувашской музыки.
В.М. Кривоносов выступает как скрипач. 9 апреля 1931 г.

его либретто. Не знаю, в каком положении сейчас работа Иванишина над «Нарспи».

На все эти вопросы прошу Вас мне ответить, и в случае какого-либо положительного решения я бы приехал летом в Чебоксары, чтобы договориться окончательно, может быть, подписать договор и приняться за работу. Иначе мне придется взяться за большую работу, не имеющую прямого отношения к Чувашии, для использования своего свободного времени, что мне было бы очень нежелательно⁷.

В другом письме, адресованном У.Т. Тимофеевой, он высказывал соображения о предпочтительности для театра поэмы С.В. Эльгера по сравнению с другими известными литературными произведениями: «...Вы знаете, что я всегда был высокого мнения об этом произведении. Ценность его увеличивается и тем, что, в отличие от лирических сюжетов «Нарспи» и ее

⁷ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 70. Л. 103 – 104. «Хён хур айэнче» («Под гнетом») — поэма С.В. Эльгера. Тимофеева Ульяна Тимофеевна (1897 – 1981) — первая чувашская актриса, получившая высшее театральное образование, переписывалась с Кривоносовым. Иванишин Владимир Георгиевич — ленинградский композитор, в 1936 году приступивший к созданию оперы «Нарспи» по заказу правительства Чувашской АССР.

многочисленных неудачных подражаний и вариантов, это произведение наделено героическим характером»⁸.

Однако во второй половине 1937 года атмосфера духовной жизни в Советской стране была практически парализована развернувшимися репрессиями. В Чувашии они коснулись как многих творческих работников, так и администраторов. В частности, в сентябре был уволен, а затем арестован А.И. Золотов, к которому обращался Кривоносов. Разгром культурной работы был связан с арестами большинства относящихся к культурному строительству ответственных лиц, от руководства Управления по делам искусств, наркомов, вплоть до первого секретаря обкома ВКП(б). Отклик на свои начинания Кри-воносов уже не находил. А еще через некоторое время самого композитора на поле боя настигла смерть.

* * *

Приехав в Чебоксары, Кривоносов с самого начала участвовал в концертах как скрипач и ансамблист, исполняя произведения классического и местного репертуара. Есть также свидетельства дирижерских выступлений Кривоносова с симфоническим оркестром⁹. Однако с самого начала главной для Владимира Михайловича становится педагогическая деятельность. В Чувашском музыкальном техникуме (с 1936 года — училище) он взялся вести классы скрипки и музыкально-теоретических предметов. Вскоре по проблемам музыкального образования он начинает выступать в печати — статья «Чувашский музыкально-театральный техникум (структур и деятельность)», написанная в соавторстве с И.В. Люблинским, вышла в пятой книжке журнала «Пролетарский музыкант» за 1931 год. Одновременно Кривоносов публикует в местной газете свои мысли о музыке в общеобразовательной школе (статья «Дать советскому педагогу музыкальное обра-

⁸ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп 1. Д. 207. Л. 176. Письмо от 28 ноября 1940 г.

⁹ Об этом упоминают сам Кривоносов в автобиографии (публикуемой в настоящем издании) и Ф.М. Лукин в статье «Чувашская советская музыкальная культура» // Записки [Чувашского НИИ]. Чебоксары, 1950. Вып. 5. С. 141.

ЧУВАШСКИЙ ГОС. МУЗТЕХНИКУМ

15, 17, 18 и 24 февраля, 1932 г.

Состоится 1-ый ТЕМАТИЧЕСКИЙ

КОНЦЕРТ

из школы чешской музыки (Маестро-Бетховен). При участии препод. техникума:

Э. Г. Архиповой (пение)

В. М. Кривоносова (скрипка)

А. Д. Тимкина (виолончель)

И. В. Люблина (рояль)

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА:

I отделение:

Трио Маестро-иск.: **В. М. Кривоносов**,
А. Д. Тимкин и **И. В. Люблин**.

Соната Маестро для скр. и ф. исп. исп.:
В. М. Кривоносов и **И. В. Люблин**.

Выступление солиста **В. М. Кривоносов**

Концертный выступление **И. В. Люблина**

II отделение:

Соната Бетховена для скрипки и ф-фа исп.:
А. Д. Тимкин и **И. В. Люблин**.

Шесть пьес Бетховена в сопровождении

того же **А. Д. Тимкин**

(шесть пьес Бетховена для рояля исп.: **И. В. Люблин**)

НАЧАЛО в 8 ч вечера

Билеты приобретаются в кинотеатре «Краснокамск» с 10-14 час. дня

без выходных дн. или тел. 2-5100

Афиша
концерта
классической
музыки.
В.М. Кривоносов
играет
в ансамблях.

Февраль 1932 г.

зование»). Проникаясь заботами как специального, так и общего музыкального образования, Владимир Михайлович, по-видимому, без всякого сожаления расстается с индивидуальным классом скрипки: передает учеников превосходному скрипачу-педагогу А.И. Земмелю, который приехал в Чебоксары в 1932 году.

Отныне Кривоносов полностью сосредоточился на повышении уровня общемузыкальной подготовки студентов разных специальностей через занятия в теоретических классах, ибо именно эта сторона профессиональной культуры в условиях Чувашии не имела достаточной базы и нуждалась в особом внимании. Через теоретические классы Кривоносова с 1930 по 1936 гг. прошли студенты разных отделений Чувашского музыкально-театрального техникума.

Особая заслуга В.М. Кривоносова — формирование в техникуме класса композиции, в котором занимались мальчики, ставшие впоследствии знаменитыми композиторами. Следует подчеркнуть, что деятельность Кривоносова в этой сфере для



В.М. Кривоносов — преподаватель отделения инструкторов хора. Фото 1934 г.

Чувашия была уникальной, в те годы класс композиции, кроме него, взять на себя было просто некому. «Композиторский кружок» незадолго до этого пытался организовать в только что открывшемся в 1929 году техникуме Федор Павлов. Однако дело ограничилось несколькими занятиями и после отъезда Павлова из Чебоксар (в августе 1930 года) непосредственного продолжения не получило.

Кривоносов, скорее всего, не успел познакомиться со своим предшественником (Павлов, учившийся в Ленинграде, умер в 1931 году). Подтолкнула его к действиям, видимо, «Первая Чувашская музыкальная конференция», организованная музыкальной секцией при Чувашской ассоциации пролетарских писателей. Проведенная 10—14 сентября 1931 г., она поставила задачи создания современного массового «пролетарского» искусства. Видя в некоторых учащихся разбуженные Павловым творческие задатки, молодой педагог-музыкант возобновил для них занятия по сочинению, провозгласив в духе времени:

«...Чăваш мусăк технĕkkämĕпе Чăваш пролеттари писаттĕлĕсен ассотсиатсийĕ çумĕнчи пролеттари мусăк сексийĕ

умёнче пит те пысäк сатач тäрать. Вäл — çамräксенчен çёнё пултаруллä вайсем, кивё йурä тратитсине çéнтерсе, вайхала çёклентерме, ёçe орканисатслеме пултаракан массäллä чäвш йуррисем çыракан çёнё компоçттäрсем хатëрлесси <...> Вëсем проиçвотствäллä творчëствä коллективне пëрлешрëç»¹⁰. Уже в декабре 1931 года первые плоды их творчества появились в печати: песня колхозников «Çёнелнё ял» Никиты Чернышова, песня ударных бригад «Äмäртуллä çар» Григория Хирбикова, комсомольская «Пирёñ çар» Филиппа Лукина.

В цитированной статье Кривоносов не случайно употребил выражение «творчески-производственный коллектив». Тем самым он указал, что воспроизвел в Чувашии опыт молодых москвичей-композиторов, в 1925 году (как раз при Кривоносове!) объединившихся в студенческий «производственный коллектив» Московской консерватории — знаменитый «Проколл», влившийся потом в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ). С этими же молодыми московскими музыкантами, между прочим, дружил и Степан Максимов. Однако после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года как писательская, так и музыкантская ассоциации были ликвидированы. Соответственно и «творчески-производственный коллектив» Чувашского музыкального техникума, публично позиционировавший себя как порождение передового «проколловско-рапмовского» направления, вынужден был вернуться в состояние обычного творческого кружка. Вот тогда-то преподаватель Кривоносов и пришел к мысли создать в техникуме композиторское отделение — без всяких идеологических претензий.

Начало оно работать с сентября 1932 года. Через заботливые руки Владимира Михайловича прошли все творчески одаренные учащиеся тех лет. Ему выпала в полном смысле

¹⁰ Буквально: «...Очень большие задачи стоят перед Чувашским музтехникумом и музыкальной секцией при Чувашской ассоциации пролетарских писателей. Это — новые творческие силы из молодежи, подготовка новых композиторов, пишущих массовые чувашские песни, способные организовать труд, побеждая старые песенные традиции, придавая силы <...> Они объединились в производственно-творческий коллектив». — Кривоносов В.М. Мусäк фронтэнчи кадäрсем // Сунтал, 1931. 12 №. 25 с.



Класс композиции. В.М. Кривоносов (в центре) и его ученики, составившие выпуск 1935 года (слева направо): Геннадий Воробьев, Онуфрий Федоров, Герман Лебедев, Аристарх Орлов. Фото 1934 г.

слова историческая миссия определить судьбу целой плеяды будущих выдающихся деятелей чувашской музыки. Какой он был внимательный человек и замечательный педагог, чувствовали все его ученики. В большинстве деревенские мальчики, они нуждались в опеке, каковую давал им Владимир Михайлович. Поражали многих его особые «интеллигентские» манеры и скромность. Один из первых выпускников музыкального техникума, Ф.М. Лукин, вспоминал, как его, деревенского мальчика, удивляло обращение преподавателя на «Вы»; при встречах в Москве в конце тридцатых годов сходное впечатление на Лукина производило обращение Владимира Михайловича к нему по имени-отчеству. Рассматривая фотографии, также трудно не заметить, что Кривоносов никогда не стремился оказаться в центре группы. Едва ли не единственное исключение — публикуемая здесь фотография класса композиции, в котором он был единственным преподавателем.

В разные годы класс сочинения Кривоносова посещали практически все будущие композиторы Чувашии того времени. Впечатляющий результат первых полутора лет работы виден по программе концерта чувашской музыки,

**Афиша концерта
чувашской музыки,
«составленного
из произведений,
исполняемых
впервые»,
6 апреля 1934 г.**

6го ГОС. ЧУВАШСКИЙ АКАДЕМ. ТЕАТР **6го**
апреля априля

КОНЦЕРТ ЧУВАШСКОЙ МУЗЫКИ

составленный из произведений исполняемых ВПЕРВЫЕ
брюжденных студентов музыкального И ОТДЕЛЕНИЕ Брюжденных студентов музыкального

1. Лебедев Г. а. «Дрифт» 2. Федоров О. «Лесной пейзаж» 3. Орлов А. «Лягушка в нуре» 4. Федоров Г. «Лесной пейзаж» 5. Воробьев Г. «Лес» 6. Воробьев Г. «Мародыт» (авторитет из Финляндии) 7. Орлов А. «Вечерний пейзаж» (авторитет из Финляндии)	исполнит ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЧУВАШСКИЙ ХОР под управлением АВТОРов исполнитель НА СКРИПКЕ А. И. ЗЕМНЕЛЬ
---	---

II ОТДЕЛЕНИЕ

1. Лиснов Г. Г. «Чувашский пейзаж» 2. Павлов Ф. П. «Бархатная панда» 3. Кривоносов С. «Лягушка» 4. Воробьев Г. «Лесной пейзаж» 5. Лиснов Г. Г. «Симбирский мир чайки» 6. Лунин Ф. «Лесной пейзаж» 7. Воробьев В. «Лесной пейзаж» 8. Кривоносов В. «Субтильные Юдьи»	исполнитель СИМБИРСКИЙ ОРКЕСТР под управлением С. В. ГАЛЕЕВА исполнитель М. А. ЛИСНОВА исполнитель ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЧУВАШСКИЙ ХОР под управлением Ф. ЛУНИНА
--	---

ЦЕНЫ МЕСТАМ от 1р до 4руб. • НАЧАЛО В 8³⁰ час.

составленной из произведений, афишированных как «исполняемые впервые». Первое отделение и часть второго составляли сочинения его учеников. Концерт прошел 6 апреля 1934 года в зале Государственного чувашского театра.

Первыми выпускниками композиторского отделения, учившимися непосредственно у Владимира Михайловича, в 1935 году стали Геннадий Воробьев, Герман Лебедев, Аристарх Орлов-Шузым, Онуфрий Федоров. У него же получили первые уроки музыкальной композиции Григорий Хирбю, Филипп Лукин, Виктор Ходяшев, Федор Васильев.

Лаконичную, но выразительную характеристику метода работы Кривоносова с начинающими композиторами находим в словах Ф.М. Лукина, который сопоставил своих первых наставников по композиции: «Если Павлов учил нас сочинять по народным образцам, то Кривоносов учил создавать оригинальные мелодии». Понимая, что ученики в большинстве сами являются носителями традиционной народной музыкальной культуры, учитель старался в первую очередь активизировать их воображение и приобщить к основам большой европейской культуры. В свою очередь, Кривоносов

сам в Чувашии становится истинно национальным композитором. Вникать в особенности местной музыкальной культуры Кривоносов считал своим профессиональным долгом. Так, уже к сентябрю 1931 года он разработал тему «Теоретические основы чувашской народной музыки» для выступления на «Первой Чувашской музыкальной конференции»¹¹. Работая с учениками, он все глубже осваивал и их «родную музыкальную речь» — интонацию чувашской речи и музыки.

* * *

Композиторская и научно-музыковедческая деятельность Владимира Михайловича имела, естественно, большое значение для чувашской культуры. Вместе с тем нельзя не отметить и противоположного — значения самобытной национальной культуры, с которой он встретился в Чувашии, для профессионального становления Владимира Михайловича Кривоносова. Участвуя в крупной комплексной экспедиции (ее называли «правительственной») по районам Чувашии зимой 1933 года, Кривоносов записал сто чувашских народных песен, собрал большой этнографический материал. Это не только помогло ему как композитору, но и определило направление его будущей деятельности. Несмотря на отсутствие предварительной этномузыковедческой подготовки, Кривоносов уже настолько увлечен изучением народной музыки, что принимает решение учиться в аспирантуре по новой специальности — как музыковед-фольклорист. В июле 1936 года он просит А.И. Золотова предоставить возможность учиться в очной аспирантуре Московской консерватории¹²:

Многоуважаемый Аркадий Иванович!

Прошу Вас удовлетворить мою просьбу, изложенную в прилагаемом заявлении. Мне кажется, что причины — весьма ува-

¹¹ Это был содоклад. Основной доклад сделал С.М. Максимов. См.: К созыву 1-й чувашской музыкальной конференции в Чебоксарах // Красная Чувашия, 1931. 20 авг.

¹² ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 54. Л. 30. Письмо В.М.Кривоносова от 25 июля 1936 г.



**Кривоносов (сидит за столом третий слева) —
участник фольклорной экспедиции.** Фото 1933 г.

жительные, особенно если принять во внимание мою 6-летнюю работу в Чебоксарах и то, что я вовсе не предполагаю прервать связь с муз[ыкальной] работой в Чувашии.

Как на возможного заместителя моего могу указать на педагога Муз. техникума т. Чевелеву, которая, несомненно, вполне может заменить меня. Я буду в 10-х числах августа в Чебоксарах, и, если и Вы будете, надеюсь договориться с Вами.

Ув[ажающий] Вас В. Кривоносов.

Золотов поддерживает его (на письме есть резолюция: «Командировка в аспирантуру предоставлена»), оговаривая лишь условие вернуться в Чувашию. Владимир Михайлович, уверенный, что все так и будет, подтверждает письменно: «Обязуюсь... вернуться в гор. Чебоксары для продолжения своей педагогической и творческой работы в области чувашской музыки»¹³.

¹³ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. л/с. Д. 2. Л. 99.

Они оба не подозревают, что наступающий 1937 год разрушит все планы. Верный своему слову, Кривоносов не оставляет без внимания чувашскую культуру, пытается продолжать ее изучение и оказывать содействие ее пропаганде. В частности, обращается в Чебоксары с просьбами о предоставлении материалов для публикации в столичных журналах. Уже в ноябре он пишет Золотову:

Многоуважаемый Аркадий Иванович!

Редакция нового журнала «Народное творчество» (издательство «Крестьянской газеты») обращалась ко мне по вопросу о налаживании постоянной связи работников искусства Чувашии с журналом для регулярного освещения в печати жизни самодеятельного искусства. Ими печатается в этом году целый ряд статей об искусстве Чувашии, как и других республик. По опыту они знают, что обычно (в других республиках) на официальные письменные запросы и предложения о написании статей работники на местах почти не откликаются, поэтому они и обратились ко мне, как знающему местных работников, могущих быть им полезными. Журнал этот предполагается издавать (вместо «Колхозного театра») очень хорошо оформленным, в расчете на самые широкие массы читателей. По музыке, в частности, их интересует следующий примерный круг вопросов:

1) О каком-либо самодеятельном коллективе (лучше районном), с описанием его возникновения, будничной работы, репертуара, выступлений, а главное – людей, активно в нем работающих.

2) О каком-либо народном певце (типа Гаврила Федорова).

3) О народных новобытных песнях (в популярной форме исследование), 4) тоже о народных инструментах (в частности гуслях), и 5) общий очерк о самодеятельном искусстве. Кроме того, их интересует статья о жизни и работе Чув. Гос. хора и заметки о др. видах профессионального искусства. Для написания этих статей, будучи лично загружен работой, а также временно оторван от Чебоксар, я рекомендовал Люблину (особенно для статьи о чувашских новобытных песнях), думаю, что Вы не будете против этого возражать. По другим видам искусства (изо, театр) надеюсь, что Вы выделите людей. Оплата гонорара – из расчета 500–600 р. за лист, кроме того, за статьи наиболее интересные, написанные живым языком, – премия. Редакция предполагает с каждым автором заключать договор на 5–10 статей. Я прошу Вас, так как я дал редакции обещание, воздействовать на И. Люблину и других авторов

(лучше всего, конечно, если Вы будете писать, если найдется для этого времени, журналу это интереснее всего), чтобы статьи о Чувашах пошли в первые же №-ра. Приложение фотоснимков или нотных примеров или самодеятельных рисунков и т.п. – обязательно.

Кроме того, я сообщил Ваш адрес известному музыковеду – В.Беляеву, ведающему организацией музыкального отдела по сельхозвыставке; он жаловался, что наряду с ценными экспонатами, присланными из Чебоксарского музея (гусли, сарнай и др.), ему не высыпают просимых фотоснимков и т.п. Он сам Вам будет писать.

Ставлю Вас также в известность, что известный композитор, профессор Московской консерватории, С. Евсеев, обращался ко мне за образцами чувашских мелодий. Я их дал ему, и теперь он работает над чув. произведениями для квартета смычковых инструментов с деревянными духовыми, которые думает к весне привезти в Чебоксары.

Меня очень волнует вопрос о либретто для оперы; одновременно с этим я пишу по этому вопросу Д.Д. Данилову.

Желаю Вам всего хорошего. Искренне уважающий Вас В. Криконосов¹⁴.

Через некоторое время он еще раз обращается к Золотову:

Многоуважаемый Аркадий Иванович!

На днях послал Вам письмо, где писал о предложении журнала «Народное Творчество» дать ряд статей о чувашском народном искусстве. Сегодня ко мне еще раз обратилась зам. редактора журнала Н.Я. Брюсова с просьбой ускорить это дело, так как они хотели дать материал о Чувашах в 3-й (мартовской) книге, которая в конце этого месяца уже должна быть сдана в набор. Особенno их интересует статья о новобытовых песнях с нотными и текстовыми примерами; так как такая статья уже была в свое время Люблиным написана для Научно-Исслед. Института, но еще не напечатана, имело бы смысл, с моей точки зрения, прямо переслать ее, несколько сократив. Кроме того, этот же журнал предполагает скоро издать «Песни народов С.С.С.Р. о Сталине», есть уже в редакции песни почти всех народов, а чувашской – ни одной, это очень жаль. По всем вопросам этим редакция хотела меня даже командировать в Чебоксары, но я думаю, что обойдется и без этого; все же я вынужден был дать обещание, что тот или

¹⁴ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 54. Л. 59 – 60. Письмо от 8 ноября 1936 г.

иной материал будет выслан. Для экономии времени все материалы и письма посыпать по адресу: Москва, улица Коминтерна (бывш. Воздвиженка), издательство «Крестьянская газета», редакция «Народное Творчество», Н.Я. Брюсовой.

Об издании сборника 450 чув. песен я говорил в Музгизе; возможно будет издать его частями, отдельными выпусками в течение ряда лет; но для этого необходимо, прежде всего, иметь здесь этот сборник; я уже писал Максимову и Люблину, надо ускорить высылку его сюда.

С приветом — В.Кривоносов¹⁵.

Упомянутый сборник «450 чувашских народных песен» — совместный проект Максимова, Люблина и Кривоносова. Его рукопись была практически составлена, но довести ее до издания авторы не успели, двое из них подверглись репрессиям. Одновременно Кривоносов самостоятельно работал над исследованием чувашских народных музыкальных инструментов по материалам, собранным им еще в Чувашии. Рукопись была закончена в конце 1937 года и представлена к изданию в виде брошюры в Центральном Доме народного творчества в Москве. Оттуда ее направили на отзыв в Чебоксары. В ноябре положительный отзыв был написан С.М. Максимовым (перед самым арестом). Злоключения этого исследования начались с того, что рукопись была утеряна дежурным милиционером обкома ВКП(б). Неизвестно, как выкручивались ответственные лица перед московскими учреждениями, заказавшими рецензию, но случилась иная беда: в декабре Максимов (в то время единственный чувашский композитор и фольклорист с высшим образованием, способный профессионально оценить подобную работу) объявляется врагом народа. Наконец, в феврале следующего года в Москву из обкома ВКП(б) отправляется отзыв, подписанный директором филармонии И.В. Любливым (его арестуют в марте), с приложением рекомендации кульпросветдела обкома издать исследование при условии исправлений в тексте, в частности, таких: «1) ... Неверно изложено, что чуваши происходят из булгар, это... признано буржуазно-националистическим ... 2) В Чувашии не 10 МТС...

¹⁵ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 54. Л. 61. Письмо от 11 ноября 1936 г.

а 18... организуются еще 3 МТС, совхозов 4, процент коллективизации 80,3%... 3) Нужно отметить о строительстве железнодорожной ветки Канаш – Чебоксары... 5) Те места, где сделана ссылка на композитора С.М. Максимова, необходимо вычеркнуть...»

Кривоносов, когда-то попавший в Чувашию по личному приглашению Максимова, тесно с ним сотрудничавший, знает о его судьбе. Нетрудно догадаться, какие чувства он испытывает. Нам не известны другие подробности, главное — издание книги Кривоносова о чувашских народных музыкальных инструментах не состоялось. Автор закончил новый вариант в 1939 году. После его гибели рукопись в единственном экземпляре хранилась в Московской консерватории. В конце 1970-х годов Чувашский научно-исследовательский институт обратился к заведующей Фольклорным кабинетом консерватории профессору А.В. Рудневой с просьбой передать в Чебоксары копию для опубликования. Как-то сразу вопрос о публикации решился в Москве. Исследование В.М. Кривоносова вышло, наконец, в свет в 1986 году¹⁶. Разумеется, уже без описаний МТС и железной дороги, но, к сожалению, и без упоминаний работ С.М. Максимова, и в виде статьи, а не отдельной книги. Работа В.М. Кривоносова до сих пор остается наиболее авторитетным музыковедческим описанием чувашских народных музыкальных инструментов. Так, при написании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» (издавался дважды: в 1964 и 1975 гг.) его авторы положили в основу чувашского раздела работу Кривоносова, указав это в специальном примечании.

Таким образом, на протяжении последних лет своей жизни Кривоносову не удалось осуществить ни одного проекта, связанного с Чувашней. Неприятным осадком отозвалась и журналистская ошибка, о которой он, находясь в экспедиции, написал жене¹⁷:

¹⁶ Кривоносов В.М. Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музике чувашей // Музыкальная фольклористика. М.: Советский композитор, 1986. Вып. 3. С. 258–278.

¹⁷ НА ЧГИГН. Отд. VIII. Ед. хр. 787. Инв. № 6845. Письмо из Баку от 31 января 1938 г.

Дорогая Катенька! <...> Сего дня прочел в газете «Советское искусство» информацию из Чебоксар о том, что «на сцене Гос. Чувашского театра с большим успехом проходят спектакли первой чув[ашской] музыкальной комедии «Хаваслäh», музыка Люблина, текст Алагер и Янгас», в №-ре от 25 января)... Я написал в редакцию возмущенное опровержение. Расскажи об этом Люблиным <...>.

В условиях того времени это могла быть и не ошибка, а чья-то намеренная провокация. По свидетельству Ф.М. Лукина, тогда студента Московской консерватории, летом 1938 года в Чебоксарах «ходили упорные слухи — что арестовали Кривоносова»¹⁸. Так одна за другой рвались связи с республикой. Своему постоянному корреспонденту в Чебоксарах в конце 1940 года Владимир Михайлович с горечью писал:

Многоуважаемая Ульяна Тимофеевна!

Спасибо за добрую память обо мне и о моей работе. За последнее 3 года Ваши письма — единственное от представителей чувашской общественности. <...> В Управлении, как я слышал, люди теперь новые, я их не знаю и они меня, наверное, не знают.

Писать им я не считаю для себя возможным, но если Управление предложит мне заключить соглашение об опере, может быть, мы договоримся. О декаде я слышал здесь в Комитете по делам искусств. Еще раз спасибо за память.

С приветом В. Кривоносов¹⁹.

Описанные обстоятельства, думается, вполне объясняют, почему он отдает теперь свои силы изучению азербайджанской, украинской, русской, киргизской народной музыки. Он работает в Фольклорном кабинете Московской консерватории, одно время возглавляя его, ездит в экспедиции по разным областям и республикам страны, публикует новые статьи.

Кривоносов достаточно быстро преодолел пробелы в своих познаниях и как специалист быстро наращивает свою эрудицию. Темой диссертации он избирает азербайджанскую музыку. Его труд ценится специалистами. В очерке истории

¹⁸ ГИА ЧР. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 139. Л. 126. Письмо от 23 декабря 1938 г.

¹⁹ Там же. Д. 207. Л. 176. Письмо датировано 28 ноября 1940 г.

азербайджанской музыкальной фольклористики о Кривоносове можно прочитать, что «он не только использовал для своих работ по истории и теории азербайджанского музыкального фольклора многочисленные неизданные записи из архива НИКМУЗа, но и сам записал ряд песен с фоноваликов и непосредственно от народных музыкантов <...> Упомянутый труд В. Кривоносова, а также его работа «Классическая музыка Азербайджана» являются подробными и насыщенными богатым фактическим материалом научными исследованиями об азербайджанском музыкальном фольклоре»²⁰.

И все-таки историческим фактом остается, что как композитор и как музыковед-фольклорист Владимир Кривоносов *родился в Чувашии*. Необыкновенно плодотворной оказалась здесь и его педагогическая деятельность, оставившая едва ли не наиболее глубокие и долговременные следы благодаря выдающимся ученикам. Дарования, первоначально востребованные и раскрытые в Чувашии, определили и траекторию дальнейшего профессионального роста Кривоносова. Здесь же он обрел и личное счастье, нашел верную спутницу жизни — Е.Е. Герасимову, талантливого педагога-пианиста. Судьба поставила Владимира Михайловича Кривоносова в ряд наиболее выдающихся деятелей национального музыкального искусства своего времени. Музыканты Чувашии, непосредственные ученики и последователи учеников берегут о нем благодарную память.

²⁰ Свиригова И.К. Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора // Музыкальная фольклористика. Вып.1. М.: Советский композитор, 1973. С. 200.

ВЛАДИМИР КРИВОНОСОВ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КАБИНЕТЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Ю.Д. Кажарская

С поступлением в аспирантуру начался новый жизненный этап Владимира Михайловича Кривоносова, отмеченный признанием его как молодого талантливого фольклориста и педагога. По окончании Московской консерватории Кривоносов и его однокурсник, Иосиф Люблин, были приглашены на работу в Чебоксарский музыкальный техникум. Востребованность их в провинции оказалась настолько велика, что одно лишь перечисление выполненной работы в автобиографии Кривоносова внушиает, по меньшей мере, глубочайшее почтение. Начатая совместно с коллегами капитальная исследовательская работа на собранном ими же материале, о которой Кривоносов упоминает в автобиографии (публикуемой в настоящем сборнике), потребовала иного уровня профессиональной подготовки. Поэтому по истечении шести лет работы в Чебоксарах Владимир Кривоносов решает поступить в аспирантуру родной ему Московской консерватории. В качестве аспиранта он начинает сотрудничать и в Кабинете народной музыки.

Что же представлял собой в те годы Кабинет? С 1920 по 1933 годы на базе акустической лаборатории Московской консерватории, руководимой Н.А. Гарбузовым¹, формировался Государственный институт музыкальной науки (ГИМН); в 1934 году он был преобразован в Научно-исследовательский ин-

¹ Николай Александрович Гарбузов (1880 – 1955) был приглашен в Московскую консерваторию в 1921 году в качестве преподавателя предмета «музыкальная акустика», в течение нескольких лет был деканом историко-теоретического факультета.

ститут музыкальной науки (НИМИ), фольклорная секция которого состояла из трех сотрудников: А.В. Никольского, И.К. Здановича и К.В. Квитки. Последний в 1936 году и возглавил секцию². В самой же консерватории в 20-е годы по инициативе А.В. Никольского возникла специализация в области народного творчества. Сам Никольский, автор обработок русских народных песен, несколько лет читал лекции о русской народной песне для студентов всех факультетов. С записями Мельгунова, Пальчикова, Лопатина, Прокунина и Линевой знакомил теоретиков, композиторов и дирижеров-хоровиков А.Д. Кастальский. Он же в числе нескольких своих коллег-композиторов записывал народные песни, хотя в ту пору это оставалось индивидуальным почином. Полноценная плановая работа в этом направлении началась лишь в 1937 году: в октябре 1937 года фольклорной ячейкой НИМИ была предложена организация песенных экспедиций для изучения народного творчества силами студентов и педагогов Московской консерватории. Попутно рекомендовалось создать специальный класс народной песни, а кафедру истории русской музыки преобразовать в кафедру музыки народов СССР³. Месяц спустя по проекту К.В. Квитки приказом Всесоюзного комитета по делам искусств при Союзе народных композиторов СССР был создан *Кабинет по изучению музыкального творчества народа*.

² Климент Васильевич Квитка (1880–1953) был приглашен из Киева в Москву осенью 1933 года для чтения курса лекций по музыке народов СССР в МГК им. П.И. Чайковского. С его подачи в лаборатории НИМИ с первого же года ее существования велись записи произведений народного творчества. Были сделаны первые записи на фоновалики, а также производилась, пока еще в весьма скромных масштабах, и музыкально-фольклористическая работа. Первые записи, хранящиеся в архиве Кабинета народной музыки МГК им. П.И. Чайковского, датированы 1934 (экспедиция Сенкевича к хантам в Тюменскую область) и 1936 годами (в 1936 году состоялась запись А. Григоряном чукотского эпоса в Магаданской области). В эти годы самого Квитку в Москве не было: на два года он был лишен возможности работы в Москве. Осужденный по «делу националистов», Квитка оказался в ссылке в Караганде, позже – в Алма-Ате, где работал преподавателем латыни в Учкомбинате. С 1936 года Квитку вновь приняли на работу в Московскую консерваторию на должность научного сотрудника НИМИ.

³ См. «Объяснительную записку к плану фольклористических экспедиций НИМИ» за 1937 год, архив Кабинета народной музыки МГК им. П.И. Чайковского.

гов СССР при Московской государственной консерватории, а НИМИ был расформирован. Поначалу Кабинет подразделялся на отдел изучения творчества советских композиторов, который возглавила профессор Н.Я. Брюсова, ученица С.И. Танеева, и отдел музыкального фольклора под руководством Квитки.

Таким образом, к моменту возвращения В. Кривоносова в Москву в 1936 году Кабинета как такового еще не существовало; очевидно, его зачислили в аспиранты на историко-теоретический факультет на кафедру истории русской музыки. Процесс создания Кабинета, набор сотрудников, учреждение фонда звукозаписей, библиотеки и коллекции музыкальных инструментов, — все это происходило при непосредственном участии Кривоносова. Поступлению в аспирантуру предшествовала, конечно, процедура экзаменации, когда и состоялось знакомство Квитки с начинаяющим этномузыкологом. В архиве КНМ хранится рукописная рекомендация, данная ему Квиткой. Мы решаемся опубликовать ее, несмотря на некоторые замечания, быть может, не самые лестные для самого объекта характеристики. Но эта небольшая записка как нельзя лучше живописует как непростые обстоятельства поступления Кривоносова в аспирантуру, так и самого Квитку, чрезвычайно требовательного и к себе, и к коллегам.

Дирекции НИМИ

Исполняя поручение дирекции, я 5/VIII-36 г. ознакомился с уровнем знаний В.М. Кривоносова и с произведенной им до настоящего момента научной работой, с целью выяснить, обладает ли он достаточными данными для успешности его будущих занятий в качестве аспиранта по музыкальной этнографии.

Имея в виду, что В.М. Кривоносов прошел 2-летние этнографические курсы при бывшем ГИМН'е, я попробовал предложить ему вопросы, соответствующие предполагаемым знаниям человека, уже специализировавшегося по музыкальной этнографии: эта специальность требует прежде всего общей историко-этнографической подготовки. На вопрос, в каких странах Америки была достигнута наиболее высокая степень культуры до появления европейцев, последовал неправильный ответ: «В Северной Америке». В дальнейшей беседе выяснилось, что об инках и ацтеках испытуемый не имеет представления⁴.

⁴ Здесь и далее подчеркнуто К.В. Квиткой.

Знакомство т. Кривоносова с литературой по музыке народов СССР оказалось весьма слабым. На предложение дать замечания по поводу известных ему сборников песен народов СССР т. Кривоносов не высказал ничего такого, что свидетельствовало бы о самостоятельной критической мысли.

После того я предложил ряд вопросов, не выходящих из круга сведений, заключающихся в ныне принятых учебниках географии для средней школы. Перечисляя по моему предложению народы, относимые к романской группе, испытуемый неправильно назвал англичан и не упомянул об испанцах и португальцах. На предложение указать народы СССР, говорящие на тюркских языках, испытуемый неправильно назвал армян и грузин и не мог перечислить народов действительно тюркоязычных. На вопрос, в каком большом государстве, не входящем в состав СССР, население говорит на одном из тюркских языков, испытуемый не мог вспомнить о Турции. На вопрос, когда началась русская колонизация Крайнего Севера европейской части СССР, последовал ответ: «В первых веках христианской эры». На вопрос, когда было покорено Крымское ханство, последовал ответ: в 15 веке. К этому же веку отнесено испытуемым завоевание среднеазиатских территорий.

Предъявленные т. Кривоносовым многочисленные записи чувашских мелодий и теоретические анализы их свидетельствуют о достаточном умении, старательности и любви к делу. Эта работа дает основание к уверенности, что по усовершенствовании методов собирания и исследования материала будущая работа т. Кривоносова будет стоять на надлежащей высоте и удовлетворять повышенным научным требованиям.

Т. Кривоносов выражает свои мысли словами и на письме правильно в грамматико-стилистическом отношении. Моя продолжительная беседа с ним привела меня к убеждению, что он культурный человек и искренне стремится к расширению своего научного кругозора. Он был очень сконфужен обнаружившимся недостатком элементарных знаний, и это ощущение дает основание верить, что он приложит все усилия к тому, чтобы восполнить пробелы. Нет повода сомневаться в искренности его намерения посвящать все время занятиям в порядке аспирантуры, не отвлекаясь заработками, и при его общей культурности можно быть уверенным, что государственные средства и труд руководителей, которые будут затрачены на поднятие уровня уже начатой им научно-исследовательской деятельности, не пропадут даром.

Высказываюсь за прием В.М. Кривоносова в аспиранты.

6/VIII-1936 г.

К. Квитка

Стоит заметить, что отношения Квитки как научного руководителя Кабинета народной музыки с подчиненными и



Проф. К.В. Квитка
в фольклорной
экспедиции.
Г. Загорск.
Фото 18 июня
1937 г.

коллегами всегда носили характер творческого и научного взаимообогащения. Будучи сам человеком крайне добросовестным, он постоянно заботился о повышении уровня знаний своих сотрудников, а позже и аспирантов. Считая, что для свободной ориентации в своем предмете необходима достаточная квалификация, Квитка настоятельно рекомендовал осваивать всю имеющуюся литературу по теме, причем иностранную литературу требовал читать в подлинниках. С первых же лет существования Кабинета народной музыки по его настоянию создавалась библиотека переводных рукописей. Список минимума литературы, составленный Квиткой для аспирантов-фольклористов, включал не только книги и статьи по специальности, но и массу книг по смежным дисциплинам — лингвистике, диалектологии, филологии, антропологии и т.д. Как пишет А.В. Руднева в своих воспоминаниях, «список этот своей разносторонностью и обширностью приводил в недоумение кафедру истории музыки»⁵. Не удовлетворенный

⁵ Цит. по: Квитка К.В. Избранные труды (в двух томах). Т. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 363.

качеством записей на фоновалики старого образца, Квитка добился уже в 1938 году приобретения новой аппаратуры — усовершенствованного фонографа, употреблявшегося для записи речи, и стационарного аппарата марки «Фрезер», идеально записывающего на целлулоидные диски. Руднева вспоминала: «Он не приказывал и не просил. В его манере говорить было главное — «нужно сделать». Это «нужно» становилось задачей, которую необходимо выполнить как можно точнее, скорее и полнее»⁶.

Новый сотрудник Владимир Кривоносов очень легко освоился среди коллег и буквально через два года перешел из разряда аспирантов в сотрудники Кабинета, а чуть позже — в преподаватели. Полевой работой, которой отводились обычно месяцы летних каникул, занимались все сотрудники кабинета. В 1937 году Кривоносов участвует в экспедиции в село Плехово Суджанского района Курской области. Экспедицией руководят инициаторы поездки — К.В. Квитка и Н.Я. Брюсова. В том же году совместно с В. Тарнопольским⁷ и Т. Арцыбашевой в столице Дагестана Махачкале Кривоносов записывает кумыкский и аварский фольклор.

Год спустя, будучи уже сотрудником Кабинета народной музыки, он производит фонозапись в Москве приехавшей из Приморского района Архангельской области Марфы Семеновны Крюковой. Большую часть напетых ею песен составляли былины: «Разговор Добрыни с матушкой», «Князь Михайло», «Песня про воеводу», «Приезд Ильи Муромца с Селяниновичем», а также новые, стилизованные под них «Новина про папанинцев» и сложенная на смерть Ленина «Каменна Москва вся проплакана».

Летом того же 1938 года по заданию кабинета и для сбора материалов для собственной кандидатской диссертации Кривоносов отправляется в Азербайджанскую ССР⁸. Этим же

⁶ Квитка К.В. Указ. соч. С. 369.

⁷ Композитор Владимир Моисеевич Тарнопольский (1897–1942) закончил МГК им. П.И. Чайковского в 1930 году, в один год с В.Кривоносовым. Погиб 16 ноября 1942 года под Сталинградом.

⁸ В инвентарной книге рядом с номерами записанных в Азербайджане фонограмм есть приписка: «Диски были взяты Кривоносовым В.М. для расшифровки к диссертации. После гибели на фронте в ВОВ они не были возвращены в кабинет».



В.М. Кривоносов записывает исполнение народных песен в г. Махачкале. Фото 1937 г.

годом датированы еще две экспедиции, которыми руководил Владимир Михайлович – в Куйбышевскую и Ярославскую области. В 1939 году Кривоносов выезжает лишь единожды – в Азербайджан. Из-за большой загруженности работой в Кабинете народной музыки и катастрофической нехватки времени для завершения работы над диссертацией Кривоносов ближайшие три года работает стационарно. В период с 1939 по 1941 год им записаны певцы, приезжавшие из Башкирии, из Полоцкого района Витебской области (Белорусская ССР), и еврейский фольклор уроженцев Витебской области.

В «Объяснительной записке к плану фольклористических экспедиций НИМИ» 1937 года, своеобразной «программе действий» на ближайшие годы, было намечено 13 пунктов: Курская, Псковская, Смоленская (Ельниковский район), Брянская (Стародубский район) области, Крымская АССР, Нижнее Поволжье, Мордовская АССР, греческие поселения в Азово-Черноморском крае и Грузии, Коми-Пермяцкий и Остяко-Вогульский (он же Ханты-Мансийский) национальные округа,



В.М. Кривоносов и исполнительница архангельских былин Марфа Крюкова. Москва. Фото 22 мая 1938 г.

музыкальная культура саамов (Мурманск) и ненцев (Нарьян-Мар), адиги и аварцы Дагестана, а также азербайджанский фольклор в общем и национальных меньшинствах, проживающих на территории Азербайджана, в частности. В отношении последнего из перечисленных в «Объяснительной записке» пунктов есть небольшое пояснение: «НИМИ планирует поездку в Азербайджан для собирания образцов музыкального творчества меньшинств, говорящих на иранских языках, — талышей и татов. По возможности желательно охватить исследованием также меньшинства, относящиеся к восточно-горской группе (станция для работы — города Куба и Закаталы), и русских (село Красные Колодцы). Поскольку же результаты произведенной в Баку работы по музыке азербайджанских тюрков до сих пор в печати не опубликованы, необходимо в этой поездке ознакомиться с рукописями и извлечь из них материалы для составления пособия по музыкальному фольклору СССР» (стр. 12).

Нам так и не удалось установить, когда же именно Владимир Кривоносов определился с выбором темы своей

кандидатской диссертации, но совершенно очевидно, что это произошло с подачи Квитки. Чувашская инструментальная культура, основательно изученная Кривоносовым во время его шестилетней работы в Чувашии, стала темой его монографии, обсужденной в 1939 году. В окончательном машинописном варианте она была приобщена к библиографическому фонду КНМ. Вероятнее всего, Квитка посоветовал молодому коллеге заняться перспективной темой, поскольку в первые десятилетия создания СССР изучение традиционной культуры братских республик Закавказья было чрезвычайно актуальным направлением. Словно досадуя на обнаруженные при поступлении в аспирантуру пробелы в знаниях, Владимир Кривоносов с рвением принял за изучение именно тюркоязычного фольклора. Несколько мы можем судить по его записям и отчету 1939 года о поездке в Азербайджан, он немного освоил и азербайджанский язык⁹, во всяком случае, ему не составляло труда писать азербайджанские тексты в оригинале. Кривоносову принадлежит редакторская правка перевода трактата, датированного началом XX века, «Музыкальное искусство» карабахского музыканта и просветителя Навваб Мир Мохсина⁹.

К своей первой азербайджанской экспедиции Кривоносов готовился по всем правилам, разработанным Квиткой: освоив всю имеющуюся литературу по теме и списавшись с целью получения информации с Научно-исследовательским кабинетом музыки при Азербайджанской консерватории, Кривоносов собрал коллекцию газетных публикаций об азербайджанской музыкальной культуре. До сих пор в архиве лаборатории народной музыки МГК им. П.И. Чайковского хранятся тематические вырезки из газет «Известия», «Советское искусство», «Дагестанская правда», «Заря Востока», «Бакинский рабочий», «Коммунист» 1937 – 1938 гг. с аккуратно подклеенными

⁹ В библиотеке КНМ хранится один экземпляр трактата «Музыкальное искусство». На титульном листе указано: «Сочинение Навваб Мир Мохсин ибни Гаджи Сейд Ахмет Шушинского. Сокращенный перевод на русский язык с издания 1913 года на азербайджанско-фарсииском языке сделан для Московской Государственной Консерватории Али Гейдар Таировым с предисловием переводчика, включающим в себя краткие сведения о жизни Навваб Мир Мохсина, записанные со слов его сына в 1939 году. 19 страниц с рукописными таблицами, выполненными В. Кривоносовым».

корешками с датой выхода статьи. Все они пронумерованы рукой Кривоносова.

Его отчет о поездке летом 1939 года в Азербайджанскую ССР содержит массу интереснейшей информации. Из наблюдений Кривоносова видно, что он свободно ориентировался в истории азербайджанской музыки и музыкальном материале, поэтому мог свободно оперировать терминологией, проводить параллели и сравнивать свои записи с уже описанными в литературе. С квятинской скрупулезностью он дает характеристики музыкальных инструментов, обрисовывает увиденные обряды и подробно объясняет, по каким причинам им не были сделаны записи того или иного напева или наигрыша. Он использовал любые возможности для приобретения народных инструментов для коллекции Кабинета: у инструментального мастера Левона Арамяна из г. Нуха¹⁰ были приобретены два тутека разных размеров. Годом ранее из совместной с Л. Кулаковским экспедиции в Ярославль Кривоносов привез пастуший владимирский рожок¹¹. Множество любопытных моментов привлекли наше внимание в азербайджанском отчете Кривоносова: некий шушинский ханенде, 34-летний Хан, чрезвычайно популярный на родине, в Нагорном Карабахе, был командирован в Москву, и, узнав об этом, Кривоносов не стал его записывать в экспедиции. Поездка Хана в Москву сорвалась, на что очень сетовал Кривоносов, хотя попутно заметил, что за запись мугамов на фоновалик пришлось бы заплатить очень крупный гонорар самому ханенде. Добавим, что в расходную смету экспедиций включалась и такая статья — «гонорар исполнителю». Также Кривоносов упоминает о нескольких пахотных песнях, записанных в колхозе имени Первомая от 136-летнего (!) Гасана Гайбала оглы. Безусловно, в соответствии с требованиями нового времени производилась и запись

¹⁰ С 1968 года азербайджанский город Нуха носит название Шеки.

¹¹ Отметим, что народные инструменты — русские и других народов СССР, ранее почти не изученные, с самого начала были в центре внимания фольклорного отдела НИМИ, а затем и Кабинета народной музыки. С 1937 года Квятка организовывал поиски народных инструментов в местах экспедиций: первыми инструментами коллекции стали кувички, гудок и колесная лира. Сам Квятка привез тульские трещотки, дудки-двойчатки и пастушью трубу.

песен — продуктов своей эпохи. Цитируем отчет: «Хор из трех закатальских девушек исполнил несколько напевов: первый — со словами, сочиненными ими самими о тог. Сталине, Ворошилове, Красной Армии, армии и колхозе. Другие два напева — с лирическими любовными словами». Кстати, во всех собранных газетных статьях о концертах азербайджанской и дагестанской народной музыки практически дежурной была фраза: «Песни о Ленине и Сталине выйдут отдельным сборником».

Были в отчетах и курьёзные моменты. К примеру, в колхозе им. Октябрьской революции Кривоносов стал свидетелем оплакивания ребенка группой женщин в доме родителей умершего, куда мужчины не допускались. Со слов самого Кривоносова, он тайком пробрался к дому и подслушал, что там происходило, а затем детально зафиксировал мелодику плача, поскольку сделать в тех условиях фонограмму было невозможно. В одном из селений (село Охут) Кривоносов записал 2-голосную мужскую песню, где, цитируя, «второй голос представляет собой БОРДУН к основной мелодии. [...] По мере того как основная мелодия к концу песни постепенно опускается, БОРДУННЫЙ голос переходит с одного звука на другой, более низкий...». Рассказывая о способах игры на тулумзурне — азербайджанской волынке, Кривоносов настойчиво бурдонный голос именует «бордунным».

С некоторыми азербайджанскими музыкантами, имевшими музыкальное образование, Кривоносов вел на месте профессиональные беседы. Им упоминаются разговоры на тему строения мугаматов, профессионального образования, вокальной методологии азербайджанских ашугов. Будучи человеком общительным и располагающим к себе, Кривоносов подолгу переписывался с теми, с кем встречался в экспедициях. Нами обнаружено письмо Али Гейдара Таирова, помогавшего ему с переводом трактата. Позволим себе процитировать его, сохранив орфографию и пунктуацию оригинала:

Многоуважаемый Кривоносов, здравствуйте!

Как живете, зачем не пишете письмо? Посылаю вам тасниф Зюльфагара Адигезалова, перевод и ... (неразборчиво. — Ю.К.). Только что 5/IX—39 вышел из больницы, переводил и посылаю. Пишите о

**В.М. Кривоносов
с азербайджанским
коллегой в Баку.**
Фото 18 января 1938 г.



«Наваб Мир Мохсуме», принято или нет. Когда прилетите сообщите, жду ответа. Привет от меня, Али-Гейдар Таиров.

Судить о глубине научных интересов Кривоносова в области азербайджанской народной культуры можно по нескольким его статьям, посвященным искусству ашугов, и двум крупным работам: «Материалам для изучения азербайджанской народной музыки», которая, очевидно, должна была стать главой готовящегося в Кабинете народной музыки монументального издания «Музыка народов СССР», и диссертации «Классическая музыка Азербайджана», оставшейся, к сожалению, так и не изданной и не защищенной.

Освоение традиционных культур Кавказа Азербайджаном не ограничилось: по рекомендации Кривоносова, в 1941 году была организована экспедиция в Северную Осетию. Композитор и педагог Московской консерватории Михаил Душский и техник-звукоператор Стефан Бондарев записали в Северной Осетии прекрасные образцы нартского эпоса, но расшифровать его не успели. Как и Владимир Кривоносов, они не вернулись из ополчения...

В качестве руководителя экспедиции по русским селам Владимир Кривоносов побывал дважды — в Чапаевском районе Куйбышевской области совместно со студенткой II курса Е. Левитской летом 1938 года и в Ярославской области осенью того же года в паре с молодым музыковедом Львом Кулаковским, впоследствии знаменитым фольклористом. До Кривоносова в этих краях был только К. Квитка, который в 1937 году вместе с племянницей Е.Э. Линевой — Е.Д. Денисовой — выезжали в город Переславль-Залесский Ярославской (тогда Ивановской) области для изучения музыкального быта рабочих текстильных фабрик. Летом 1939 года туда отправилась группа филологов-фольклористов, собиравших устное поэтическое творчество рабочих Ярославской фабрики «Красный Перекоп» — одной из старейших текстильных фабрик в стране. На это указывается в отчете В. Кривоносова: «*Как известно, до нас летом текущего года в Ярославле действовала экспедиция Государственного Литературного музея, собравшая там интересный и обильный материал: новый вариант «Царя Максимилиана», с полтысячи песен, несколько сот частушек. Так как в составе этой экспедиции не было музыкантов, то наше продвижение по тем же исполнителям было вполне естественным, даже необходимым. Готовясь к такому использованию материалов и работ экспедиции Литературного музея, мы провели подготовительную работу с сотрудниками экспедиции: переписали начала всех записанных песен, получили у членов экспедиции — В.Ю. Крупянской и М.И. Костровой — адреса и характеристики исполнителей. К некоторым из них мы даже получили записки. [...] Следует отметить, что мы считаем такую форму сотрудничества с Литературным Музеем вполне себя оправдавшей. Мы встретили у всех без исключения исполнителей, с которыми работали члены экспедиции, самый радушный прием, полное доверие, готовность к работе; по имеющемуся списку песен мы могли произвести предварительный отбор, так что все расходы, потери времени, неизбежные в неподготовленной экспедиции, были сведены до минимума. Это позволило уплотнить работу, записать за небольшое время — 6 дней работы — 34 валика, приблизительно 70 музыкальных номеров».*



**В.М. Кривоносов
во дворе
консерватории.
Фото 1938 г.**

Нам показался весьма любопытным следующий документ — трудовое соглашение, подписанное Кривоносовым накануне поездки в Ярославскую область, в котором предусмотрена даже юридическая и административная ответственность.

Трудовое соглашение

Москва, 27 октября 1938 года.

Мы, нижеподписавшиеся ДИРЕКЦИЯ Московской государственной консерватории в лице декана историко-теоретического факультета проф. ГАРБУЗОВА Н.А., с одной стороны, именуемая в дальнейшем ДИРЕКЦИЯ, и тов. КРИВОНОСОВ В.М. заключили следующее соглашение:

1. ДИРЕКЦИЯ сдает, а тов. Владимир Михайлович Кривоносов принимает на себя обязанности выехать в Александровский и Загорский районы и выполнить следующее: записать песни на десяти фонографических валиках, а также тексты записанных песен и паспорта к ним. Труд и время исполнителей должны быть оплачены из суммы, выдаваемой тов. Кривоносову.

2. За указанные в § 1 сего соглашения работы Дирекция оплачивает тов. Кривоносову в следующие сроки:

а) при выезде с экспедицией из Москвы 200 рублей

б) после сдачи всей выполненной работы 87 рублей.

3. Срок действия настоящего соглашения определяется с 27 по 31 октября.

4. Выполненная т. Кривоносовым работа принимается комиссией, назначенной дирекцией не позднее 15 ноября, после чего производится окончательный расчет.

5. Все недоразумения разрешаются в судебных органах г. Москвы.

Отчет Владимира Кривоносова об экспедиции в Ярославль (Инв. № 1010) можно назвать типичным отчетом, написанным в стиле 1930-х – начала 40-х годов. В первые годы существования Кабинета еще не был выработан стиль написания научных работ по итогам состоявшейся поездки, но уже начали формироваться основные пункты, обязательные в каждом отчете. Так, традиционным общим местом в них было краткое описание маршрута поездки и обязательное перечисление всех официальных лиц, с которыми сотрудничали участники экспедиции. Из отчета В. Кривоносова об экспедиции в Ярославль в ноябре 1938 года: «*Первые два дня пребывания в Ярославле были заняты посещением правительственные и профессиональных организаций и, главным образом, поисками пристанища. В эти самые дни в Ярославле происходил очередной съезд районных работников, и получить место в гостинице было невозможно. В обкоме тов. Смирнов (секретарь культпроса обкома) высказал пожелание собрать песни об Иване Сусанине. [...] Во время пребывания в Ярославле нам удалось получить сведения об интересных возможностях сбора материалов еще и от тов. Назьмова – руководителя хора, теоретика-музыканта, и от директора библиотеки местного Пединститута тов. Новикова. Тов. Назьмов указал нам на интересный хор (точнее, самодеятельный хоровой ансамбль) за Волгой – в районе Ярославля; тов. Новиков, сам записавший более ста песен и 500 частушек в районе Рыбинска, Ростова, Галича, Костромы, Тутаева и Чухломы, с готовностью обещал предоставить в наше распоряжение все записанные им тексты песен и адреса исполнителей. Прощупывание периферийных возможностей было бы, бесспорно,*

более полным, если бы местному Дому народного творчества удалось созвать заседание фольклорной секции. Это заседание с нашим сообщением было намечено, по предложению начальника Управления по делам искусств, еще в день нашего приезда, трижды назначалось и отменялось за неявкой членов секции. В конце концов, оно так и не состоялось. Отчаявшись в организованной помощи Дому народного творчества, мы в последние дни начали сами ловить местных работников — тов. Назымова в Пединституте, в Когизе, получив в итоге те сведения, которые были упомянуты выше».

Во многих отчетах встречаются жалобы на невнимание властей: к примеру, участники экспедиции 1939 года в Куйбышевскую область сетовали на то, что с командировочными удостоверениями, выданными МГК, «местные учреждения и организации мало считались, что вызывало задержки и неудобства при переездах экспедиции с места на место, излишние хлопоты, упрашивания и т.п.».

Обязательной являлась самокритика и анализ недоделок, допущенных в ходе экспедиции, а также оценка работы аппаратуры. Из отчета Кривоносова в Ярославскую область: «Следует отметить плохое качество воспроизводящей мембранны; из-за этого мы не могли в достаточной мере использовать тот большой эффект, который производит на исполнителей прослушивание их же собственного пения, игры. Воспроизведение было с перебоями, затуханием звука, с дребезжанием (в этом, очевидно, повинно и качество жестяных рупоров), так часто нам приходилось краснеть за качество работы, а слушателям — верить нам на слово, что запись хороша, и в Москве их песни зазвучат по-настоящему! Еще хуже, разумеется, было то, что мы сами не могли судить о качестве произведенной записи, понять причины беспрерывных провалов в звучании — происходят ли они от дефектов записи или дефектов воспроизведения.

Другим недостатком нашего материального снаряжения было отсутствие свистка-камертона, благодаря чему приходилось и перед исполнением отмечать скорость вращения, и здесь, в Москве, потратить время на запись камертона на всех привезенных валиках; точность его теперь, разумеется, только приблизительна».

Сотрудниками Кабинета народной музыки при участии самого Владимира Кривоносова был разработан опросник для работы с «информантами», как мы бы сказали сегодня. Материалы многих экспедиций 1937 – 1941 годов содержали лишь паспорта исполнителей и паспорта произведений.

<i>паспорт исполнителя</i>	<i>паспорт произведения</i>
1. <i>ФИО</i>	1. Порядковый номер
2. <i>Возраст</i>	2. Место записи
3. <i>Место рождения</i>	3. Дата
4. <i>Национальность</i>	4. № паспорта исполнителя
5. <i>Социальное положение</i>	5. Название произведения
6. <i>Профессия</i>	6. Род произведения
7. <i>Точный адрес</i>	7. Где, кем и при каких обстоятельствах исполняется
8. <i>В каких местностях бывал и продолжительно ли</i>	8. Инструментальное – указать, на каком инструменте исполняется
9. <i>Грамотен ли и какое имеет образование</i>	9. Если недавно сложилось, то кем, где и при каких обстоятельствах
10. <i>Где и в качестве кого работает</i>	10. Район его распространения
11. <i>По каким специальностям и где работал раньше</i>	11. Если старинное, то откуда оно имеет свое начало
12. <i>Не было ли в роду певцов или музыкантов, инструменталистов</i>	12. Как оно исполнялось в старину (обряды, игры)
13. <i>От кого исполнитель перенял свое искусство</i>	13. Случаи преследования до Октября и за что (при исполнении данного произведения)
14. <i>Имеется ли у него дома радиоустановка. Какими радиопрограммами больше всего интересуется</i>	14. Указать варианты текстов на данный напев и, наоборот, варианты мелодии на данный текст
15. <i>Записывались ли от него произведения, когда и кем, печатались ли и где</i>	15. № фонограммы или нотной записи
16. <i>Участвовал ли в смотрах, олимпиадах, концертах</i>	16. № записи текста
17. <i>Играет ли на каком-либо инструменте</i>	17. № фотографии исполнителя
18. <i>№№ паспортов произведений, записанных от данного исполнителя</i>	18. № зарисовки и описания музыкального инструмента
	19. № описания обряда, игры, танцев

Главным достижением ярославской поездки Кривоносова и Кулаковского явилась запись полного песенного оформления «Царя Максимилиана», очень популярного среди рабочих и солдат в первые десятилетия XX века. Народная драма «Царь Максимилиан» возникла, по мнению исследователей, в начале XIX столетия, хотя первые публикации появились гораздо позже, в 90-х годах. Все варианты сюжета, записанные филологами-этнографами, несколько отличаются между собой. Экспедиционная запись **песен** к «Царю Максимилиану» была произведена впервые. Из отчета: «*Предварительное сравнение записанных номеров с ранее известными вариантами той же пьесы показывает, что нами записано приблизительно 2/3 всех песен, тексты которых встречаются в разных вариантах драмы. Ряд записанных песен не встречается ни в одном варианте. ...Необходимо отметить также, что эта весьма популярная в XIX веке пьеса впитала в себя самые разнообразные напластования музыкальной культуры – и крестьянской, и рабочей, и солдатской песни, «жестокого романса», народного райка, балагана, сохранив их благодаря крепкому, хотя и простому сюжету, спаянному в эффектное зрелище.*

Все исполнители, которых записывали участники экспедиции, получили яркие и образные характеристики автора отчета. Вот несколько выдержек:

«*Первым исполнителем, к которому мы обратились, был Степан Андреевич Крылов, старик 73-х лет; от него работники Литературного музея записали новый вариант «Царя Максимилиана», и, поскольку музыкальные номера этой пьесы до сих пор не были записаны, несмотря на ее огромную популярность, от посещения Крылова мы ждали многого. Степан Андреевич Крылов вполне оправдал наши ожидания. Он оказался не только одаренным замечательной памятью, благодаря которой в течение 45 лет (со времени последней постановки пьесы, в которой участвовал), запомнил весь длинный текст драмы, но и несомненно музыкально одаренным, с хорошей музыкальной памятью, слухом, экспрессивной выразительностью исполнения, способностью к выразительному полуимпровизационному речитативу. С большой охотой он продекламировал и пропел нам в 2 вечера всю драму, в данном варианте которой оказалось 26 музыкальных номеров –*

сольных и хоровых песен, речитативов, даже один дуэт (*Гусара и Венеры*). [...] На качестве записи отдельных номеров пьесы, к сожалению, отразилась хриплость голоса исполнителя, особенно заметная в песнях, записанных 16 ноября (начиная с № 17). Исполнитель пытался даже передать высокий голос Венеры и юных пажей — разумеется, срывааясь моментами в более привычный для него регистр. Уже окончив запись музыкальных номеров и у Крылова, и у других исполнителей, мы в последние дни пребывания в Ярославле вновь вернулись к «Царю Максимилиану», решив записать образцы декламации Крылова, — весьма энергичной, экспрессивной, дающей интересное представление о старинной манере чтения, декламации в народном театре. Образцов такой декламации либо вовсе нет, либо они единичны и малоизвестны. [...] К сожалению, декламируя перед трубой фонографа, Крылов исполнял отрывки с меньшим разнообразием красок, чем свободно сидя на стуле или стоя, когда раньше, боясь не пропустить ни одной песни, он декламировал нам весь текст от начала до конца.

...Живой интерес всех певцов к нашей работе проявился уже в первый день. Едва мы начали запись песен «Царя Максимилиана», через час в комнате Крылова сидели Лобова и Родионова, узнавшие о нашем приходе. А в последний день, чтобы облегчить нашу работу, Родионова привела к себе старую (85 лет) Варвару Тюрину и дочь ее, сама записала ряд текстов старухи. Сюда же, наконец, пришла певица Свистунова, от которой, правда, почти не удалось поживиться ничем интересным.

Голосовые данные у наших исполнителей, понятно, весьма невелики, что в большинстве случаев объясняется их возрастом. О хриплости голоса Крылова уже было сказано; отчасти мы сами виноваты в том, что номера, исполненные им 16 числа, звучат особенно плохо: перед пением мы неосторожно угостили певца одной рюмочкой (он был единственным, для которого, по словам работников Литературного музея, спиртное было обязательным), и эта рюмочка сразу сказалась на голосе старика. Немногим лучше был слабый голос у 84-летней Варвары Тюриной и 73-летней Анны Петровой. Последняя, прослушав собственное исполнение, спросила даже наивно — «мужчина ли или женщина поет ее песню и откуда ее передают», объясняя неизвестный для нее фонограф более привычной радиопередачей.

Высокий,натужно головного регистра голос Татьяны Лобовой был бы очень хорош для записи, если бы не нервное дрожание головы, которое, несомненно, отразилось и в записи; певица к тому же, видно, волновалась, исполняя песни перед фонографом. Только у Степаницы Родионовой, активной участницы хора Назьмова, качество голоса было вполне хорошим.

Слух и музыкальная память у них были, безусловно, хороши; только дочь Родионовой Валентина, исполнившая нам с матерью песню эпохи гражданской войны «В деревушке», заметно фальшивила. Также неинтересным в музыкальном отношении, насквозь пропитанным отголосками церковного хора, оказался старик Молчанов, от которого мы не записали ни одной песни (выяснили только, что одна из песен, исполненных Крыловым в «Царе Максимилиане», пелась и самостоятельно — именно крайне любопытная песня кузнецов «Когда стою у наковальни и работаю» — № 9).

...Следует отметить, что наши певицы, сдержаные старухи, неохотно пели резкие, с грубыми эпитетами куплеты, сминали песню, пропускали целые строфы (например, см. запись песни № 49). Эту скромность они проявили даже в тексте безобидно-задорной «Хаёны» — величальной песни, которую поют девушки дружке, если тот не угодит им своими подарками. Последний, более обидный для дружки куплет удалось только случайно обнаружить, буквально «вытянуть» у певицы.

Анализируя репертуар в данной местности, Кривоносов пытается обосновать жизнеспособность тех или иных жанров, проявляя себя весьма сведущим специалистом в области истории жанров и ареала их распространения. «Здесь сохранились и исторические песни, занесенные, вероятно, солдатами, — о Наполеоне, о походе 1812 года. Здесь, как было уже отмечено, сохранился полный вариант «Царя Максимилиана». Здесь, как и в других местах Ярославской области, еще в начале этого века девушки и парни («молодцы», как называла их старушка Тюрина) плясали под напевы народных плясовых песен — «кадрелей». Здесь сохранилась масса следов «жестокого романса» и других влияний «городской культуры» 19 века. Здесь имеются сотни частушек с мелодиями, бытовавшими в 19 веке; к сожалению, аккомпанемента к ним уже нет, они звучат только в напевах, иногда весьма

любопытных. Здесь, наконец, отражены различные фазы развития рабочей, фабричной песни, начиная с тех рабочих песен, которые, по свидетельству певиц, пелись еще в их детстве, т.е. лет 70 и 80 тому назад, и кончая песнями, сложенными в 1905 году и после Октябрьской революции. Совершенно очевидно, что репертуар записанных нами песен отразил в себе эту пестроту жанров, наслоений; мы воздерживались только от записи типично хоровых песен в сольном исполнении и от записи частушек без гармошки.

...Обрядовых песен записано нами девять; число это можно было легко и уточнить, и учтыверить, в особенности за счет свадебных песен, но невозможность записать хоровые песни от хора, естественно, ограничивала нас; нами записаны только те песни, которые естественные в одноголосном звучании — две колядки, свадебные причеты и очень интересные семицкие песни, две из них — в 2-х и 3-х-голосном исполнении. Полутно записано интересное описание семицкого обряда, нам еще не известное: маленькая девочка с колоском в руках, на скрещенных руках девушек под пение семицких песен идет из поля в деревню¹².

Также немного записано и плясовых; в них интерес представит, вероятно, лишь запись шести песен, под пение которых еще недавно плясали 6 фигур кадрели. Исторических песен (эпохи 1812 года) записаны две; занесены, очевидно, из солдатской среды. Большое количество песенных жанров представлены всего одной песней, как, например, жанры тюремной, уличной песни, колыбельных, рекрутских, частушек; из старых бытовых песен только одна — с любопытной мелодией, напоминающей песню «Татарский полон» и с еще более интересным содержанием¹³ — «как монашенка сына родила».

Объективно оценивая результаты проведенной экспедиции, Кривоносов ставит вопрос о продолжении работы в этом

¹² Хотелось бы отметить совершенно справедливое замечание Квитки, данное им на кафедральном обсуждении ярославской экспедиции. Претензия его сводилась к необходимости более точной фиксации всех обрядов, что касалось, очевидно, и этого, не вполне верно описанного.

¹³ Подчеркнуто рецензентом отчета.

районе и более тесном контакте с местными музыкантами. «Так как в Ярославле имеются и фольклористы, и музыканты, интересующиеся народной песнью (Назьмов), которые и не подозревают об имеющемся у них буквально «под руками» богатстве, [...] то необходимо организовать постоянную связь с ярославскими работниками. Сами исполнители, как уже указывалось, горячо относятся к подобным начинаниям: ониискренне горевали, что мы записали у них сравнительно мало песен, сами приводили исполнительниц, разыскивали нас, обещали достать полный текст «Черного Ворона» и так далее, — не ставя интереса ни в какую связь с полученным от нас скромным вознаграждением (мы в этом отношении действовали строго по инструкциям экспедиции Литературного музея — где деньгами, где подарками, расходуя на отдельных исполнителей от 10—20 рублей и только увеличив «ставки», установленные товарищами Крупянской и Костровой)».

Все отчеты об экспедициях зачитывались на заседании кафедры. В нашем распоряжении имеется протокол заседания за декабрь 1938 года по приему работы В. Кривоносова об азербайджанской музыке и материалов его экспедиции в Ярославскую область. Как всегда, самое горячее участие в обсуждении приняли старейшины — К.В. Квитка и И.К. Зданович¹⁴, выказывавшие глубочайшую заинтересованность результатами поездки.

В 1938 году, закончив аспирантуру, Кривоносов становится полноправным сотрудником Кабинета в должности младшего научного сотрудника, а с 1940 года — и.о. доцента. В 1940—1941 учебном году В. Кривоносов прочитал большую часть лекций по музыкальному фольклору, совместно с А.З. Гумеником разработал для студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории программу по обязательному курсу музыкального фольклора. Активно участвовал в создании музея народной культуры народов СССР и про-

¹⁴ Состав подобных заседаний на протяжении нескольких лет оставался практически неизменным. На 1938 год сотрудниками Кабинета значились Н.Я. Брюсова, К.В. Квитка, И.К. Зданович, А.З. Гуменик, Л.А. и Н.М. Бачинские, А.А. Закс-Шув и сам В.М. Кривоносов. С 1939 года к ним присоединились аспирантки А.В. Руднева и В.П. Россихина.



должал писать коллегиальное «Пособие по музыкальному фольклору народов СССР», завершая параллельно собственную диссертацию. Курировал работу аспирантов по нотной расшифровке, писал рецензии на очерки и монографии по музыке народов Средней Азии и Кавказа. С осени 1940 года открыта кафедра музыкального фольклора, на которой в первый год обучалось всего 5 студентов и 2 аспиранта. И.о. доцента В. Кривоносов читал курс введения в фольклористику, сольфеджио и гармонии на основе национального народного творчества. Неутомимость его, огромный творческий потенциал и мощная энергетика, казалось, неистощимы.

4 июля 1941 года в Малом зале Московской консерватории началась запись добровольцев в народное ополчение. Не мог не оказаться в их числе и Владимир Кривоносов: за несколько месяцев он получил новую «специализацию» — пулеметчика. А три месяца спустя, четвертого октября, в своем первом и последнем бою у Ельни, на юго-востоке от Смоленска, его подразделение оказалось окруженным гитлеровцами. По свидетельству очевидцев, Кривоносов встал в полный рост и, крикнув «За нашу Родину!», метнул гранату.

◀ В Кабинете народной музыки: Т.К. Ким,
Л.А. Бачинский,
В.М. Кривоносов.
Фото ок. 1939 г.

Мраморная доска с именами педагогов с студентов Московской консерватории, погибших в годы Великой Отечественной войны



Жизнь Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР во время войны не замерла. С начала августа началась эвакуация профессорско-преподавательского состава в Нальчик. Первыми стали старейшие профессора во главе с директором консерватории – А.Б. Гольденвейзером. В конце сентября линия фронта подступила к Москве, и тогда решением правительства консерватория была срочно эвакуирована в Саратов. Немногие остались в Москве. Все сотрудники, находившиеся в эвакуации, выполняли работу на договорных началах – записывали местный фольклор, расшифровывали сделанные до войны записи, доделывали начатую в Москве работу. Категорически отказался уезжать из Москвы К.В. Квитка. Кабинет народной музыки был перевезен в подвал, где поселился и сам Квитка, тщательно оберегая фоновалики с экспедиционными записями и продолжая работать в привычном режиме. В своем докладе на совещании 8 апреля 1942 года по вопросу о возобновлении научно-исследовательской деятельности в МГК Квитка дал подробный отчет о работе руководимого им Кабинета. Позволим себе небольшую выдержку из его речи, достаточно сухой и «по

делу», без эмоциональных оценок произошедшего: «Работа фольклорного Кабинета МГК по плану 1941 года была нарушена в начале войны: прежде всего были отменены предположенные экспедиции, затем три сотрудника ушли в ополчение, один, работавший по совместительству, эвакуировался с учреждением, в котором произвилась его основная работа, две сотрудницы были эвакуированы как матери, имеющие малолетних детей. В октябре 1941 года, за несколько дней до общей эвакуации МГК, был назначен старшим научным сотрудником Кабинета проф. К.А. Кузнецов; работы его находились еще в подготовительной стадии. Фактическим работником Кабинета был один я. [...] С 25 октября 1941 года Кабинет переведен на консервацию. С этого дня до возобновления чтения лекций в МГК я занимался, главным образом, приведением в порядок своих рукописных исследований и материалов по музыкальному фольклору и заполнением пробелов по подготовке к лекциям. Это была одновременно работа по дополнению вышеупомянутого сборника. [...] Собственно педагогическая работа должна занять все мое рабочее время, поскольку мне предстоит прочитать курс полностью впервые».

В память о композиторах, погибших в Великой Отечественной войне, 4 марта 1958 года в Центральном Доме композиторов состоялся концерт из их произведений. Среди прочих сочинений прозвучали Четыре чувашские песни для двух скрипок Владимира Кривоносова. Работа Кабинета народной музыки продолжалась, но уже без него...

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА КРИВОНОСОВА И ЕГО УЧЕНИКОВ¹

Т.А. Абрукова

Молодая профессиональная музыкальная культура Чувашии 1930-х годов остро нуждалась в высококвалифицированных специалистах. В лице В.М. Кривоносова, работавшего в Чувашии в 1931 – 1936 гг., она нашла выдающегося мастера, обладающего многогранным талантом: исполнителя-скрипача, музыканта, композитора, педагога.

Особенно значительна заслуга В.М. Кривоносова в воспитании национальных музыкальных кадров. В классе композиции Чувашского музыкально-театрального техникума под руководством В.М. Кривоносова учились будущие композиторы Григорий Хирбиков (Хирбю), Филипп Лукин, Федор Васильев, Никита Чернышов, Виктор Ходяшев. В 1935 г. композиторское отделение окончили Геннадий Воробьев, Аристарх Орлов (Орлов-Шузьм), Герман Лебедев, Онуфрий Федоров. По воспоминаниям учеников, В.М. Кривоносов с большим вниманием относился к каждому студенту техникума, наиболее одаренных из них он приглашал в свой класс. Педагогическое чутье не обмануло В.М. Кривоносова. О.Федоров и Н.Чернышов, к сожалению, погибли на войне, остальные стали знаменитыми чувашскими композиторами.

В преподавательской деятельности В.М. Кривоносова можно выделить два основных направления. Первое связано с изучением классической музыки. По воспоминаниям Ф.С. Васильева, первоначальные уроки композиции сводились к

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ («Чувашская советская песня: идеология и искусство»), проект № 07-04-22401а/В.

слушанию музыки. В.М. Кривоносов играл музыкальные произведения на фортепиано. Он говорил: «Сейчас тебе надо как можно больше слушать. Наступит время, и ты сам начнешь сочинять»². В 1920 – 1930-е гг., когда в Чувашии не было в достаточном количестве нотных изданий, звукозаписей, слушание музыки было единственным средством знакомства с музыкальными произведениями. Поэтому в учебном процессе техникума значительное место уделялось часам слушания музыки. С этой целью В.М. Кривоносов организовывал для студентов техникума концерты классической музыки. В частности, проведен цикл бетховенских концертов, оперной и камерно-вокальной музыки русских композиторов³.

Второе направление включает в себя анализ чувашской народной песни. В.М. Кривоносов, проживая в Чувашии, стал большим знатоком чувашского фольклора. В 1933 г. он участвовал в комплексной правительственной фольклорно-этнографической экспедиции, в ходе которой было собрано несколько сот народных песен. На основе данного материала он написал исследование «Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей» (4), которое до сих пор является лучшим трудом на эту тему.

Деятельность композиторского отделения музыкально-театрального техникума 30-х гг. сопровождалась повышенным вниманием со стороны общественности. В печатных изданиях помещались фотографии юных композиторов, публиковались первые сочинения.

«Пробуя пера» юные композиторы начинали в разных жанрах. В.М. Кривоносов, обладая большим педагогическим чутьем, сумел распознать склонность своих учеников. Будущих

² Интервью с Ф.С. Васильевым, рукопись. Находится в личном архиве автора.

³ В книге Ю.А.Илюхина (2, с. 118) упоминается о том, что В.Кривоносов выступал в составе трио, струнного квартета. По инициативе В. Кривоносова, И. Люблина, Э. Фейертага, С. Габера в техникуме ставились сцены из опер А.Даргомыжского «Русалка», П. Чайковского «Евгений Онегин». Из преподавателей техникума В. Кривоносов организовал концертную бригаду, с которой выступал в г. Козьмодемьянске, Мариинском Посаде.

«композиторов-академистов»⁴ (Г. Воробьева и В. Ходяшева) он сразу ориентировал на жанр инструментальной миниатюры, «композиторов-мелодистов» (Г. Лебедева, Ф. Лукина, Г. Хирбю, А. Орлова-Шузьма) — на песенные жанры.

Тема настоящего исследования — песенное творчество В.М. Кривоносова и его учеников. Данный вопрос ранее не изучался. Кроме нотного материала, источниками служат работы В.М. Кривоносова (3), Ю.А. Илюхина (1, 2), И.В. Люблина (5).

В.М. Кривоносов написал всего 15 произведений в песенном жанре. Они разнообразны в жанровом отношении: революционный гимн («Пусмартан»), марш («На маевку», «Ҫёнелнё ҫёршыв»), баллада («Партизан Железняк»⁵), песня-портрет («Упа») и др.

Композитор использует различные ладовые структуры: натуральный («Ҫёнелнё ҫёршыв»), фригийский минор («Партизан Железняк»), централизованный мажор («На маевку»), ангемитонная пентатоника («Привет партии»). Песни написаны в куплетной форме. Строение куплетов представляет собой 6-строчную форму типа *abcdcd*, являющейся излюбленной формой советских песен. Близко стилистическим особенностям советских песен и ритмическое строение песен В.М. Кривоносова, относящееся к квалитативному виду ритмики.

Мелодическое строение песен имеет яркий авторский почерк. Например, в песне «Упа» («Медведь») на стихи Н. Шелеби мелодия построена на естественной для чувашской народной песни ангемитонно-пентатонической системе. Однако, опираясь на национальную основу, композитор выходит за

⁴ В истории музыкальных культур национальных республик СССР традиционно сложилось разделение на разные типы композиторского творчества. В книге А.Л. Маклыгина предложено разделение композиторов на «мелодистов» и «академистов». В творчестве «композиторов-академистов» преобладают европейские академические принципы музыкального творчества. Это выражается в тяготении к крупным жанрам (симфония, опера, балет), использовании процессуально-динамических принципов развития. В творчестве «композиторов-мелодистов» доминируют национальные модели музыкального творчества. Это проявляется в тяготении к малым формам (песенные жанры, инструментальная миниатюра, сюита), использовании рапсодического типа организации музыкальных произведений. И тот, и другой типы организации композиторского мышления обладают самодостаточностью. Подробнее об этом см.: 6.

⁵ Широко известна еще одна песня «Партизан Железняк», написанная М. Блантером. Произведения созданы на один и тот же текст М. Голодного.

рамки фольклорных традиций: в мелодии используются раз-машистые квартовые ходы, не характерные для народных песен, но очень подходящие образному содержанию песни. В сочетании со штрихом *staccato*, низким регистром партии фортепиано и *sfz* на слабых долях создается картины образ большого неуклюжего зверя.

Пример 1.

«Упа» (Медведь). Муз. В. Кривоносова. Стихи Н. Шелеби.

Большого

—
о- ро- у- та- на,

f

и- у- па- у- та- на,

pianissimo f

Гур- ка- на- ран- хи- то- ба- ми- здро- та- на- у- ха- на,

pianissimo ff

о- за- ту- сан- вор- ног- то- аль- ла- на- на- то- ван-

Характерное свойство песен В.М. Кривоносова — детализированный нотный текст. Композитор подробно прописывает штрихи, ненотируемые возгласы исполнителей, динамику. Например, в песне «Привет партии» на финальном аккорде используется динамика: *ff – sub. p – crescendo – fff*. Композитор комментирует сочиненный материал: в песне «Привет партии» последний куплет сопровождается записью «исполнить с большим *rit.*», начало песни «Партизан Железняк» — «запевало по желанию».

В классе В.М. Кривоносова, по подсчетам музыковеда И.В. Люблина, его учениками написано около 30 оригинальных произведений в песенном жанре (5, с. 252). Они опубликованы в республиканских печатных изданиях и сборниках: Люблин И.В., Кривоносов В.М., Васянка Н.Т. 25 масслл юрэ (25 массовых песен). Чебоксары, 1933; Лукин Ф., Чернышов Н., Лисков Г., Лебедев Г. Пионер юррисем (Пионерские песни). Чебоксары, 1935; Лисков Г.Г. Юрэсем (Песни) (Музыкальный редактор В.М. Кривоносов). Чебоксары, 1939.

Все песни написаны для детей. Учитывая юный возраст композиторов (студентам техникума в тот период было от 13 до 20 лет), В.М. Кривоносов не требует от них любовной лирики, он дает установку на то, что им ближе по возрасту. С другой стороны, В.М. Кривоносов удовлетворяет «социальный заказ» 1930-х гг. по созданию пионерской музыки. На пленуме республиканской музыкальной конференции 1931 г. было признано необходимым «считать главной, первоочередной задачей создание пролетарской массовой песни. Наряду с этим поставить в порядок дня задачу удовлетворения потребности в ... детской и пионерской музыке» (Цит. по: 5, с. 248).

Социальный адресат повлиял на стилевые особенности песен. Произведения написаны для хорового исполнения, многие из них содержат звукоизобразительные приемы подражания пионерскому барабану («Пионер юрри», муз. Н. Чернышова, стихи Л. Пушкина; «Уявра», муз. Ф. Лукина, стихи М. Нямания).

В жанровом отношении песни представляют собой две группы: марши и игровые такмаки. Марши делятся на праздничные, исполняемые на праздничных шествиях, демонстрациях («Уявра», муз. Ф. Лукина, стихи М. Нямания; «Уй-хирте», муз.

Ф. Лукина, стихи Л. Пушкиной), и трудовые, исполняемые по пути на работу («Эй, ут, бригада!», муз. Н. Чернышова, стихи Л. Пушкиной; «Хастарлай комсомол», муз. О. Федорова, стихи Л. Пушкиной). Игровые такмаки рассчитаны на исполнение во время детских игр («Йёлтёрпе», муз. А. Орлова-Шузьма, стихи М. Нямания; «Акана хатёрленни», муз. Ф. Лукина, стихи В. Митты). Единственная песня, выделяющаяся из жанровых групп, траурный гимн «Ленина асанса», муз. Н. Чернышова, стихи В. Митты.

Все песни написаны в ангемитонно-пентатонической ладовой системе. Используются 2 разновидности пентатоники мажорного типа:

- лад “d” со звукорядом *degah* и главной опорой на звуке *d* («Уй-хирте» Ф. Лукина на стихи Л. Пушкиной, «Пионер-сен ёнё маршё», муз. Н. Чернышова на стихи М. Нямания);
- лад “g” со звукорядом *gahde* и главной опорой на звуке *g* («Уявра» Ф. Лукина на стихи М. Нямания, «Пионер юрри» Н. Чернышова на стихи Л. Пушкиной).

Данные лады наиболее распространены в чувашских народных песнях традиционного стиля. Их использование создает характерный национальный колорит мелодий. С другой стороны, мажорное наклонение ладов соответствует эмоциональному тонусу эпохи 30-х гг., полной пафоса созидания и эйфористического восторга.

Структурно-композиционное строение песен представляет собой куплетную форму. Преобладают куплеты в форме одночастного периода 4-строчной структуры типа *abcd* («Уй-хирте» Ф. Лукина) и его 6-строчный вариант с повтором второй половины *abcdcd* («Акана хатёрленни» на стихи В. Митты). Подобная структура напева является распространенной как среди народных песен средненизовых чувашей, так и в советской песне. В использовании данной формы прослеживается влияние учителя, для которого 6-строчная форма куплета была излюбленной.

В песнях «Октябрь ачисем», муз. Ф. Лукина, стихи В. Митты, «Май такмакёсем», муз. Г. Лебедева, стихи И. Тукташа, «Вэрманта», муз. Ф. Лукина, стихи М. Нямания, «Йёлтёрпе», муз. А. Орлова-Шузьма, стихи М. Нямания, встречается квинтово-транспозиционная структура с повтором второй

половины строфы на квинту ниже, типичная для народных песен традиционного стиля верховых чувашей.

Ритмическое строение большинства песен представляет собой квантитативный тип ритмики, характерный для советских песен. Исключение составляет песня «Вэрманта», муз. Ф. Лукина, стихи М. Нямания. Ритмика данной песни близка квантитативному виду (четырехъячейковая фраза – стих «анатри»), являющемуся типологическим свойством чувашской народной песни.

Мелодическое строение песен близко фольклорным образцам: внутрислоговые распевы отсутствуют, используются трихордовые попевки, напев, как правило, начинается в верхнем регистре, завершается в нижнем.

Пример 2.

“Йёттэрпе” (На лыжах). Муз. А. Орлова. Стихи М. Нямания.

Баскетбол

The musical score consists of six staves of music in common time, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Russian, corresponding to the notes and rests in the score. The lyrics are:

Ты же пытка, ты губа, то ран, сон, об моя.
Фил падала, Холь бы танхи чайса па ран
Гир бы ма об овн ло шал Ах, ан чака.
Гир шукт тончай пурта гар на парты ра.
Каль сп ри дым кир мут на чай
Хи то лес пек кар тай парты.



Участники постановки «Хаваслăх»: В. Воробьев,
Б. Праудин, В. Кривоносов, А. Каттай

Песни молодых чувашских композиторов, написанные в классе В.М. Кривоносова, представляют собой однородную группу, стилистически близкую народным образцам. Авторский почерк юных композиторов пока малоразличим. В песнях студентов создаются обобщенные образы, соответствующие настроению масс. В какой-то степени издания молодых авторов напоминают фольклорные сборники чувашских песен, поскольку они, в отличие от песен своего учителя, не выходят за рамки национальных музыкальных традиций. По мнению И.В. Люблина, «молодые композиторы, только еще вступившие на творческий путь, еще не достаточно определились и не выявили каждый своих творческих способностей. Этим объясняется то, что творческая манера еще мало индивидуализирована» (5, с. 253).

Национальная основа песен является причиной большой популярности сочинений среди широких масс. Она соответствовала стереотипам интонационного слышания чувашской публики, помогала массовому восприятию, улавливающему

знакомые интонации. По воспоминаниям Ю.А. Илюхина, песня «Āмäртуллă çар», муз. Г. Хирбю, слова Н. Васянки, «действительно стала массовой песней: изданную отдельной листовкой, ее раздавали в день Первомая участникам демонстрации и исполняли на улицах Чебоксар в сопровождении духового оркестра» (1, с. 25).

Сам В.М. Кривоносов дает объективную оценку творчеству своих учеников: «Первые удачные опыты обязывают молодых товарищев еще упорнее и активнее работать по овладению музыкальной теорией, по изучению классического наследства, в особенности по собиранию чувашского народно-песенного творчества и пристальному кропотливому изучению особенностей содержания и строения народной музыкальной речи» (3). В этих словах заложен ориентир для дальнейшего развития чувашской профессиональной музыки. Ученики В.М. Кривоносова пошли по пути соединения традиций европейской академической музыки и национального искусства. Однако для большинства из них (Г. Хирбю, Ф. Лукина, А. Орлова-Шузьма, Г. Лебедева) доминирующими остались принципы национальной культуры. В этом велика заслуга их первого учителя, большого знатока и ценителя чувашской музыки В.М. Кривоносова, вложившего в сердца учеников трепетное отношение к национальной культуре и давшего композиторам Чувашии удачный творческий старт.

Использованная литература

1. *Илюхин Ю.А.* Григорий Хирбю. Чебоксары, 1985.
2. *Илюхин Ю.А.* Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978.
3. *Кривоносов В.М.* Растут молодые творческие кадры // Красная Чувашия, 30 января 1935 г.
4. *Кривоносов В.М.* Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М., 1986. С.158 – 178.
5. *Любин И.В.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия. М., 1933. С. 226 – 259.
6. *Маклыгин А.Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. Казань, 2000.

Приложение

Список песен В.М. Кривоносова

«Ай-хай колхоз пурнäцё» — упоминается в книге Кондратьева М.Г. Государственный ансамбль песни и танца Чувашской Республики. Справочник. 1924—1991. Чебоксары, 1992. С. 13.

«Анкарти хысёные» — упоминается там же.

«Вäштäр-вäштäр çил вёрет» — упоминается там же.

«Ёçлёр, савäнäр» — упоминается там же, а также в книге: Советская Чувашия. М., 1933. С. 252.

«Панулми чечекё» — упоминается в книге Кондратьева М.Г. Государственный ансамбль песни и танца Чувашской Республики. Справочник. 1924—1991. Чебоксары, 1992. С. 13.

«Пусмäртан» (МОПР юрри)». Стихи Л. Пушкая // Пусламаш шкулта юрламалли юрә кэнеки. Чебоксары, 1934. С. 122—123.

«Симёс улäх» — упоминается в книге Кондратьева М.Г. Государственный ансамбль песни и танца Чувашской Республики. Справочник. 1924—1991. Чебоксары, 1992. С. 13.

«Субботник юрри» — упоминается там же.

«Çёнелнё сёршыв (Комсомолецсен юрри)». Стихи Эхминя. Чебоксары, 1932; также опубликована в сборнике Люблин И.В., Кривоносов В.М. тата Ваçанка Н.Т. 25 массäллä юрä. Чебоксары, 1933. С. 17.

«Çураки юрри». Стихи Апрашова. Русский текст С. Болотина и В. Рамма. М., 1932.

«Упа». Стихи Н. Шелеби // Школьные песни. Часть II. Для V—VII классов чувашской школы. Чебоксары, 1964; также: НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 378. Инв. № 1597.

«Колхоз» — упоминается в книге Кондратьева М.Г. Государственный ансамбль песни и танца Чувашской Республики. Справочник. 1924—1991. Чебоксары, 1992. С. 13.

«На маевку». Стихи Я. Хелемского // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 378. Инв. № 1599.

«Партизан Железняк». Стихи М. Голодного // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 378. Инв. № 1600. На рукописи помечено: «гор.Чебоксары на Волге (Чувашская А.С.С.Р.), ул. Карла Маркса, д.37. Преподаватель Чув. Муз. Техникума, заслуженный деятель искусств Чув. АССР В. Кривоносов. Октябрь 1935».

«Привет Сталину!». Массовая песня из сюиты «Письмо великому Сталину от Чувашского Народа». Слова народные // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 378. Инв. № 1596. На рукописи помечено: «В. Кривоносов. Чебоксары—Курск—Махачкала—Москва. Август—Октябрь 1937». Та же песня с измененным текстом и русским переводом под названием «Привет Партии». Слова народные // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 378. Инв. № 1602.

ФАКТУРНО-ГАРМОНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В СОЧИНЕНИЯХ В.М. КРИВОНОСОВА

С.И. Федорова

Владимир Кривоносов — педагог, общественный деятель, исследователь народной музыки — в Чувашии проявил себя и как одаренный композитор. Прожив в Чебоксарах всего шесть лет, он сыграл важную роль в развитии профессиональной музыки как создатель национальной музыкальной комедии («Хаваслăх», 1935), автор инструментальных произведений.

Как и первые чувашские композиторы, Кривоносов столкнулся со сложной задачей соединения пентатонного мелодизма с гармоническим многоголосием. Эту проблему он решал со своих позиций — как музыкант, воспитанный на классических традициях. Отдадим ему должное: Кривоносов продемонстрировал чуткий слух, тонкий музыкальный вкус, высокий профессионализм, проникновение в суть национальной интонации.

В мелодике своих произведений, созданных в этот период, Кривоносов проявил себя в основном как пентатонист. Безусловно, пентатонный мелодизм не мог не повлиять на организацию многоголосия в его произведениях. Наши наблюдения основаны на анализе хоровых и сольных номеров из музыкальной комедии «Хаваслăх» — лучшего и, в известной степени, итогового сочинения чебоксарского периода жизни музыканта.

Так же, как у его старших современников — Ф. Павлова и С. Максимова, основной в сочинениях Кривоносова становится гомофонно-гармоническая фактура. Однако, понимая ограниченность простейшей гомофонии, музыкант стремится обогатить ткань, прибегая к средствам полифонии. (Отметим, что в сочинениях Ф. Павлова и С. Максимова мы наблюдаем

оригинальный сплав аккордовой фактуры и народной гетерофонии, В. Воробьев же в своих сочинениях непосредственно опирается на принципы гетерофонии). В лирических эпизодах Кривоносов нередко отступает от традиционного сопровождения, как, например, в «Песне Крахъян» (по сути – ариозо) – одном из первых в чувашской музыке примеров использования принципа разнотемной полифонии (Пример 1).

Пример 1.

Andante

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, B-flat major. The vocal line is in soprano range, accompanied by three instruments: a piano (top staff), a cello (second staff), and a bassoon (third staff). The fourth staff is for the bassoon. The vocal part begins with a melodic line, followed by harmonic support from the piano and bassoon. The lyrics are in Russian, with some words underlined. The vocal line includes sustained notes and rhythmic patterns. The piano part features eighth-note chords and sustained notes. The bassoon part provides harmonic support and rhythmic patterns. The score concludes with a dynamic ff.

Trу - ба - ран ту -

хать ху - па тे - тэм, пе - лёт е - авр кап - лан - са,

p dolce

тух - са ка - ять ма - наин мă - ша - рэм, ма - на тă -

лăх хă - вар - са.

rit.

mf

Автором здесь найдено наиболее оправданное решение многоголосия, отражающего модальную природу пентатоники. Вокальная и инструментальная партии звучат контрапунктом. Самостоятельность голосов подчеркивается разностью опор: соль – в вокальной, *go* – в инструментальной партии, что нейтрализует тоникальность соль (4–12 тт.) и создает эффект «мягкой» политональности. Отсутствие единого тонального центра в песне – следствие переменности устоев, характерной для пентатоники. Далее (с т. 13) возникает трехслойная ткань, нетипичная для гомофонного шаблона: вокальная партия, бас, имеющий свою мелодическую линию и не играющий роль функциональной гармонической поддержки, мелодизированные фигурации в аккомпанементе. Многоголосие, за редким исключением, не складывается в терцовые вертикали, что также выдает его полифоническую природу. В заключения строф вплетаются краткие имитации-отзвуки. (Заметим, что имитационная полифония вообще используется Кривоносовым фрагментарно, как средство усиления лирической выразительности, и, как правило, в заключении построений.)

В «Песне Крахьян» контрапункт применяется при изложении темы, как экспозиционное средство. В музыкальных номерах, написанных в куплетно-вариационной и рондообразной форме, контрапункт становится важным средством развития, как, например, в «Хоре и пляске молодежи» (Пример 2).

Пример 2.

аи - на - ра, рай - на - па - па, аи - на - рай - на, на - на!

ик - кс - вех үу - рэ - пэр. Кип кун - та, кун - та!

В развернутой инструментально-хоровой композиции (по форме напоминающей рондо) при повторном проведении на тему накладывается выразительный контрапункт сопрановых голосов (ц. 4 партитуры), после чего он перемещается в тенора (ц. 5), таким образом возникает двойной октавный контрапункт. А в третьем куплете «Песни колхозников» появляется контрапункт на основе мелодизации баса (Пример 3).

Куплетно-вариационная форма (она преобладает) полнее раскрывает и резервы гармонии. Средствами фактурно-гармонического варьирования музыкант преодолевает куплетную статичность, создает сквозное развитие, и важнейшую роль в этом играет оркестр. Безусловно, Кривоносов мыслил категориями тональной музыки. И все же под воздействием пентатонной мелодии в гармонии композитора возникают «отклонения» в сторону модальности. Для Кривоносова характерно употребление как терцовой аккордики (трезвучия, септаккорды), так и частое использование «неполных» аккордов (квинтоаккордов), особенно в кадансах, единично встречаются квинтовые аккорды (вступление из «Песни колхозников» — наложение ля — ми — си). Характерное для гармонии русских композиторов применение трезвучий побочных ступеней смягчает функциональные отношения. Нередко в соотношении функционального и колористического факторов

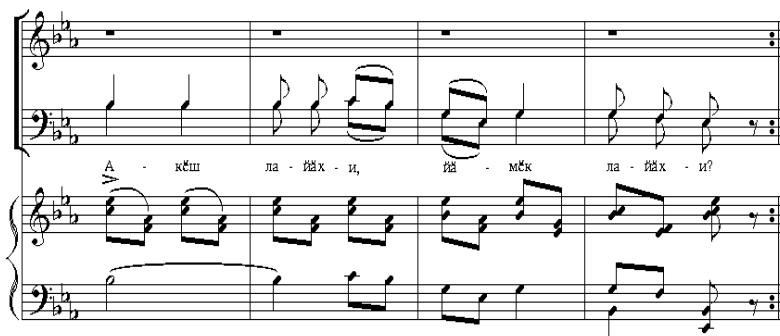
Пример 3.

Пирин - ши гул - сан а - кеш ла - ях,
я - мек та - та да - ях - рабах.

в гармонии на первый план выходит последний. Например, в третьей строфе «Песни колхозников» тема, дублируемая в оркестре, сопровождается септаккордом, выполняющим роль красочного пятна, оттеняющего напев (Пример 4).

Пример 4.

3. А - кеш ла - ях - и, я - мек ла - ях - и.



Кривоносов демонстрирует интерес к фонизму гармонии. Красочно звучат увеличенные трезвучия в инструментальном эпизоде из «Песни и пляски молодежи» (Пример 5).

Пример 5.



Музыкант избегает альтерационного хроматизма, создающего вводнотоновые тяготения, заменяя его хроматизмом мажоро-минорной природы, вносящим чистые диатонические краски (например, красочное сопоставление тоники и трезвучия шестой низкой ступени во вступлении из «Песни колхозников»). В других композициях (например, в «Хоре и пляске молодежи»), в связующих эпизодах он применяет не функциональную модуляцию, а сдвиг — чисто модальный принцип развития.

Все эти приемы сами по себе традиционны, но в сочетании с пентатонным мелодизмом приобретают новое выразительное значение. Коллега Кривоносова — Иосиф Люблин, вместе с ним приехавший в республику из Москвы и ставший первым критиком его сочинений, — и в те годы отмечал несомненное мастерство Кривоносова-композитора, умение отразить национальные особенности, интересные приемы обработки национального материала. Еще в 1933 году по поводу «Увертюры на чувашские темы для симфонического оркестра» и

других ранних сочинений Кривоносова Люблин писал: «В его сочинениях мы найдем много любопытных примеров появления темы то в одном, то в другом голосе, то в увеличении, то в уменьшении, интересную разработку отдельных частей этой темы — словом, целый ряд хитроумных приемов, заимствованных из богатого арсенала контрапунктической техники»¹.

Деятельность Владимира Кривоносова как композитора и как наставника целой плеяды молодых чувашских композиторов, испытавших его плодотворное влияние, сыграла важную роль в формировании чувашской профессиональной музыки. Индивидуальность музыканта выявляется особенно при сопоставлении с творчеством первых чувашских композиторов — Федора Павлова, Степана Максимова, Василия Воробьева, — не имевших тогда такой профессиональной подготовки. Если они, идя от народной интонации, осторожно и ограниченно использовали багаж музыкальной классики, то Владимир Кривоносов действовал более решительно, опираясь на арсенал академической музыки и достигая в лучших своих опусах органичного его сплава с фольклорной интонацией. Музыкант начал осваивать новые для чувашской музыки жанровые, гармонические, фактурные средства, показав пути их дальнейшего развития.

¹ Люблин И. В. Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия. Национально-культурное строительство. М.: Соцэкгиз, 1933. С. 247.

«ЕМУ ДО ВСЕГО БЫЛО ДЕЛО»

Предлагаемый читателю документ любезно предоставлен для публикации музыковедом Ю.А. Илюхиным. 5 октября 1966 г. в газете «Советская Чувашия» появилась его статья о Владимире Кривоносове под названием «За нашу Родину». Она и побудила Эмилию Григорьевну Архипову (1898 – ок. 1970), преподававшую предмет «Ритмика» в Чебоксарском музыкальном училище с 1929 и до начала 1950-х гг., откликнуться и поделиться известными ей подробностями о деятельности и жизни человека, к которому она относилась с огромным уважением и симпатией, о чем можно судить не только по прямым высказываниям автора письма, но и по эмоциональному тону текста. Письмо написано в ноябре – начале декабря 1966 г. Примечания сделаны редактором сборника. Им же в Научном архиве ЧГИГН подобраны фотоиллюстрации, дополняющие рассказ.

Юрий Александрович!

Я давно собиралась поделиться с Вами своими мыслями по поводу Вашей статьи (в Советской Чувашии), посвященной памяти нашего дорогого коллеги В.М. Кривоносова.

Эта статья сильно взволновала меня, вызвала много хороших воспоминаний о нашей совместной работе с Влад. Мих. в Чуваш[ском] муз[ыкальном] училище. А главное – эта статья убедила меня в том, что осенью 1941 г. я слышала сообщение по радио о гибели именно Владимира Мих., а не другого какого-либо Кривоносова. Расскажу об этом подробно. Чтобы передать, при каких обстоятельствах я слышала это сообщение, начну с небольшого вступления.

Шел первый военный год. Обстановка, напряжение всех сил даже в нашем глубоком тылу (в Чебоксарах) достигла высшего накала. Везде, всегда, и ночью и днем, по радио, в

газетах, плакатах и на собраниях призывали каждого гражданина на защиту Родины. Сердце разрывалось от боли, когда в эфире звучал голос Левитана: «Родина в опасности»... «Озвевшийся враг рвется к сердцу нашей Родины — Москве»...

На нашу семью такое легло большое испытание: муж с первого дня войны ушел на фронт, музык[альное] и театральное уч[или]ща, где я работала до войны, в первые же м[еся]цы войны были законсервированы. Я оставалась без заработка с двумя сыновьями-подростками 12 и 14 лет.

Наш небольшой домик был до отказа забит эвакуированными из Москвы и Риги по направлению сотрудниками МВД.

Радиорепродуктор (единственный в доме) для общего пользования жильцов был помещен в коридоре.

Днем мне некогда было слушать радио, борьба за существование детей отнимала все силы и время. К тому же днем передачи из Москвы часто прерывались воздушными тревогами. Оставалась ночь, часто бессонная от переживаний.

Я в шубе и валенках (коридор не отапливался) садилась к репродуктору и ловила волнующие передачи из Москвы и непосредственно с фронтов от военных корреспондентов. О! Сколько слез было пролито бессонными ночами у этого репродуктора.

И вот однажды осенней ночью 1941 г., было ли это в сентябре или октябре, я не запомнила тогда, а теперь из Вашей статьи узнала точно, что это была ночь с 4 на 5 октября, передача велась, видимо, непосредственно с фронта на подступах к Москве. Я приникла к репродуктору. Вдруг слышу такое сообщение: «Сегодня днем одно из подразделений народного ополчения оказалось в окружении. Бойцы-ополченцы мужественно сражались, пытаясь прорвать окружение. В неравном бою был смертельно ранен пулеметчик Кривоносов (имя не назвали). Умирая, он подозвал к себе командира части, поцеловал его и сказал: «Не отдавайте Москву гадам». С этими словами и умер. До этого нам было известно, то ли от выбывшего из ополчения Лукина, то ли др. путем, что Вл. Мих. остался в строю ополчения и поэтому...¹

¹ В рукописи предложение не дописано.

Услыхав такое сообщение о гибели пулеметчика Кривоносова, я крикнула, в ночную темноту: «Да это же Владимир Мих-ч, только он мог умереть, поцеловав перед смертью командира!» – и я горько заплакала...

Вероятно, это были первые слезы, пролитые на его безвременную героическую смерть...

На следующий день я с надеждой стала сомневаться: а, м[ожет] быть, и не Вл. Мих.? Мало ли бойцов с фамилией Кривоносов. А главное – пулеметчик? Вл. Мих. был хрупкого телосложения, и мне казалось, что он, своими тонкими, музыкальными пальцами, не сможет управлять пулеметом в действии. Но вот из письма родным, которое Вы цитировали, узнаем, что действительно он был пулеметчиком и «справлялся неплохо» с этой новой и последней в его жизни специальностью. Да, несомненно, это его я оплакивала в ту холодную осеннюю ночь 25 лет тому назад...

3 декабря Москва хоронила, а с ней и вся страна мысленно участвовала в похоронах неизвестного солдата². На плите из красного гранита, вмонтированной в стену Арсенальной башни Кремля, над свежей могилой неизвестного солдата золотыми буквами написано:

Имя твое неизвестно.
Подвиг твой бессмертен.

Это целиком относится и к нашему герою – Владимиру М. Кривоносову. Будем считать, что 9 Мая – в день Победы – в честь его и тысячи других павших герояев на этой могиле зажжется вечный огонь Славы!!

Смотрю я на портрет Влад. Мих., напечатанный в «Сов[етской] Чувашии», и никак не могу представить, что его уже нет. Он живой стоит в моем воспоминании. Хорошо сказано Татьяной Тэсс: «В памяти сердца никто никогда не стареет и не умирает».

Вспоминаются мне события на заре зарождения музыкальной культуры Чувашии. Осень 1930 года. Чувашское

² 3 декабря 1966 г. в Москве у Кремлевской стены была проведена торжественная церемония перезахоронения останков неизвестного солдата. Они были извлечены из безымянной солдатской братской могилы у деревни Крюково под Москвой. – Примеч. ред.

музык[альное] уч[илище], только за год до этого открытое в Чебоксарах, набиралось сил. Коллектив преподавателей и уч[ащих]ся, еще далеко не полностью в то время укомплектованный, был полон энтузиазма и веры в успех. Из национальных кадров основоположниками были Максимов С.М., Павлов Ф.П., Воробьев В.П., но никто из них не имел в то время высшего образования. Павлов и Максимов позже, без отрыва от педагогической работы, заочно обучались в консерватории³.

Поэтому-то, вероятно, было особенно ощутимо, когда осенью 1930 г. в наш коллектив преподавателей влились свежие силы выпускников Московской консерватории в лице Кривоносова и Люблина, позже Габера⁴, Ростиславина и др. Владимир Мих. прибыл раньше всех и сразу развернул кипучую, многогранную деятельность. Это было очень заметно для всех нас — преподавателей.

Помню, когда позднее прибыл другой выпускник [консерватории] — И.В. Люблин — Влад. Мих. в первый же день по-хозяйски знакомил его с классными помещениями и преподавателями⁵. В зале шел урок ритмики. Вл. Мих. рекомендует меня: «Вот тоже москвичка — преподаватель ритмики». Люблин удивился, что «в такой глупши имеется специалист по ритмике, когда в Москве они наперечет!»

Кривоносов и Люблин с первого же дня работы были связаны большой творческой дружбой, всегда вместе, в полном контакте и договоренности. Особенно непоседлив был Влад. Мих. Ему до всего было дело и интерес, никому не давал «покоя» в хорошем смысле слова.

Вам хорошо известна его многогранная музык[альная] работа в Чувашии, как преподавателя, исполнителя и организатора.

Остановлю Ваше внимание еще на том, как Влад. Мих. не давал «покоя» нам, вокалистам. Будучи преподавателем ритмики, я в то же время была и вокалисткой: продолжала (после Москвы) ставить голос у специалиста и выступала в концертах. Влад.

³ Неточность: Ф.П. Павлов и С.М. Максимов отбыли на учебу в 1930 г. Учились они очно.

⁴ На самом деле С.И. Габер прибыл в Чебоксары в апреле 1930 г., т.е. несколько раньше Кривоносова.

⁵ И.В. Люблин прибыл в Чебоксары в 20-х числах сентября 1930 г.



Мих. то и дело в числе др. певцов (Казаковой, Токсиной, Таврина) привлекал и меня к участию в концертах, которые устраивались силами гл[авным] образом преподавателей в стенах музучилища для учащихся и вне его для городского населения.

Так проведен был цикл Бетховенских концертов. Не забуду, с каким наслаждением и радостью я исполняла Шотландские песни Бетховена в сопровождении трио: скрипка – Кривоносов, ф-п. – Люблин и виолончель – Виноградов, а позже Остен-Сакен.

По совету Влад. Мих. я пополнила свой репертуар романсами, в числе которых были особенно любимые им. К таким относятся романсы Рим[ского]-Корсакова – «Редеет облаков летучая гряда», «Запад гаснет вдали бледно-розовой», Бородина – «Для берегов отчизны дальней», Ц. Кюи, учеником которого был Вл. Мих. на первых порах⁶.

Но концертами дело не ограничивалось. По инициативе все тех же Кривоносова и Люблина и при участии их и

⁶ Это утверждение ошибочно: композитор Ц.А. Кюи (1835–1918) не мог быть учителем Кривоносова, ибо жил в Петрограде. — Примеч. ред.

◀ **Общественная работа
(возможно, политзанятия):
В.М. Кривоносов среди
студентов Чувашского
музыкального техникума.
Фото 1934 – 1935 гг.**

**В.М. Кривоносов ►
у дома
Э.Д. Фейертага.
Фото 1936 г.**



Э.Д. Фейертага (режиссер) и Габера (дирижер) ставились оперные сцены. Так, репетировали сцены из оп. «Русалка» Даргомыжского (князь — Таврин, Ольга — Тюфилина, мельник — Тихомиров, княгиня — я). Две сцены из оп[еры] «Евгений Онегин» в полном оформлении были вынесены на подмостки городского театра (два вечера). Это сцена письма (Татьяна — Казакова, няня — я) и сцена дуэли (Ленский — Таврин, Онегин — И.В. Васильев).

Вся эта кропотливая работа проходила при непосредственном и всегда вдохновенном участии Влад. Мих. Кроме того, им же была сорганизована небольшая концертная бригада из преподавателей музык[ально]-театр[ального] техн[икума] (Люблин, Кривоносов, супруги Ковальские (балет) и я — пение). Пользуясь навигацией, мы успели выехать с концертами только в два города: Мар[ииинский] Посад и Козьмодемьянск.

В Музык[ально]-театральном техникуме был в основном сплоченный и дружный коллектив преподавателей. Многие были знакомы семьями и вместе встречали большие праздники в какой-либо семье по очереди. Запомнилась мне встреча Нового года (дату не помню). Эту встречу организовал



**В.М. Кривоносов
с супругой
Е.Е. Герасимовой.**
Фото 15 апреля
1938 г. Москва.

у себя в просторной квартире Влад. Мих. По его приглашению собралось большое общество. Тут были и преподав[атели] Муз[ыкально]-театр[ального] техн[икума], и оркестранты, и артисты Чувашского и Русского драмат[ических] театров. В этот веселый и шумный новогодний вечер Влад. Мих. проявил себя как гостеприимный хлебосольный хозяин.

Последний раз я встречалась с Влад. М. в Москве в Консерватории в 1938 – 39 гг. Он, по-моему, в эти годы уже заканчивал аспирантуру, а жена его Екат[ерина] Евг[еньевна] училась в Консерватории, и жили они тогда в небольшой комнате при Консерватории. Я же в это время была заочницей Института по повышению квалификации и часто на занятиях по ф-п. и теории приходила в Консерваторию и бывала у Кривоносовых супружтов.

Влад. Мих. продолжал интересоваться развитием музыкальной жизни Чувашии и всегда был искренно рад приезжим из Чебоксар, подробно обо всем расспрашивал. В свою очередь он делился своими планами на будущее.

Между прочим он говорил мне о том, что композитор Глиэр, продолжающий собирать и обрабатывать фольклор

Узбекистана, предложил Вл. Мих. сотрудничать в этой области, на что последний охотно согласился. Влад. Мих. рано, еще со студенческой скамьи интересовался музыкой народов Востока.

И надо же случиться так, что приказ о возвращении его из рядов армии к этой интересующей его работе – опоздал на несколько часов...

Кончай. Трудно перечесть. А еще труднее и дальше при моих болезнях было писать.... Это письмо начала в Чебокс[арах], а кончай в Москве, куда приехала на операцию.

Хотелось бы знать, будет ли письмо мое получено Вами и прочтено до конца. Может быть, Юрий Александрович, Вы сообщите мне об этом по адресу: Москва И – 276, ул. Акад. Комарова, д. 8, кв. 6. Игорю В. Архипову, для меня.

С приветом Э. Архипова.

АВТОБИОГРАФИЯ¹

Год рождения — 1904 (21 сентября), место — г. Москва.

Отец мой, инженер-механик, до революции служил в Московской конторе Николаевского Судостроительного завода, после революции — в советских учреждениях, в настоящее время — в Управлении строительства канала Волга — Москва. Среднее общее образование я получил первоначально в Московском реальном училище, преобразованном затем в Советскую Трудовую школу 2-й ступени № 28, которую окончил в 1919 году. Музыкой начал заниматься домашним образом; в 1920 году поступил в Московскую Государственную консерваторию по классу скрипки, на I курс младшего отделения, позднее преобразованного в Техникум Московской консерватории, который я и окончил в 1924 году. В 1923—1924 годах я занимался одновременно и на музыкально-этнографических курсах ГИМН'а (под руководством проф. А.В. Никольского).

В 1925 году я был зачислен в ВУЗ Московской Государственной консерватории, где учился по двум специальностям — на теоретическом и оркестровом (по классу скрипки) отделениях инструкторско-педагогического факультета. Специальные теоретические дисциплины я изучал: спец. гармонию — у проф. Г.Э. Конюса, спец. полифонию — у проф. Конюса, фугу — у В.Я. Шебалина, спец. инструментовку — у проф. Р.М. Глиэра, методику теоретических дисциплин — у проф. Гнесина, скрипке учился в классе проф. К.Г. Мостраса.

¹ Документ выявлен и предоставлен для публикации сотрудником Научного центра народной музыки им. К.В. Квитки (бывш. Кабинет народной музыки) Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, одним из авторов настоящего сборника — Ю.Д. Кажарской.

В 1930 году я закончил Московскую Государственную консерваторию по теоретической специальности и был направлен консерваторией и Наркомпросом на работу в Чувашскую АССР, в столицу, город Чебоксары, где и работал по настоящее время (6 лет).

Работу в Чувашии я вёл:

1) педагогическую — в Чувашском музыкальном техникуме и музыкальной школе, где преподавал музыкально-теоретические предметы, а с 1932 года и ведущие предметы композиторского отделения; с 1 октября 1935 года работал также в качестве заведующего учебной частью Техникума и школы,

2) исследовательскую — по собиранию и изучению чувашских народных песен,

3) творческую — в области обработки чувашских народных песен.

Кроме того, работал в 1933 году в качестве дирижера местного оркестра.

Во время моей работы мною совместно с другими педагогами Музтехникума были подготовлены музыкальные кадры из националов, из коих целый ряд студентов был принят в Московскую Государственную консерваторию (в том числе принятый в этом году на композиторский факультет студент Воробьев Г., единственный из поступивших принятый с оценкой «отлично»).

В 1935 году мною совместно с работниками Чувашского техникума И. Люблиним и С. Максимовым закончен и подготовлен к печати сборник «450 песен Чувашии» с большой исследовательской статьей, о чем нами был сделан доклад в Музыковедческой секции Союза Советских композиторов. Кроме того, мною был составлен сборник «100 мелодий чувашских песен», записанных мною в экспедиции Чувашского научно-исследовательского института, и написана вступительная исследовательская статья к нему, а также и другие работы в области изучения чувашской музыки. Мною также написан ряд оригинальных опусов на темы чувашских песен, вошедших в репертуар Чувашского Государственного оркестра, ансамблей чувашского Радиокомитета и т.п.

В 1935 году мною закончена первая чувашская музыкальная комедия «Хаваслăх», написанная по заданию Нарком-

проса Чувашской АССР (поставлена в Чебоксарах в дни празднования 15-летия Чувашской Автономии), и поступившие положительные оценки в журналах «Советская музыка» и «Музикальная самодеятельность».

За свою работу я был неоднократно премирован, а в начале 1935 года постановлением ЦИК'а и Совнаркома мне было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств.

В настоящее время считаю необходимым повышение своих знаний в аспирантуре МГК на музыкально-этнологическом отделении для дальнейшего роста в области изучения музыкального фольклора СССР.

В.М. Кривоносов
11/VIII – 1936 г.

ПУБЛИКАЦИИ В.М. КРИВОНОСОВА

Список составлен по доступным источникам, в том числе справочникам «Кто писал о музыке» (М.: Советский композитор, 1971 – 1989. В 4-х выпусках), «Композиторы Советской Чувашии» (Чебоксары: Чуваш кн. изд-во, 1982. Автор Ю.А. Илюхин). Статьи о музыкальной культуре Чувашии выделены в отдельные разделы. Творческая активность В.М. Кривоносова проявилась и в большом числе публикаций на другие темы, осуществленных им после отъезда из республики. Ряд из них осуществлен в соавторстве с коллегами из Кабинета народной музыки. Несколько поздних публикаций подписаны псевдонимом «В. Герасимов»¹.

I. Вопросы музыкального образования в Чувашии

Дать советскому педагогу музыкальное образование // Красная Чувашия, 1931. 7 мая.

Чувашский музыкально-театральный техникум (Структура и деятельность) // Пролетарский музыкант, 1931. № 5. С. 46 – 47. [В соавт. с И.В. Люблиным.]

Мусăк фронтёнчи кадăрсем // Сунтал, 1931. 12 №. 25 с.

Музыка кадărёсене хатĕрлесшĕн ёçлер // Канаш, 1934. Июлён 6-мĕшĕ.

Растут молодые творческие кадры // Красная Чувашия, 1935. 30 янв.

О подготовке музыкальных кадров // Красная Чувашия, 1936. 18 июля.

¹ Под этим псевдонимом (образованном из девичьей фамилии жены — Е.Е. Герасимовой) зафиксированы три публикации В.М. Кривоносова.

II. Другие вопросы музыкальной культуры Чувашии

Музыкальный быт чувашской деревни. Экспедиция в колхозы Чувашии // Советское искусство, 1934. № 13.

Юбилей чувашского хора // Советское искусство, 1934. № 31.

Композитор В.А. Белый в Чебоксарах // Красная Чувашия, 1934. 23 авг.

К республиканскому смотру художественной самодеятельности // Красная Чувашия, 1934. 22 нояб.

Усилить темпы подготовки к смотру // Красная Чувашия, 1934. 9 дек.

Песни и люди // Красная Чувашия, 1935. 6 июля.

Новое в чувашской музыке // Красная Чувашия, 1935. 29 нояб.

О музыке и постановке «Кужар» в Чувашском академическом театре // Красная Чувашия, 1936. 9 февр.

О концертах симфонического оркестра // Красная Чувашия, 1936. 11 июля.

Отрадные впечатления. К открытию концертного сезона Чувашской филармонии // Красная Чувашия, 1937. 24 февр.

Охранять памятники чувашской музыкальной старины // Красная Чувашия, 1937. 1 апр.

Памяти Геннадия Воробьева // Советская музыка, 1939. № 12. С. 102 – 103.

Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3. С. 258 – 278.

III. Вопросы музыкальной фольклористики

Массовые песни на языках народностей Советского Союза // Музыка, 1937. 16 июня. № 13.

Русская «флейта Пана» // Музыка, 1937. 16 окт. № 25.

Ашуги Азербайджана // Советская музыка, 1938. № 4. С. 23 – 30.

Музыкальное творчество кумыков // Советская музыка, 1938. № 8. С. 33 – 40.

Новая работа кабинета фольклора [запись музыки к народной комедии «Царь Максимилиан»] // Советский музыкант, 1938. 13 дек. № 18 (33).

Азербайджанский музыкальный фольклор // Искусство азербайджанского народа. М.; Л.: Искусство, 1938.

Марфа Семеновна Крюкова и северные былины // Советская музыка, 1939. № 1. С. 49 – 55. [В соавт. с А.З. Гуменником.]

Мастера народного искусства [о заключительном концерте декады киргизского искусства, состоявшемся в Большом театре СССР 4 июня 1939 г.] // Советская музыка, 1939. № 6. С. 9 – 18.

О напевах киргизского эпоса «Манас» // Советская музыка, 1939. № 6. С. 31 – 35.

«Царь Максимилиан». Русская народная комедия // Советская музыка, 1939. № 7. С. 32 – 43. [В соавт. с Л.В. Кулаковским.]

На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Азербайджан // Советская музыка, 1939. № 9 – 10. С. 128 – 130.

На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Казахстан // Советская музыка, 1939. № 9 – 10. С. 132 – 134. [Подписано: В. Герасимов.]

Примечания к напевам былин // Былины М.С. Крюковой. М., 1939. [В соавт. с А.З. Гуменником.]

Народные музыканты (Декада киргизского искусства в Москве) // Советское искусство, 1939. 6 июня. № 49 (629).

Искусство братского народа [Западной Украины] // Советское искусство, 1939. 4 окт. № 72 (652). [В соавт. с Н. Бачинской.]

Народное творчество Западной Украины // Советский музыкант. 1939. 13 окт. № 42 (78). [В соавт. с Н. Бачинской.]

Киргизский музыкальный фольклор. Сборник. М.; Л., 1939. [В соавт. с И.К. Здановичем и Н.М. Владыкиной-Бачинской.]

Песни Джаббара Карягды // Советская музыка, 1940. № 2. С. 80 – 84.

Красная Армия в народных песнях // Советский музыкант, 1940. 23 февр. 1940. № 8 (98).

Русская народная песня в курсе гармонии // Советский музыкант, 1940. 20 мая. № 23 (113). [О докладе проф. С.В. Евсеева.]

Работа по изучению и собиранию фольклора в 1940 г. //
Советский музыкант, 1940. 31 мая. № 25 (115).

Фольклор народов СССР в грамзаписи // Советская музыка, 1940. № 11. С. 71 – 76.

Нотографические заметки: 1. Н. Карницкая. Фантазия на темы музыкальной комедии Уз. Гаджибекова «Аршин мал алан». Для скр. с ф-п. (Азмузгиз – Баку). 2. П. Чайковский: «Баркарола» и «Осенняя песня». App. для тары с ф.п. З. Стрельник. 3. Никольская 1. На байдарке. 2. Песня об Азербайджане // Советская музыка, 1941. № 3. С. 99. [Подписано: В. Герасимов.]

Нотографические заметки: Г. Бурштейн. Фантазия на темы из оперы Уз. Гаджибекова «Кер Оглы» для ф-п. Баку, 1940, Азмузгиз // Советская музыка, 1941. № 5. С. 101. [Подписано: В. Герасимов.]

**СТАНОВЛЕНИЕ
ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ЧУВАШИИ**

**ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
ФАКУЛЬТЕТА**

Н.Ф. Мокшина

Один из крупнейших центров музыкального образования Чувашии — музыкально-педагогический факультет Чувашского государственного педагогического университета (ЧГПУ, до 1998 г. — институт, т.е. ЧГПИ) им. И.Я. Яковлева — действует уже более сорока лет. Для становления факультета это значительный срок, возраст зрелости. Можно проанализировать предыдущую работу, подвести некоторый итог деятельности факультета, определить перспективы развития. Оглядываясь назад, следует отметить, что 1960-е годы, когда он был открыт, — это сложное и противоречивое время. Наряду с застойными явлениями во многих сферах общественной жизни стал значительно повышаться образовательный и общекультурный уровень нашей страны, последовал переход к всеобщему среднему образованию. Повысилась роль предметов художественно-гуманитарного цикла, возникла необходимость в подготовке музыкально-педагогических кадров с высшим образованием. В педагогических институтах ряда центральных городов (Москва, Куйбышев и др.) стали

открываться факультеты искусств. Вопрос о подготовке специалистов музыкально-педагогического профиля остро стоял и в Чувашии. Чебоксарское музыкальное училище, музыкальное отделение Канашского педагогического училища лишь частично решали задачи музыкального образования детей. Организованный в 1964 году в ЧГПИ Музыкально-педагогический факультет (МПФ) стал первым, единственным в то время музыкальным заведением в системе высшего образования Чувашской Республики. Первыми педагогами-организаторами творческой и учебной работы на факультете стали А.В. Чернов, Ю.Н. Потеряхин, в разные годы возглавлявшие факультет; ведущие композиторы Чувашии, заслуженные деятели искусств России В.А. Ходяшев, Ф.С. Васильев, Т.И. Фандеев; артисты Чувашского музыкального театра (ныне Чувашского государственного театра оперы и балета) Л.Г. Романенко, М.И. Денисов, В.В. Дмитриева, З.З. Шапиро и др.; молодые специалисты — выпускники ведущих музыкальных вузов страны Л.И. Миронова, Н.А. Красовская, О.А. Суханова, Н.И. Виноградов, Б.Я. Цимковский и др. Ими была заложена основа высокого профессионализма в педагогическом процессе МПФ. Неоценим вклад в подготовку учителей-музыкантов ведущих хормейстеров Чувашии Л.Д. Разумова, заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР П.Г. Федорова, народного артиста Чувашской АССР А.А. Фишера, заслуженного работника культуры Чувашской АССР А.С. Наумова. С деятельностью факультета связаны имена талантливого теоретика-хормейстера, одного из организаторов первой детской хоровой студии в республике Р.И. Ильгачевой и главного дирижера Чувашского театра оперы и балета, заслуженного артиста Татарской АССР, заслуженного деятеля искусств Чувашии и России В.А. Важорова.

Значительную часть первых студентов факультета составили выпускники Чебоксарского музыкального училища и музыкального отделения Канашского педагогического училища, многие из которых уже имели практический опыт. Поэтому с самого начала учебный процесс был ориентирован на подготовку высококвалифицированного учителя-музыканта. Преподавание исполнительских дисциплин в первые годы отражало консерваторскую специфику, в этом было много

положительного. Так, значительно активизировалась концертно-исполнительская деятельность. Студенты и педагоги факультета выступали с концертами в школах, различных учебных заведениях, на заводах, фабриках, в сельских клубах и дворцах культуры.

С рождением факультета заметно оживилась музыкальная жизнь Чувашии. Не было ни одного правительственного концерта, посвященного юбилейным датам, в котором не участвовали бы студенческие хоровые коллективы. С сольными программами и отдельными номерами выступали педагоги-инструменталисты.

Первый выпуск специалистов в количестве 36 человек состоялся в 1968 г. Молодые музыканты-специалисты были направлены на работу в учреждения образования и культуры не только Чувашии, но и других республик и областей Советского Союза.

Следует отметить активное влияние первых выпускников на развитие музыкального исполнительства в Чувашии. Так, В.А. Творцова (выпуск 1968 г.) стала художественным руководителем и дирижером ансамбля песни и танца Чебоксарского городского Дворца пионеров. Ею были подготовлены великолепные концертные программы. Хоровой коллектив под ее руководством был участником всех правительственные торжественных мероприятий.

В 1967 г. объявила набор первая детская хоровая студия при хоровом обществе Чувашии, которую организовали преподаватели дирижирования П.И. Маркин и Р.И. Ильгачева, а с 1971 по 1997 гг. бессменным художественным руководителем и дирижером работала Ю.А. Крылова-Дмитриева, концертмейстером — выпускница МПФ Х.Н. Ильинская. Педагогический коллектив составили преподаватели и студенты музыкально-педагогического факультета. Хоровая студия «Янрав» (название коллектива получил в начале 1980-х гг.) сыграла значительную роль в развитии музыкального исполнительства: стали создаваться детские хоровые студии как в городских, так и сельских районах Чувашии; расширилось творчество композиторов в жанре хоровой музыки и песни для детей; выпускники студии «Янрав» пополнили ряды студентов МПФ и учащихся музыкального училища, а хоровой коллектив студии

стал творческой базой для исполнительской практики студентов. За 30 лет существования студии музыкальное обучение в ней прошли свыше тысячи детей, исполнено свыше 100 произведений русской и зарубежной классики, чувашских композиторов, осуществлены записи в фонд Всесоюзного и Чувашского радио. Хоровая студия «Янрав» выезжала с концертами в Казань, Ленинград, Москву, во Всесоюзный лагерь «Орленок», была постоянным участником авторских концертов композиторов, а также съездов и пленумов Союза композиторов Чувашии и России.

Выпускники первых лет пополнили творческие коллективы учреждений культуры республики: М.Н. Яклашкин становится хормейстером хора Чувашского радио и телевидения, Н. Беловодская, Ю. Мазяков — солистами Чувашской государственной филармонии. Результатом того, что блок музыкально-теоретических дисциплин, спецкурс по основам композиции вели ведущие композиторы: В.А. Ходяшев, Ф.С. Васильев (они же в разные годы возглавляли кафедру теории и истории музыки), Т.И. Фандеев и др. — стало появление в республике ряда самодеятельных композиторов — выпускников факультета (Ю. Мурзаев, Ю. Жуков, В. Ильметов, В. Кузнецова и др.).

Но, безусловно, в центре внимания факультета всегда оставались общеобразовательные школы, подготовка учителей музыки, ибо именно они закладывают основы музыкально-эстетической культуры современной молодежи. Учителя музыки — выпускники факультета — сталкивались с тем, что, помимо исполнения музыки, они должны уметь рассказать детям о ней, владеть методикой организации различных форм музыкальной деятельности детей, квалифицированно аккомпанировать их пению, излагать теорию музыки в доступной и увлекательной форме, вести разные виды внеклассной работы, быть способными обучать музыке других.

Опубликованная в 1977 году экспериментальная программа по музыке для 1—3 классов общеобразовательной школы, разработанная под руководством Д.Б. Кабалевского, вызвала поиски, споры ученых и преподавателей музыкально-педагогических факультетов вузов страны. Учителя музыки Чувашии и МПФ поддержали эту программу. Это стало мощным импульсом в перестройке всей учебной, методической и

научной работы факультета: активизировался поиск новых подходов к содержанию обучения будущих учителей-музыкантов, был переосмыслен курс методики преподавания музыки, углубились межпредметные связи. В инструментальных классах, в классах вокально-хоровых дисциплин значительное место заняли произведения из детского репертуара. На факультет пришли работать учителя-практики: Л.В. Кузнецова, заслуженный учитель России, чья педагогическая и научная деятельность тесно связана с общеобразовательной школой, позже В.Л. Галкина, учитель музыки, отличник народного просвещения. Факультет перешел на пятилетний срок обучения.

Одним из важных направлений в подготовке учителя музыки является научно-исследовательская работа. На факультете стали проводиться научно-практические конференции, к работе в которых привлекались ведущие ученые Москвы и других городов. Круг обсуждаемых вопросов — проблемы музыкального образования, музыкальной педагогики, совершенствования качества подготовки учителей-музыкантов. Активизировалась работа по формированию мотивации студентов к научно-исследовательской и творческой работе. В связи с этим совершенствовались учебные планы, содержание учебных программ строилось на основе интеграции общетеоретического и практического обучения, внедрялись инновационные методы обучения, студенты вовлекались в научно-исследовательскую и творческую работу кафедр.

Сегодня МПФ осуществляет подготовку специалистов на очном и заочном отделениях с присвоением квалификации «Учитель» по специальности «Музыкальное образование». Факультет оказывает содействие чувашским национальным школам, находящимся за пределами Чувашии, готовя педагогические кадры для Республики Марий Эл, мест компактного проживания чувашского населения Ульяновской, Самарской, Тюменской областей, республик Башкортостан, Татарстан и др. Образовательная программа обучения, помимо дисциплин федерального блока, что обеспечивает единство образовательного пространства России, интеграцию личности в систему мировой художественной и эстетической культуры, содержит и национально-региональный компонент. Учитель музыки — пропагандист, владеющий различными формами музыкальной

деятельности, поэтому национально-региональный компонент имеет отражение в каждом блоке дисциплин учебного плана. Так, в блок гуманитарных дисциплин входят чувашский язык, история и культура родного края, этнология; в блок общепрофессиональных дисциплин — народная педагогика в учебном процессе общеобразовательной школы, педагогика межнационального общения, яковлевоведение. Блок дисциплин предметной подготовки представлен чувашской музыкой, чувашской хоровой литературой, чувашскими народными инструментами и др. Последние годы являются периодом бурного развития фольклорного исполнительства как в целом по России, так и во многих национальных республиках, в том числе и Чувашии. На музыкально-педагогическом факультете помимо академического хорового пения студенты обучаются искусству пения в фольклорном ансамбле «Юрай» под руководством заслуженного работника культуры Чувашии и России доцента З.А. Козловой. В учебных программах индивидуальных специальных дисциплин национальный и региональный компоненты играют особую роль, направляя внимание будущих учителей музыки на практическую творческую деятельность в условиях современной школы. В каждом семестре студенты на занятиях по дирижированию, сольному пению, музыкальному инструменту обязательно изучают произведения композиторов Чувашии и региона. Национальная музыка является составной частью концертных программ, исполняемых во время государственной аттестации, на творческих отчетных концертах, исполнительских конкурсах. При изучении историко-теоретических дисциплин значительное место отводится дисциплине «Художественная культура родного края» (курс разработан и читается доктором педагогических наук, профессором Л.В. Кузнецовой). Постигая красоту и непреходящую ценность духовной культуры своего и других народов, оценивая вклад каждого народа в сокровищницу общечеловеческой культуры, будущие учителя музыки осваивают этот предмет в разных видах творческой деятельности: на занятиях хорового класса, сольного пения, музыкального инструмента, оркестра народных инструментов, струнного оркестра.

Внедрение национально-регионального компонента в учебный процесс активизировало научно-исследовательскую дея-

тельность преподавателей факультета в данном направлении, обеспечивая студентов, учителей музыки, преподавателей учебно-методической литературой. В последнее время появился целый ряд интересных учебно-методических пособий, подготовленных преподавателями факультета. Это «Уроки художественной культуры родного края» и «Чувашская музыка для I—IV классов» (проф. Л.В.Кузнецова), «Некоторые особенности освоения национальной музыки в чувашской школе» (доц. Г.К. Воротникова), «Использование творчества композитора Ф. Лукина на уроках музыки в начальных классах общеобразовательной национальной школы» (доц. Ю.Д. Кудаков), «Дирижирование и практикум работы с хором» (проф. Н.Ф. Мокшина, проф. Ю.А. Дмитриева), «Вокальные произведения чувашских композиторов в музыкально-образовательном процессе» (доц. Н.В. Беловодская), «Художественное прочтение произведений чувашских композиторов» (ст. преп. Т.В. Давыдова), «Хрестоматия музыкальных произведений чувашских композиторов для фортепианного ансамбля» (доц. Л.И. Миронова, Х.Н. Ильинская), «Произведения чувашских композиторов в классе баяна» (проф. А.В. Чернов) и др. Использование учебно-методических пособий на национальном материале, наряду с традиционными пособиями, содержащими образцы музыки других народов, позволяет студентам глубже осознать взаимосвязь между различными культурами.

Тесно связана с национально-региональным компонентом и тематика диссертационных исследований преподавателей факультета. Это докторская диссертация Л.В. Кузнецовой «Национально-культурная среда в общеобразовательной школе: теория и практика формирования», кандидатские диссертации А.В. Ивановой «Творчество композиторов Чувашии и Марий Эл в профессионально-педагогической подготовке учителя музыки» и Т.В. Давыдовой «Реализация этнопедагогического потенциала художественных традиций чувашского народа в воспитании будущего учителя музыки». Под руководством доктора искусствоведения, профессора М.Г. Кондратьева защищили диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения И.В. Данилова по теме «Этапы развития чувашской национальной музыки. К вопросу формирования национальной композиторской школы» и С.В. Ильина —

«Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей». Изменилась тематика курсовых и дипломных работ. В них рассматриваются вопросы музыкального наследия композиторов Чувашии и их использование на уроках музыки и во внеклассной работе в общеобразовательной школе.

Таким образом, комплексное введение национально-регионального компонента в содержание учебных программ не только расширяет образовательную программу и диапазон будущего специалиста, но и позволяет использовать новый спектр полученных знаний и умений в дальнейшей профессиональной деятельности учителя музыки.

Современный этап развития образования характеризуется преобладанием тенденции индивидуального развития учащихся, их становления и совершенствования, формирования инновационной потребности — жить в условиях постоянных перемен. Целью обучения сегодня является уже не приобретение знаний, а саморазвитие и самосовершенствование. В связи с этим преподавание более ориентировано не на объем материала, а на его структуру, обучение максимально приближено к будущей профессиональной деятельности, а в учебные планы включены такие дисциплины, как: «Детский оркестр», «Детский музыкальный театр», «Компьютерное музикаризование» и т.п.

Педагогам и студентам удается сочетать учебную работу с концертно-просветительской деятельностью. Ежегодно студенты факультета принимают участие в не менее чем ста концертах, проводимых как в республике, так и за ее пределами. В творческом содружестве педагогов и студентов хоровыми коллективами исполнено более семидесяти концертных программ, среди них: канканты и оратории С. Танеева, Г. Свиридова, Ф. Шуберта, мессы и реквиемы И.С. Баха, В.А. Моцарта, Дж. Верди, О. Козловского, Р. Шумана. Ряд педагогов факультета входят в число ведущих музыкантов-исполнителей не только Чувашии, но и выступают на концертных площадках других городов России, участвуют в различных международных конкурсах и фестивалях. Студенты факультета регулярно удостаиваются стипендий Президента Чувашии за творческую устремленность.

Достаточно высокий уровень выпускемых музыкально-педагогическим факультетом специалистов всегда обеспечивался квалифицированными научно-педагогическими кадрами. В настоящее время на пяти кафедрах факультета, три из которых возглавляют выпускники факультета профессора Ю.А. Дмитриева, Г.Г. Тенюкова, доцент П.С. Васильев, а кафедры сольного пения и фортепиано — известные деятели культуры, ведущие исполнители народный артист России П. Заломнов и народный артист Чувашии Ю. Трепов, работают 55 штатных преподавателей, из них 10 профессоров (в том числе 3 доктора педагогических наук и 2 народных артиста РФ), 33 доцента (в их числе 18 кандидатов наук).

Активно работают аспирантуры по специальностям: «Музыкальное искусство» (научный руководитель — проф. М.Г. Кондратьев), «Теория и методика профессионального образования» (научные руководители — доктора педагогических наук, профессора Г.Г. Тенюкова и И.А. Медведева). Только за период с 2000 по 2004 гг. преподавателями факультета защищено 2 докторских и 13 кандидатских диссертаций, получили ученые звания профессора 2 человека и доцента — 5. Пятеро преподавателей получили высокие творческие звания, среди них 2 народных артиста Российской Федерации (А.Р. Канюка и М.Н. Яклашкин), 1 заслуженный работник культуры России. За то же время издано 7 монографий, 13 сборников научных трудов, 64 учебных и учебно-методических пособия.

Факультет по праву может гордиться своими выпускниками. За 40 лет своего существования МПФ подготовил 1877 специалистов. Среди них учителя музыки общеобразовательных школ, преподаватели детских музыкальных школ и школ искусств, средних специальных учебных заведений, вузов Чувашии и России, музыканты-исполнители, руководители творческих коллективов, руководители образовательных учреждений и учреждений культуры. Выпускники музыкально-педагогического факультета имеют достаточно высокий рейтинг, подтвержденный в педагогической деятельности. Так, победителем Республиканского конкурса «Учитель года — 2000» стал выпускник факультета 1999 г., учитель музыки с. Красноармейское В. Шумилов. Он же стал дипломантом

Всероссийского конкурса «Учитель года — 2000» (г. Москва). Многие выпускники являются отличниками народного образования, учителями-методистами, директорами школ. Так, заслуженный учитель Чувашии Леонид Мочалов, заведующий районным управлением образования Моргаушского района, первым в Чувашии ввел уроки мировой художественной культуры в сельской школе; на базе школы Ирины Ильиной (с. Шоршелы) были проведены две Всероссийские конференции по музыкальному образованию; Юрий Усов, учитель музыки Нискасинской школы Моргаушского района, со своим хоровым коллективом стал участником мастер-классов во Всероссийском лагере «Орленок»; Лев Андреев, заслуженный учитель Чувашской Республики, длительное время возглавлял Первомайскую школу Цивильского района. Его опыт создания музыкального комплекса: детский сад — школа — Дом культуры экспонировался во Всероссийском выставочном центре в Москве. Обладателями Премии Президента РФ (2006 г.) стали выпускники факультета, учителя музыки Кащеренкова С.В., гимназии № 8 г. Шумерли, Турбина С.В., средней общеобразовательной школы № 20 Чебоксары. Ряд выпускников возглавляют культурные учреждения Чувашии, имеют высокие творческие звания. Среди них народный артист Российской Федерации, художественный руководитель и главный дирижер Чувашской государственной академической капеллы М. Ялашкин, заслуженные артисты России В. Сизов и В. Конев, заслуженный работник культуры России В. Корыстина, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры Чувашии А. Ефимов и др. Выпускники факультета работают в средних и высших учебных заведениях. Это директор Канашского педагогического колледжа Г.И. Косолапов, проректор по воспитательной работе ЧГПУ им. И.Я. Яковleva, доктор педагогических наук, профессор И.А. Медведева, кандидат педагогических наук, декан факультета дошкольной педагогики и психологии Г.П. Захарова, докторант М.Б. Кожанова, кандидат педагогических наук, декан факультета начальных классов Марийского пединститута Ф. Гинзбург и др. Свыше половины штата преподавателей и концертмейстеров МПФ составляют его выпускники.

Деятельность музыкально-педагогического факультета имеет решающее значение в формировании национально-культурной среды как в Чувашской Республике, так и в местах компактного проживания чувашского населения.

Однако не все обстоит так хорошо, как хотелось бы. Современное музыкально-педагогическое образование переживает далеко не лучшие времена. Трудности в экономике, социальной сфере не могли не отразиться на состоянии культуры и образования. Подвергаются сомнению ценности высокого искусства, музыкальные вкусы и увлечения молодежи направлены в сторону развлекательных музыкальных жанров. Коммерциализация телевидения, средств массовой информации способствуют засилию в эфире низкопробной легковесной музыки, бездарных исполнителей. Сейчас как никогда приобретает особую социальную значимость основная функция музыки — воспитание, просвещение, формирование эстетического вкуса молодежи.

Одним из важнейших условий подготовки учителя-музыканта с высоким уровнем профессиональной компетенции является организация раннего профессионального подбора будущих студентов. Но социальная незащищенность работников сферы образования и культуры снижает престижность данной профессии. Это ведет к снижению конкурса среди абитуриентов при наборе на музыкальные специальности. Недостаточный конкурс усугубляется и демографической ситуацией в стране. Если в 1989 году возраст детей от 1 до 9 лет составлял 23 млн человек, то в 2000 — 13,3: численность молодого поколения заметно сокращается.

Не секрет, что детские музыкальные школы и школы искусств являются стартовой площадкой для подготовки специалистов музыкального образования. По данным Министерства культуры, в Чувашии 18 ДМШ и 27 ДШИ. Анализируя количественный состав обучающихся в 2004 году, следует отметить, что по сравнению с 1993 годом на отделении «Фортепиано» количество детей уменьшилось на 211 человек, на «Народных инструментах» — 610 человек. Слаба музыкальная подготовка выпускников ДМШ, ДШИ сельских районов. Иногда в удостоверениях об окончании этих школ в перечне обязательных предметов, таких, как сольфеджио, стоят прочерки. Недоста-

точное внимание уделяется образовательному уровню преподавателей сельских школ системы дополнительного образования. По данным на 2003—2004 учебный год, образовательный уровень преподавателей ДМШ и ДШИ в среднем по республике составил: высшее образование (консерватория) — 16,6 % (село — 9 %, город — 21,1 %), высшее педагогическое образование — 44,4 % (село — 39,8%, город — 47,2 %), среднее специальное образование — 34,6% (село — 40,5%, город — 31%), среднее педагогическое образование — 4,1% (село — 10%, город — 0,6%), общее среднее образование — 0,4% (село — 0,7%, город — 0,1%). Из 481 учителя музыки в Чувашской Республике с высшим образованием 316, 148 — со средним специальным, а в остальных уроках музыки либо отсутствуют, либо их проводят не специалист. Явно прослеживается нежелание продолжать обучение по направлению музыкального искусства.

По сравнению с другими видами образования (например, техническим, которое испытывает прямое воздействие научно-технического прогресса) музыкальное образование — достаточно консервативная система. На сегодняшний день возникло определенное противоречие между окружающим нас музыкальным миром и музыкально-педагогическим образованием. Жизнь требует сегодня специалистов широкого профиля, способных менять, в различных ситуациях, характер своей деятельности.

Не секрет, что музыкальное воспитание в общеобразовательной школе не ограничивается рамками урока музыки. Тем более, что в большинстве школ этот урок представлен одним часом в неделю. Учитель музыки современной школы является главным организатором творческой жизни школы. Анализируя работу выпускников последних лет, следует заметить расширение спектра музыкальной внеурочной деятельности. Это организация массовых школьных праздников, руководство различными музыкальными кружками, составление компьютерных музыкально-художественных программ, руководство чувашским и русским музыкальным фольклором и т.д. Уместно отметить, что в последние годы учителя музыки активно привлекаются к работе в качестве директоров школ искусств при средней общеобразовательной школе, в качестве

заместителей директоров средней общеобразовательной школы. Это Н. Семенова, зам. директора средней школы № 17 Чебоксар, Т. Андреева, директор школы искусств гимназии № 8 г. Шумерли, С. Степанова, директор школы искусств средней школы № 54 Чебоксар, Т. Якимова, зам. директора средней школы № 2 г. Лыскова, Л. Захаров, выпускник 2005 г., зам. директора Хыркасинской школы. Вместе с тем необходимо отметить, что многие выпускники регулярно пополняют исполнительские коллективы республики, а зачастую возглавляют их. Таким образом, умение проявить себя в различных видах музыкального творчества становится важным фактором конкурентоспособности в условиях развития современного музыкального образования.

В связи с этим с 2004 г. на музыкально-педагогическом факультете введены специализации «Дирижерско-хоровые дисциплины», «Музыкальные инструменты и концертмейстерское мастерство», «Сольное пение», «Музыкальный фольклор», которые позволяют расширить сферу профессиональной деятельности выпускников. Специалисты совершенствуют исполнительское мастерство студентов, готовят их к квалифицированному осуществлению педагогической деятельности в образовательных учреждениях инновационного типа, системе дополнительного образования, социальному-культурной сфере.

Музыкально-педагогический факультет видит свою задачу в дальнейшем поиске, разработке и внедрении в процесс подготовки будущего учителя музыки новых специализаций, которые позволили бы выпускникам быть конкурентоспособными и востребованными на рынке труда. С 1 сентября 2007 г. вводятся специализации «Организация музыкально-театральной деятельности в школе» и «Руководство оркестром народных инструментов»; готов пакет документов по специализации «Менеджмент социальному-культурной деятельности».

ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЧУВАШИИ

Н.И. Иванова

Факультет искусств Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова — это первая структура высшего профессионального музыкального образования в Чувашской Республике. С 1964 года существует музыкально-педагогический факультет Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, имеющий большое значение в становлении и развитии общего музыкального образования Чувашии, явившийся одной из предпосылок для создания факультета искусств. Но перед факультетом искусств стоят совершенно другие задачи. А именно — воспитание музыкантов-исполнителей, дирижеров, музыколов и композиторов.

Открытие в июле 1995 года кафедры искусств (с 2005 года факультет) Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова создало реальные перспективы дальнейшего роста чувашской музыкальной культуры, перспективы обновления музыкальных коллективов республики. Идея создания кафедры музыкальных искусств на базе классического университета принадлежит видному музыкальному деятелю Чувашии В.А. Важорову — заслуженному артисту Татарской АССР, заслуженному деятелю искусств России и Чувашии, лауреату Государственной премии Чувашской Республики.

Валерий Афанасьевич Важоров (1940—2000) явился автором многих ценных начинаний в музыкальной культуре нашей республики. Одним из таковых стало создание кафедры искусств. Она была задумана как «Чувашская консерватория», поэтому сразу начался прием практически на все музыкальные специальности. В первые пять лет были лицензированы следующие специальности: «Инструментальное исполните-

тельство», «Вокальное искусство» (академическое пение), «Композиция», «Музыковедение». В 2003 году лицензированы специальности «Дирижирование академическим хором», «Вокальное искусство» (народное пение). В этот период было выделено необходимое помещение, приобретено оборудование и музыкальные инструменты. Инструментарий кафедры ежегодно пополняется. Научной библиотекой университета приобретается новая музыкальная литература. В целом, следует говорить о процессе интенсивного становления кафедры искусств.

Создавая кафедру музыкальных искусств в структуре университета, В.А. Важоров сделал оригинальный ход. Ведь классический университет — это гуманитарное учебное заведение, где присутствует особый гуманитарный «дух». Издавна в русских университетах существовали хоры студентов и преподавателей, в Европе при университетах существуют симфонические, духовые оркестры. Это насыщает и университетскую культуру. Ректор ЧГУ академик Л.П. Кураков понял и поддержал инициативу В.А. Важорова. Так было принято решение о создании кафедры искусств.

Первый прием составили шесть выпускников Чебоксарского музыкального училища. В настоящее время ежегодно принимается двадцать—двадцать пять человек. Контингент обучающихся составляют выпускники музыкальных училищ из Чувашии, республик Марий Эл и Удмуртии, Ульяновской и Нижегородской областей. В 1999 году организованы студенческие коллективы: камерный оркестр, оркестр народных инструментов, академический хор, которые выполняют не только учебную функцию, но и ведут концертную работу. С момента своего появления кафедра начинает активную концертную деятельность, закладывая определенные университетские традиции. Кроме общеуниверситетских мероприятий, ежегодно проводится Вечер памяти В.А. Важорова, академические и отчетные концерты, что является обычной практикой консерваторий. Проходят такие мероприятия в залах Университета, Филармонии, Музыкального училища, детских музыкальных школах.

Студенты и преподаватели выступают с концертами как в республике, так и за ее пределами, участвуют в республи-

канских, региональных, всероссийских и международных конкурсах. Так, в 2001 году первое место на Всероссийском конкурсе студентов педвузов в Самаре занял Владимир Шобанов (класс заслуженного артиста Чувашской Республики Н.Ш. Гараева), в 2004 году Михаил Никифоров (класс Н.Ш. Гараева) стал лауреатом Международного конкурса «Дельфийские игры» в Кишиневе, в 2005 году Олег Егоров (класс заслуженного артиста Чувашии С.А. Баранова) удостоен звания дипломанта Всероссийского конкурса «Дельфийские игры» в Рязани и звания лауреата (в составе ансамбля) Международного конкурса «Петропавловские ассамблеи» в Санкт-Петербурге. В 2002 году состоялся 2-й Республиканский конкурс вокалистов имени Ф.М. Лукина, на котором выпускник кафедры искусств Вячеслав Вахтеркин получил звание лауреата (2 премия) и специальный приз за лучшее исполнение песни Ф.М. Лукина. Юрий Унегеров и Дмитрий Семкин (класс старшего преподавателя А.М. Христофорова) удостоены дипломов, концертмейстеры Татьяна Давыдова и Валентина Архипова стали лауреатами (1-я и 2-я премии соответственно), Мария Александрова и Светлана Заломнова — дипломантами этого конкурса. Кроме того, выпускники, а ныне преподаватели Ольга Вильдяева, Жанна Гурьева и Дмитрий Семкин являются лауреатами I и II Республиканских конкурсов «Душа моя, романс», Жанна Гурьева — лауреатом I Республиканского конкурса вокалистов имени Ф.М. Лукина.

В апреле 2005 года решением ученого совета университета кафедра преобразована в факультет искусств с тремя кафедрами: кафедра дирижирования и вокального искусства имени В.А. Важорова, кафедра инструментального исполнительства, кафедра музыкально-теоретических дисциплин и фортепиано. Возглавил факультет народный артист Российской Федерации профессор М.Н. Ялашкин.

Профессорско-преподавательский состав факультета стремится к тому, чтобы выпускники обладали обширным мировоззрением, были готовы к творческому мышлению и действию, стали людьми высокой культуры общения и деятельности. Решить столь сложные задачи могут лишь высокопрофессиональные педагоги. В их числе музыканты, артисты и ученые различных специальностей, приглашенные

для многосторонней специализации студентов. У нас работают ведущие музыканты республики, профессионалы, зарекомендовавшие себя перед народом. Среди них доктор искусствоведения, профессор М.Г. Кондратьев, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств Российской Федерации З.З. Шапиро, народный артист Чувашии, профессор Ю.И. Трепов, заслуженный работник культуры России и Чувашии В.В. Галян, заслуженный работник культуры России и Чувашии Э.Г. Борисов, народная артистка Чувашской Республики, доцент Т.М. Супонина, наиболее талантливые композиторы заслуженный деятель искусств Чувашии А.Г. Васильев, заслуженный деятель искусств Чувашии Ю.П. Григорьев, заслуженная артистка Чувашии А.В. Уляндина, заслуженный работник культуры Чувашии М.С. Саприко и другие. Ведущие профессора и преподаватели факультета проводят занятия, читают специальные курсы по различным дисциплинам также и в Чувашском государственном педагогическом университете имени И.Я. Яковлева, Чувашском государственном институте культуры и искусств, Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.

Факультет искусств Чувашского государственного университета сотрудничает с Российской академией музыки имени Гнесиных, Нижегородской государственной консерваторией имени М.И. Глинки, Казанской государственной консерваторией имени Н.Г. Жиганова, Чувашским государственным институтом гуманитарных наук, Йошкар-олинским музыкальным училищем имени И.С. Палантая, Чебоксарским музыкальным училищем имени Ф.П. Павлова.

С момента основания факультета его преподавателями осуществлено семь выпусков специалистов в области музыкального искусства. Подтверждением высокого образовательного уровня подготовки наших выпускников служит их плодотворная работа в качестве солистов и артистов Чувашского государственного театра оперы и балета, Чувашской государственной филармонии, ряда творческих коллективов — Чувашской государственной академической симфонической капеллы, Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца, муниципальной капеллы «Классика», в качестве преподавателей детских музыкальных школ и

музыкальных училищ. Наши выпускники Дмитрий Семкин, Ольга Вильяева, Жанна Гурьева, Елена Соловьева, Мария Финогентова уже заняли прочное место на профессиональной сцене. Трое выпускников факультета искусств ЧГУ имени И.Н. Ульянова удостоены почетного звания заслуженных артистов Чувашской Республики.

Основываясь на высоком профессиональном уровне преподавателей, на постоянной поддержке со стороны руководства университета, наш коллектив продолжает повышать уровень профессиональной музыкальной подготовки студентов. Ежегодно для проведения мастер-классов со студентами на факультет приглашаются музыканты-педагоги разных специальностей из ведущих музыкальных вузов России. Это способствует повышению педагогического уровня профессорско-преподавательского состава и стимулирует работу студентов. Мы готовим специалистов-исполнителей и педагогов для учреждений культуры. Все выпускники трудоустроены и плодотворно работают по специальности. Пополняя ряды дипломированных специалистов, они успешно выдерживают конкуренцию, не уступая выпускникам консерваторий. Факультет искусств стремится реализовать на практике идею В.А. Важорова о «Чувашской консерватории».

РОЛЬ ЧУВАШСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ В ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ ДЛЯ РЕСПУБЛИКИ

И.В. Балкова

Шесть лет назад благодаря энергии Президента Чувашской Республики Н.В. Федорова был открыт Чувашский государственный институт культуры и искусств, причем не как отделившийся от головного вуза филиал, а в качестве самостоятельного образовательного учреждения. Его создание было обусловлено тем, что кадровая ситуация в области культуры и искусства грозила выйти из-под контроля и назрела необходимость готовить специалистов высшей квалификации для Чувашии в самой республике. Таким образом, культурное пространство России на пороге XXI века обогатилось еще одним государственным учреждением профессионального образования — Чувашским государственным институтом культуры и искусств.

При открытии института перед ним ставилась задача «точечной» подготовки специалистов, ориентации на подготовку кадров на конкретные места, а не на широкую перспективу. Выпускники факультета искусств будут работать (а некоторые уже работают) в профессиональных театрах, в Государственном ансамбле песни и пляски, других коллективах.

В институте идет процесс научного обобщения творческих достижений чувашского искусства и культуры, создание собственных методик и школ по различным направлениям исполнительского мастерства. У нас работали и работают ведущие специалисты в области музыкального искусства и образования республики: народные артисты России, профессора М.Н. Яклашкин и А.Р. Канюка, доктор педагогических наук, профессор Г.Г. Тенюкова, народная артистка Чувашии,

заслуженная артистка России А.В. Сергеева-Зинкина, народная артистка Чувашии В.В. Смирнова, заслуженные артисты Чувашии А.Л. Сурикова, М.Ф. Мокшанов, Г.З. Казанцева, О.А. Ушакова, заслуженный работник культуры Чувашии и России С.А. Кондратьев, А.С. Осипов, доцент Б.Я. Цимковский и многие другие.

Большую поддержку институту оказывают преподаватели музыкально-педагогического факультета Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковleva, Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, Российской Академии музыки им. Гнесиных, Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова. Все эти годы мы активно взаимодействовали с Чувашским государственным институтом гуманитарных наук.

Иногда говорят, что три вуза, готовящих музыкантов, — слишком много для одного города Чебоксар. Не могу с этим согласиться. Мы живем во времена рыночной экономики, которая предполагает конкуренцию услуг, в том числе образовательных. Полагаю, что всем учебным заведениям находится время и место.

Главной целью работы института является подготовка квалифицированных конкурентоспособных специалистов, развитие и преемственность кадрового потенциала отрасли. Сейчас в институте обучается 534 человека, из них 90 студентов по специальностям «Вокальное искусство», «Инструментальное искусство», «Дирижирование». По этим специальностям необходимо подчеркнуть, что обучение ведется на базе среднего профессионального музыкального образования. Мы пользуемся государственными образовательными стандартами, по которым обучаются в консерваториях.

Несколько слов о новых образовательных стандартах, внедрение которых началось в 2003 году. В них серьезно расширены требования к выпускной квалификационной работе, к профессиональной подготовленности выпускника, введены новые обязательные дисциплины федерального компонента — «Музыкальная психология», «Музыкальная информатика» и другие. Мы внимательно изучили новые условия и наши возможности для их реализации. Расширяется материальная база института: приобретено 6 роялей, 4 пианино, комплект

инструментов для духового оркестра, аппаратура для прослушивания музыки и проведения занятий.

В 2005 году успешно прошла комплексная оценка деятельности вуза, аттестованы четыре специальности.

Сейчас мы готовим специалистов новой перспективной модели для творческой деятельности и преподавательской работы в профессиональных музыкальных учебных заведениях. Акцент в обучении делается на художественно-педагогическую направленность подготовки специалистов. Студенты активно приобщаются к отечественному национально-культурному и культурно-историческому наследию, к лучшим образцам современного российского искусства, к художественным традициям русского и чувашского народов, они участвуют в нравственном, патриотическом воспитании разных групп населения, в формировании средствами искусства культуры межнациональных отношений.

Необходимо отметить и достаточно высокий уровень фундаментальной гуманитарной (особенно психолого-педагогической и этнологической) подготовки будущих специалистов, постоянное повышение качества художественно-творческой, исполнительской подготовки студентов, расширения сферы их будущей профессиональной деятельности (помимо исполнительно-педагогической в нее включены научная, методическая, информационная деятельности).

Обучение в региональном вузе, разумеется, имеет свою специфику, которая определяется национально-региональным компонентом основных образовательных программ. Тематика этих дисциплин утверждена Ученым советом института. Это — история чувашской музыки, чувашский современный музыкальный репертуар, чувашский музыкальный театр, чувашская вокальная музыкальная литература; предлагаем изучать современную музыку XX века, стилевое сольфеджио, методику работы с детским хором, русскую духовную музыку.

Музыкальные специальности, наряду с социально-культурной деятельностью, информационными ресурсами, другими базовыми специальностями, определяют своеобразие института культуры и искусств. Поэтому приоритетное развитие и дальнейшее совершенствование этих специальностей представляется одной из главных наших стратегических задач.

Значимость этой задачи подтверждают и принятые государственные документы. В Законе Российской Федерации «Об образовании» выдвинуты такие принципы образовательной политики, как защита и развитие системой образования национальных культур, региональных культурных традиций и особенностей. В Национальной доктрине образования в Российской Федерации (2000 г.) подчеркивается, что система образования призвана обеспечить:

- историческую преемственность поколений, сохранение, распространение и развитие национальной культуры, воспитание бережного отношения к историческому и культурному наследию народов России;
- воспитание патриотов России, обладающих высокой нравственностью, проявляющих уважительное отношение к языкам, традициям и культуре других народов.

Такая работа проводится в институте на исполнительских специальностях. Этому способствуют внутривузовские конкурсы: «Советская песня»; конкурс вокалистов, посвященный 200-летию М.И. Глинки; конференции, посвященные 250-летию со дня рождения В.А. Моцарта и 100-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича.

Тroe студентов института стали дипломантами Дельфийских игр в Волгограде и Красноярске, ежегодно не менее 5 студентов, обучающихся музыке, становятся Президентскими стипендиатами.

Опыт подготовки вокалистов в республике нашел отражение в материалах конференций «Национальные вокальные школы России» (2000 – 2002 гг.), поддержанных Министерством культуры Российской Федерации, выступлениях и мастер-классах на Всероссийской школе-семинаре по вокальному образованию среди вузов (Нижний Новгород, 2003), Всероссийской научно-практической конференции по вокальному образованию (Санкт-Петербург, 2004). Педагоги института приглашаются в составы жюри республиканских конкурсов, в аттестационные комиссии концертных организаций.

С 2003 г. к институту в качестве факультета дополнительного образования присоединились Республиканские курсы повышения квалификации работников культуры и искусства, с 2006 г. — методический кабинет по учебным

заведениям. Таким образом, сделаны существенные шаги к осуществлению непрерывного музыкального образования в республике.

Вместе с тем в данной работе имеются некоторые проблемы. Прежде всего, это проблема обеспечения всех учебных дисциплин новых государственных образовательных стандартов учебными программами, учебниками и учебными пособиями, методическими пособиями для студентов и преподавателей, современными информационными технологиями, нотно-музыкальным материалом. Безусловно, в процессе развития специальностей в каждом вузе накопились свои материалы, но эта работа пока не приобрела системного характера. На наш взгляд, этот важнейший вопрос должен решаться централизованно, на уровне Министерства образования и Министерства культуры Чувашии. Необходим утвержденный министерством и поддержанный государственным финансированием межвузовский план издания сборников, программ по каждой специальности, учебных пособий и, возможно, учебников. Этот план должен быть подкреплен определенными инвестициями.

Необходимы также современные компьютерные диагностические программы и другие, современные информационные средства и технологии обучения и диагностики уровня подготовленности студентов.

Но несмотря на проблемы и трудности, главное — что музыкальное образование в нашей республике выжило, устояло и доказало свою самостоятельность. Во многом это произошло благодаря поддержке Министерства культуры, по делам национальностей, информационной политики и архивного дела Чувашской Республики, руководство которого всегда на самых различных уровнях отстаивало и защищало творческие специальности, глубоко вникало в их сущность, проблемы и значимость для современной культуры. Музыкальное образование не могло бы развиваться, если бы не усилия всех учебных заведений, специалистов, коллег, искренне заинтересованных в новом расцвете культуры и искусства — неисчерпаемого источника красоты и духовно-нравственной энергии.

ДЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЧУВАШИИ

ДЕТСКИЕ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕСПУБЛИКИ

Г.И. Михайлова

В культурно-образовательном пространстве Чувашской Республики важная роль принадлежит детским школам искусств как начальной ступени профессионального художественного образования. Они представлены детскими музыкальными школами (ДМШ), детскими школами искусств (ДШИ) и детскими художественными школами (ДХШ). В соответствии с Законом Российской Федерации «Об образовании» (1992) в настоящее время они имеют статус одного из видов школы дополнительного образования детей. В течение трех десятилетий деятельность образовательных учреждений культуры и искусства начального звена курировал методический кабинет по учебным заведениям Министерства культуры Чувашской Республики, организованный по постановлению Совета Министров Чувашской АССР № 149 от 6 марта 1975 года¹. В год образования методкабинета в республике действо-

¹ В 2006 году произошла реорганизация методкабинета путем слияния с Чувашским государственным институтом культуры и искусств и передачей его функций научно-методическому отделу института.

вало 35 школ, подведомственных Министерству культуры, среди которых большую часть составляли музыкальные школы (18).

В 1960 – 1970-е годы музыкальные школы были чрезвычайно востребованы, а зачисление детей происходило на строгой конкурсной основе. Учиться в музыкальной школе было престижно. Необходимостью координации их деятельности, обеспечению нормативно-правовой, информационной, нотной и учебной литературой, повышением профессионального уровня преподавателей, подготовкой кадров для отрасли культуры и было обусловлено появление методических кабинетов на всей территории Российской Федерации, в том числе в Чувашии.

Приоритетными направлениями развития школ дополнительного образования детей являются: формирование и развитие эстетических потребностей подрастающего поколения; начальная подготовка творческих кадров в системе художественного образования; создание эстетически развитой, заинтересованной аудитории слушателей; использование ресурсов дополнительного образования в целях социально-культурной адаптации детей для профилактики и коррекции асоциального поведения; выявление и поддержка одаренной молодежи.

Первая музыкальная школа была организована в Чувашии в 1920 г. (в 1965 г. ей было присвоено имя композитора С.М. Максимова). Школа воспитала выдающихся музыкальных деятелей, в том числе композиторов Г. Хирбю, В. Ходяшева, Г. Воробьева, музыковеда Ю. Илюхина. Среди старейших детских музыкальных школ Чувашии, организованных в 50-е годы прошлого века: Алатырская ДМШ № 1 (1950), Канашская (1955), Шумерлинская (1957), Мариинско-Посадская (1958), Цивильская (1958), Ядринская (1959).

В течение 30 лет существования методкабинета все школы дополнительного образования детей находились в подчинении Министерства культуры Чувашской Республики. За время подготовки материала к публикации в положении детских школ искусств произошли существенные изменения, вызванные действием 131 закона РФ 2006 года. Закон, продиктовавший новые условия бюджетного финансирования, переподчинил сельские школы художественного образования отделам образования (кроме Козловского, Чебоксарского, Вурнарского и Моргаушского районов). Подчеркну, что все статистические

данные в статье используются по времени проведения конференции 2004 года включительно.

Наибольшее количество школ в Чувашии (64) функционировало в 1999 году. С 2000 года их количество сократилось за счет реорганизации, как правило, слияния ДМШ и ДХШ в ДШИ. Теперь их 54, а не 62, как в 2000 году: 11 — ДХШ, 16 — ДМШ, 27 — ДШИ. При этом количество обучающихся в них детей возросло, а сельские дети составляют 38,5%. С каждым годом увеличивается охват детей музыкально-художественным образованием, в 2004 г. — это 10% учащихся общеобразовательных школ в возрасте от 7 до 16 лет (по России 7%). Расширился и спектр образовательных услуг за счет новых специальностей, таких, как хореография, фольклор, компьютерная графика, художественное фото, дизайн, классическая гитара, бас-гитара, эстрадный вокал, синтезатор и т.д.

За последний год увеличилось и количество выпускников: в городе 13,5% — вместо 13,1%, а в селе их число, к сожалению, сократилось — 12,7% вместо 12,1%. Эти цифры говорят о том, что руководители сельских образовательных учреждений должны активнее работать над повышением качества образовательных услуг, заботиться о том, чтобы численность учащихся оставалась стабильной не только за счет вновь поступивших учеников, то есть дети должны проходить полный 4—5- или 7-летний курс обучения.

Все школы имеют лицензии, успешно осуществили процедуры аттестации и аккредитации. В ходе аккредитации всем школам были установлены категории. Высшую категорию имеют 14% школ. Это школы, которые в своей работе используют инновационную и экспериментальную деятельность, готовят дипломантов, лауреатов международных и всероссийских конкурсов, имеют современную материально-техническую и информационную базу, высокий квалификационный уровень преподавательских и концертмейстерских кадров с профильным образованием, среди них: Чебоксарская ДМШ им. С.М. Максимова, Чебоксарские ДМШ № 2 им. В.П. Воробьева, № 4 им. В.А. и Д.С. Ходяшевых, № 5, Чебоксарская ДХШ № 4 им. Э.М. Юрьева, Новочебоксарские ДМШ, ДШИ и ДХШ.

Первую категорию имеют 28% в основном городских школ республики, среди них, помимо чебоксарских школ, три музыкальные школы Алатыря, Козловская ДМШ, Ибресинская и Шумерлинская ДШИ.

Группа школ со второй категорией наиболее многочисленна, в ней 49% в основном сельских школ. И, наконец, 9% — это 5 школ, имеющих III категорию: Алтышевская, Кирская, Саланчикская и Хыркасинская ДМШ, Янтиковская ДШИ.

Процедуры аттестации и аккредитации предоставили благоприятную возможность приведения в соответствие нормативно-правовой и информационно-методической базы образовательных учреждений. Ввиду того, что эти процедуры, в некотором смысле, носили экспериментальный характер и проводились впервые, работу в этом направлении следует продолжить, а качество ее значительно улучшить.

Аттестация к тому же выявила и кадровые проблемы по составу преподавателей (к слову сказать, в школах дополнительного образования детей работает 1057 человек). Одна из главных проблем — старение педагогических коллективов и скрытая текучесть кадров. Так, средний возраст преподавателей приближается к 50 годам. За 2003 год на 4,2% сократилось количество преподавателей, правда, в то же время на 6,5% возросло количество молодых специалистов со стажем работы до 3-х лет. Сейчас очень важно удержать их в отрасли. Есть и положительные моменты: преподаватели с высшим образованием составляют 62%, с высшей квалификационной категорией — 18%, I категорией — 25,5%, II категорией — 28,5%; государственными наградами обладают 6%, отраслевыми — 15% специалистов. Это хорошие показатели и большой потенциал не только для нашей республики, но и для России в целом.

Впервые за последние годы, в марте 2004 года, в Москве состоялось заседание Коллегии Министерства культуры Российской Федерации, посвященное проблеме «Дети и культура», в документах которого отмечалось, что «художественно-эстетическое воспитание, приобщение детей к культуре следует рассматривать не просто в числе важных направлений культурной политики, но как проблему общенационального государственного масштаба, от решения которой

зависит будущее Российского государства»; «...без глубокого осознания на всех уровнях государственной власти этого фундаментального значения культуры в жизни общества все принимаемые решения по вопросам воспитания и образования рисуют остаться не более чем декларативными документами».

Особенно остро в связи с этим встает вопрос об определении роли и места образовательных учреждений культуры и искусства различных типов и видов в общегосударственной образовательной системе. В решении поставленных государственных задач воспитания и образования детей и молодежи важная роль отведена системе детских школ искусств, в деятельности которых определяющей функцией является развитие склонностей, способностей, интересов, социального и профессионального самоопределения детей и молодежи. «Эта достаточно широкая сеть детских музыкальных и художественных школ, школ искусств по сути своей является одним из базовых оснований нашей культуры, которое не только выполняет функции широкого художественно-эстетического просвещения и воспитания детей, но и обеспечивает возможность раннего выявления таланта и создание условий для его органичного профессионального становления... В России есть система и традиции, способствующие выявлению, поддержке и развитию юных дарований» (из доклада к заседанию Коллегии).

Вместе с тем административно-финансовая реформа, новые законодательные акты об образовании и бюджетировании муниципальных учреждений, принятые вскоре после этой Коллегии, поставили образовательные учреждения всех ступеней в жесткие условия выживания. В соответствии с дополнениями и изменениями к Закону «Об образовании» все учебные заведения культуры и искусства должны пройти процедуру переподчинения Министерству образования, а также переход в подчинение муниципальным органам управления. Планируется, что все единые Госстандарты будут действовать только для тех учебных заведений, которые находятся в федеральном подчинении, все остальные будут разрабатывать местные стандарты. Все курсы повышения и переподготовки кадров предполагается реорганизовать в результате слияния

с другими учебными заведениями. Количество учебных заведений будет неизбежно сокращаться. Правда, усилиями федерального агентства по культуре ВУЗы искусства и СУЗы все же удалось отстоять, вопрос с ВУЗами культуры вопрос находится в стадии решения. Сейчас необходимо сделать все, чтобы учебные заведения начального звена сохранить в подчинении Министерства культуры, а на муниципальном уровне — в подчинении управлений и отделов культуры районов и городов Чувашской Республики.

Сохранение и развитие системы детского художественного образования возможно только при устойчивом бюджетном финансировании, обеспечивающем реализацию действующих учебных планов, всего комплекса специальных предметов детской школы искусств в полном объеме. Вместе с тем новые условия муниципального финансирования могут значительно усложнить положение образовательных учреждений. Тогда на вопрос «где найти деньги?» можно назвать следующие источники: 1) государственный или муниципальный заказ на поддержку одаренных и малообеспеченных детей — это бюджет; 2) родительские взносы, которые придется увеличивать; 3) целевые программы на основе конкурсных проектов; 4) спонсорские деньги предпринимателей.

И все же хочется напомнить, что превращение детской школы искусств в предприятие по оказанию платных образовательных услуг противоречит государственной политике в области дополнительного образования детей. Только финансовая поддержка государства может сохранить современную систему детского художественного образования, которая предоставляет возможность миллионам обучающихся заниматься художественным творчеством в соответствии со своими желаниями, интересами, потенциальными возможностями. Кстати, создание и введение в образовательный процесс новых учебных планов и новых образовательных программ является одним из путей развития детской школы искусств как особого вида образовательного учреждения дополнительного образования детей в условиях модернизации российского образования, определяет новое качество образования в детской школе искусств.

Для установления границ образовательного поля, соответствующего особенностям образовательного процесса в детской

школе искусств, Научно-методический центр по художественному образованию при Министерстве культуры Российской Федерации разработал Примерные требования к содержанию образования и уровня подготовки выпускника детской школы искусств трех направлений:

- уровень общего художественно-эстетического образования;
- повышенный уровень;
- уровень до профессиональной подготовки (ранней профессиональной ориентации).

Каждому уровню освоения образовательной программы соответствуют свои образовательные цели и ценностные ориентиры, определяющие многообразие образовательных возможностей детской школы искусств, в чем видятся большие возможности маневрирования в определении программы развития учреждения.

Российская система музыкального образования до сих пор считается одной из лучших в мире, поскольку готовит не только блестящих исполнителей — лауреатов международных конкурсов, но и хорошо обученных педагогов-профессионалов. В течение многих лет система воспитания такого рода профессионалов сбоев не давала в силу стабильности рынка труда, а их материальное положение было не хуже среднего инженера. Учитывая свободный режим работы, этот образ жизни был даже желанным, и потому высокий конкурс в музыкальные училища и вузы, даже в музыкальные школы, был стабильным. Кроме того, престиж общего образования и культуры в родительской среде был также весьма высок, поскольку с этими традиционными ценностями ничто не конкурировало — советский человек не мог, а, соответственно, и не стремился много зарабатывать и пользоваться всеми благами цивилизации.

Последнее десятилетие перевернуло не только все общественное устройство, но и отменило многие прежние приоритеты и ценности. Образование и культура как таковые из числа этих ценностей выбыли, уступив место чисто прагматичным ориентирам. Если учить, то первый вопрос: «Для чего? Что это даст моему ребенку?» При таком конкретном и практическом подходе музыкальное образование утратило свою привлекательность. Теперь оно не идет ни в какое сравнение с

престижными ныне специальностями — менеджментом, экономикой, правом, психологией, финансами и прочими «близкими к земле» профессиями. Быть музыкантом стало невыгодно, а значит, не престижно. Как следствие, конкурс в вузы держится только в столицах, конкурс в училища катастрофически упал, уступив место хроническим недоборам, музыкальные школы забыли о каких-либо требованиях к поступающим и рады всякому, кто готов у них учиться. Вероятно, настало время нового понимания философии музыкального образования, которое будет руководствоваться новым лозунгом: «Учиться музыке не для того, чтобы быть музыкантом, а для того, чтобы стать лучшим в любой профессии!».

Необходимость нового подхода к образованию как способу эффективного самовоспитания продиктована не только современным развитием рынка труда, но и, в целом, переосмыслением в XXI веке такой культурной ценности, как музыкальное образование.

В изменившихся экономических условиях бывшие музыканты отправились в свободное плавание: они пошли в бизнес, в банковское дело, в менеджмент некоммерческих фирм, в торговлю и тому подобные новые сферы. Большинству из них удалось преуспеть — их не сбивают с толку неизбежные трудности, они не боятся шероховатостей и неожиданностей, которыми чревато всякое новое дело. Они упорны, настойчивы и вместе с тем гибки и обладают неоценимым «чувством настоящего момента». Всякий музыкант в этом приблизительном портрете успешной личности узнает наших выпускников: эти необходимые для успеха качества были в них воспитаны их музыкальной биографией. Иными словами, музыкант как единица рынка труда оказался весьма конкурентоспособным. В стремительно изменяющемся мире мы не можем подходить к сегодняшним проблемам культуры, и образования, в том числе, с позавчерашними мерками. Век узких профессионалов прошел, наступает век «интеллектуальных хамелеонов», которые с легкостью будут приобретать новые навыки, отказываться от старых стереотипов и обзаводиться новыми. И ничто не подготовит человека к жизни в XXI веке лучше, чем музыкальное образование, поскольку музыка является гигантским ускорителем общего развития ребенка, действующим всесторонне.

Известно, что пение является сильным катализатором словесной памяти, расширения объема памяти, умения многоканально мыслить. И, естественно, музыка играет большую роль в развитии речевых навыков. Хотите знать иностранный язык? Занимайтесь музыкой! Хотите, чтобы человек мог схватывать разные факторы, настраиваться на разные системы, хорошо запоминать? И опять занимайтесь музыкой, которая обычных людей может превратить в многоканально мыслящих Цезарей...

Наш контингент абсолютно чист перед обществом. Мы с вами входим в социальную группу, наименее склонную к преступной деятельности. На это мы тоже можем ссылаться, когда просим денег и убеждаем людей, имеющих власть, в том, что музыкальное образование необходимо всем. Да, необходимо, потому что оно уменьшает вероятность антисоциального поведения среди подростков и молодежи. Более того, в ходе одного из психологических экспериментов стало известно, что люди, любящие классическую музыку, гораздо более терпимы к музыке других стилей — к джазу, року, народной музыке, традиционным стилям, поп-музыке и чему угодно еще, нежели любители других видов музыки. Рэперы любят рэперов, а рокеры — рокеров, и только «классики» любят всех и готовы протянуть руку каждому. А ведь известно, что классическую музыку слушают, как правило, те, кто получает хотя бы начальное музыкальное образование. Вот и ответ: если нам не нужна ненависть к чужому, если нам не нужно отрицание инакомыслия, и, наоборот, если нам нужна терпимость и социальный мир, то нам нужно классическое музыкальное образование.

Музыка полезна и как воспитатель стрессоустойчивости. Мы знаем, что музыкальные занятия создают своеобразную привычку к стрессу, и его начинают гораздо меньше замечать, меньше фиксировать внимание на нем. Мало того, что играть на эстраде — это стресс как таковой. Чтобы доиграть пьесу до конца, тоже требуется очень большое напряжение: каждое движение играющего рассчитано, и он не может ни на секунду расслабиться, отдохнуть, отложить что-либо «на потом» — музыкант постоянно действует в жесточайшей временной сетке. Такой образ жизни дает музыкантам очень большую

стрессоустойчивость. Музыканты — это очень сильные люди, поскольку они всё время работают в условиях дефицита времени.

Таким образом, музыканты обладают целым рядом свойств, совместить которые в одном человеке порой бывает невозможно. С одной стороны, они эмоционально чутки и отзывчивы, а с другой — очень стабильны, и их нелегко сбить с толку. Музыканты способны действовать самостоятельно, что они и делают постоянно. В то же время, в силу социальной адаптивности и понимания других людей, они прекрасно работают в команде. Музыканты готовы к риску, и вместе с тем они сопротивляются простым решениям. Они умеют видеть, как подать материал живо и подробно, и в то же время они могут отвлечься от подробностей и увидеть всю ситуацию в целом. Эти выводы сделали американские исследователи в результате массированного внедрения художественных дисциплин в общее образование, так как эти исследователи имели возможность сравнить на каждодневной основе поведение и мышление детей, занимающихся искусством и музыкой, и поведение и мышление детей, занимающихся по стандартной школьной программе.

Сейчас все педагогические коллективы должны поставить вопросы и ответить на них: «каким быть выпускнику ДШИ, и кого, вообще, должна готовить школа?» Это должен быть человек, умеющий мыслить креативно, творчески, а значит уметь воспринимать привычные вещи по-новому, не традиционно. Не такой ли специалист сейчас необходим в любой сфере деятельности, на любом производстве? Но тогда необходимо заменить педагогическую диктатуру на творческий диалог преподавателя и ученика.

И еще очень важно, чтобы школа искусств умела позиционировать себя как некий социокультурный объект в данном селе, районе или городе, чья деятельность была бы важна не сама по себе, а представляла существенную часть общественно-культурной среды. Такие ДШИ в Республике есть: Алатырская, Комсомольская, Козловская, Кугесская, Шумерлинская, Канашская ДХШ и ДМШ, Новочебоксарские ДМШ и ДШИ. Это школы, которые не только активно участвуют в жизни своего района и города, но и сами инициируют

проведение конкурсов и фестивалей, таких, как «Урмай маны» в Комсомольском, «Жемчужинки района» в Чебоксарском, «Родные напевы» в Канашском районах и др. Благодаря этим мероприятиям к тому же укрепляется финансирование школ, их материально-техническая база.

Мы должны считаться с сегодняшними реалиями: люди не могут отдать время искусству лишь для того, чтобы дети были эстетически развиты. Слишком дорогое время, слишком ограничены все ресурсы. Дворянство XIX века могло себе позволить любить искусство ради него самого. Сейчас уже не до этого — всем надо выжить! И мы помогаем людям с помощью искусства и музыки подготовить их детей к жизни, превратить в самостоятельных личностей с повышенной конкурентоспособностью по всем направлениям.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ДМШ И ДШИ

Н.Н. Панина

«Образование — это не услуга, образование — это стратегическая линия государства, его политики». Думаю, это высказывание академика РАН, ректора МГУ имени М.В. Ломоносова В.А. Садовничего не требует комментариев. Ясно, что отношение государства, его властных структур к образованию, культуре, искусству, науке во многом формирует уровень духовного развития общества. Для России духовность всегда была важнейшей составляющей в системе человеческих ценностей. Очевидно, поэтому система массового художественного образования, уникальная, ни в одной стране мира больше не существующая, устояла, несмотря на разгул так называемого «дикого капитализма» в 90-х годах. Однако сегодняшний кризис может привести к необратимо разрушительным для нее последствиям.

Российская система школ художественного образования (под коими понимаются ДМШ, ДХШ, ДШИ) — это 5627 образовательных учреждений. Процент охвата детского населения работой этих школ постоянно увеличивается. К чести руководителей различных структур, а также руководителей и преподавателей школ, эта цифра по нашей республике даже выше, чем во многих других регионах России. Однако существуют определенные тенденции, которые вызывают серьезные опасения.

Первое: под угрозой оказался главный принцип детского художественного образования в России — это его доступность. Финансирование школ дополнительного образования по принципу экономии бюджетных средств, постепенный перевод этих школ на самообеспечение (к 2010 году) может

привести к катастрофическим последствиям, так как образование в сфере художественного творчества очень дорого. Родительская плата за обучение неизбежно возрастет в несколько раз. Понятно, что в таких условиях многие дети могут лишиться возможности развивать свои таланты, приобщаться к великим достижениям культуры. Особенно остро это коснется музыкальных школ, так как музыкальное обучение дорого, как никакое другое.

Все чаще звучат в адрес руководителей школ призывы зарабатывать самостоятельно. И действительно, глупо не использовать сегодня возможности современного менеджмента и маркетинга. Без поиска дополнительных источников финансирования, без так называемой «пиар» — деятельности (то есть формирования общественного мнения об учреждении), без широкомасштабной рекламы, без связи со СМИ очень трудно выжить в современных условиях. Но даже при самой успешной деятельности в этом направлении это не решит всех финансовых проблем. Есть примеры, когда руководители учебных заведений впадают в крайность. Иные детские учебные учреждения, работающие по принципу студий, так увлекаются концертной деятельностью, представляя ее как конечный продукт учебного процесса, что забывают вообще об учебном процессе как таковом. Переориентация учебного процесса в бесконечную концертную деятельность может привести к подмене понятий. Образование — это формирование определенных умений, знаний, навыков, а не зарабатывание денег детским трудом.

Есть еще одна тенденция развития школ — это их реорганизация: укрупнение, слияние в целях экономической целесообразности. Большой популярностью нынче пользуются школы искусств, нежели музыкальные и художественные школы. В нашей республике уже есть примеры подобного рода. Понятно, что у ДШИ больше возможностей, они — многопрофильные, объединение усилий разных студий расширяет возможности деятельности этих школ. Можно покрыть часть расходов на содержание наиболее дорогостоящих отделений за счет других, в которых в силу их специфики преобладают групповые формы обучения. Но, к сожалению, всех проблем с финансированием подобного рода меры не решают.

Есть регионы, в которых все школы, правда, зачастую чисто автоматически, переводятся в ранг школ искусств (например, Удмуртия). Правда, при этом во многих из этих регионов России есть школы со статусом начального профессионального звена в системе школа — училище — вуз (либо президентские, либо специальные школы при учебных заведениях среднего или высшего звена). Чего не скажешь о нашей республике.

Музыкальная школа им. С.М. Максимова создавалась как начальное звено в профессиональном музыкальном образовании. Но затем, в 50 – 60 – 70-е годы, постепенно изменила свой профиль, как и большинство других музыкальных школ России. В результате уже не одно десятилетие школа решает двоякую задачу: раннюю профессиональную ориентацию наиболее одаренных детей и обучение будущих музыкантов – любителей и слушателей. По этой причине как преподаватели, так и администрация испытывали и продолжают испытывать серьезные трудности организационного порядка, так как обучать всех детей по одинаковым программам, учебным планам нельзя. Должны быть различными критерии как оценки деятельности педагога, так и полученных навыков ученика в зависимости от той цели, которая ставится в каждом из этих случаев. Но в любом случае эти критерии должны быть высоко-профессиональными.

Живя в условиях жесткой конкуренции, когда большое количество школ предлагают огромные возможности развития детских способностей, педагогический коллектив школы активно работает в поисках новых форм и методов обучения. Открываются новые отделения: 2000 г. — сольное академическое пение, 2002 г. — отделение хорового пения. Вот уже 5 лет существует новая дисциплина для учащихся начальных классов: слушание музыки; второй год действует факультатив — «джаз и эстрадная музыка»; более 10 лет — курс импровизации. На фортепианном семилетнем отделении четвертый год существует группа инструментального музицирования, для которой разработана специальная программа, в которой акцент перемещен с сольного на различные формы ансамблевого музицирования. Обучение ведется по скорректированному учебному плану, разработаны формы проведения промежуточных и итоговой аттестации учащихся этой

группы. Много лет ведется работа по установлению межпредметных связей, регулярно проводятся интегрированные уроки. Преподавателями теоретического отделения разработаны методики проведения альтернативного итогового экзамена по сольфеджио.

Мы считаем очень важной задачу вовлечения в процесс активного музенирования не только лучших, самых способных учащихся, но и максимального количества всех остальных. Ведь и для них, а особенно для их родителей, важно увидеть и услышать результат своего ежедневного кропотливого труда. Преподаватели и администрация школы ищут формы, которые способствуют вовлечению в концертную жизнь школы максимального количества детей. Это — тематические, классные, отделенческие и общешкольные концерты и конкурсы, среди которых: концерты, посвященные юбилеям великих композиторов, концерты из произведений композиторов Чувашии, праздничные концерты, конкурсы «Юный виртуоз», «Andante и Allegro», «Незабываемые страницы», традиционный общешкольный конкурс «Юный музыковед», музыкальные викторины между учащимися разных преподавателей «Забавное сольфеджио», общешкольные концерты «Веселая семейка» (в которых принимают участие не только ученики школы, но и их родители), конкурс сочинений «Что я знаю о произведении, которое играю по специальности», «Музыкальная школа будущего» и многое-многое другое.

В ближайшей перспективе — активизация ансамблевых форм музенирования на всех отделениях: открытие класса камерного ансамбля, создание разносоставных ансамблей на духовом отделении; возобновление курса импровизации, введение факультативного курса «Выдающиеся музыканты-исполнители», ритмики. Ведется работа по установлению связей с общеобразовательными школами с целью создания совместных проектов и концертов с участием учащихся и преподавателей.

Главной своей задачей мы по-прежнему считаем высокопрофессиональную подготовку как наиболее одаренных детей к дальнейшему музыкальному образованию, так и грамотных, способных оценить в будущем этих талантливых исполнителей, музенирующих слушателей.

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМЫ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

И.В. Ткаленко

В то время, когда идет реформа всей системы российского образования, очень важно понимать, что является основополагающим, что мы должны попытаться сохранить, может быть, даже отстаивать, а от чего можно и должно отказаться. В воспитании, в образовании очень важны традиции, только в стабильной среде ребенок развивается гармонично. Стабильность обязаны дать ребенку не только семья, но и школа: традицией понимания детских проблем и даже простой ежедневной улыбкой педагога.

Разумеется, перемены необходимы. Перемен должно быть много, но должна быть и стабильность: это две обязательные составляющие педагогики.

Идет процесс реформирования системы российского образования, осуществляемый в рамках Болонского процесса, цель которого — создание единого образовательного пространства в объединенной Европе. Процесс идет тяжело и небезболезненно, в том числе и потому, что наша система образования имеет мощные традиции, она по-прежнему стablyно функционирует, и результаты ее очень высоки по многим своим параметрам.

По целому ряду причин получилось, что система детского музыкального образования стала, пожалуй, наиболее болезненной точкой сосредоточения многих общих для всей образовательной системы проблем. В настоящее время это осознается на самом высоком государственном уровне. Федеральным агентством по культуре и кинематографии проведен мониторинг состояния и функционирования системы ДМШ и ДШИ и сделаны выводы о существовании целого

комплекса системных проблем, среди которых можно выделить следующие противоречия:

- 1) между массовым характером художественного образования, реализуемого ДМШ и ДШИ, и элитарностью образовательных традиций ДМШ и ДШИ;
- 2) между темпами изменения социально-экономической ситуации и темпами изменения в сфере образования;
- 3) между объемами необходимого и реального бюджетного финансирования;
- 4) между переменами в сфере образования и развитием нормативной правовой базы деятельности образовательных учреждений, соответствующей новой ситуации;
- 5) между заявленными приоритетами государства в области образования и реальными процессами законотворчества, практикой управления ДМШ и ДШИ;
- 6) между необходимой самостоятельностью в принятии решений, заявленной в главе 32 «Компетенции образовательного учреждения» федерального Закона «Об образовании», и реальной практикой деятельности руководителя детской школы искусств¹.

По поводу последнего пункта можно с чувством гордости сказать, что благодаря конструктивной работе коллектива Детской музыкальной школы им. С.М. Максимова совместно с Управлением культуры администрации г. Чебоксар, школа имеет в настоящее время Устав, в котором закреплены за этим образовательным учреждением практически все предусмотренные российским законодательством права, в том числе выборы директора коллективом работников школы.

Благодаря совместным усилиям целого ряда государственных и общественных организаций предпринимаются конкретные шаги для того, чтобы приостановить процесс разрушения системы ДМШ и ДШИ. Необходимо отдать должное Балакиревскому обществу, которое объединяет многих людей, заинтересованных в сохранении и творческом развитии системы музыкального образования в нашей стране. Балакиревское общество путем формирования общественного мнения через прессу, организацию мероприятий, имеющих общественный резонанс, путем прямого обращения в министерства и ведомства добивается возвращения ДМШ и ДШИ статуса

учреждения общего художественного образования (а не дополнительного, как сейчас), выступает за отмену «постыдного взимания родительской платы за обучение».

Среди всего комплекса проблем, стоящих перед ДМШ и ДШИ, есть такие, которые можно решить только на государственном уровне. Но есть целый ряд проблем, которые необходимо решать, не откладывая, уже сейчас на уровне Республики, города, отдельно каждого учебного заведения. Существующая в настоящее время законодательная база предоставляет такую возможность.

Возьмем, например, проблему противоречия между массовым характером художественного образования и элитарностью образовательных традиций. Устав ДМШ им. С.М. Максимова позволяет этому учебному заведению самостоятельно разрабатывать рабочие программы по всем дисциплинам, в том числе разноуровневые, вводить дополнительные дисциплины, выбирать различные методики и формы проведения промежуточной и даже итоговой аттестации. Вопрос не в недостатке возможностей, а в том, чтобы выбрать и применить необходимое. Крайне важно в стремлении идти в ногу со временем не растерять самое ценное из накопленного несколькими поколениями педагогов за 85-летнюю историю школы.

Уже сама формулировка проблемы, приведенная в предыдущем абзаце, представляется, на мой взгляд, не вполне корректной и даже тенденциозной. Похоже, что на систему дополнительного образования пытаются полностью переложить задачу эстетического воспитания детей, так как совершенно очевидно, что общеобразовательные школы с этой своей функцией не справляются.

Дело в том, что современная ДМШ выполняет две основные функции: первая — это воспитание себе подобного, будущего профессионального музыканта, и вторая — это профессиональное музыкальное образование будущего непрофессионала, т.е. музыканта-любителя и слушателя. Эта вторая составляющая деятельности школ в последнее время подвергается постоянной критике. Широко распространено мнение, что учителя музыкальных школ не владеют необходимыми знаниями в области педагогики и психологии и что ученик является для них не целью обучения, а средством. В качестве

примера приведу две цитаты из статьи С.В. Мильтоняна, преподавателя-методиста Тверского музыкального училища, заслуженного работника культуры, «учителя года» 2002 и 2003, опубликованные в газете «Da capo al fine»: «Личность ученика все еще не в центре музыкально-педагогического мироздания. Если конечная цель труда — знания, умения, навыки, наилучшее исполнение учеником выученного произведения, это одно. Если развитие личности ребенка — это совсем другой уровень»; «Если верить возрастной психологии, то ныне существующий способ обучения музыке и игре на музыкальном инструменте соответствует особенностям и потребностям человека в возрасте от 18 лет и старше. Особо одаренные дети такую систему обучения принимают, и она для них продуктивна. Остальные испытывают дискомфорт»². Подобные размышления можно услышать и прочитать во многих публикациях. Вырисовывается портрет преподавателя ДМШ, который готов замучить ученика, добиваясь наилучшего исполнения выученного им произведения. Если это действительно так, то совершенно понятно желание государственных чиновников позакрывать музыкальные школы, чтобы педагоги не мучили детей. Или перевести эти заведения на самоокупаемость, что неизбежно приведет к тому же результату.

Мне кажется, что многие авторы, критикуя существующую систему музыкального образования, поступают так не совсем бескорыстно, противопоставляя себя, как хорошего, современного учителя, всем другим. Каждый год появляется множество учебных пособий и методических разработок, учитывающих, по мысли их создателей, все новейшие достижения педагогики и психологии. Вот что предлагает, например, автор процитированной выше статьи взамен «существующего ныне способа обучения музыке и игре на музыкальном инструменте»: «...Обучение музыке следует начинать с групповых форм импровизации, затем индивидуальной импровизации, потом вводить ученика в основы сочинения и лишь после этого давать ему для исполнения произведения другого автора».

Да, действительно, посещаемость концертов классической музыки оставляет желать лучшего. Да, это факт, что большая часть выпускников ДМШ никогда не станут музицировать, то есть применять на практике приобретенные навыки. Однако

неверно обвинять в этом исключительно ДМШ и ДШИ. Хотя бы потому, что задача воспитания эстетически развитого и грамотного слушателя находится в первую очередь в компетенции общеобразовательной школы, так как там работают учителя музыки, имеющие соответствующее образование и занимающиеся по программам, нацеленным именно на это. Задача же музыкальной школы в первую очередь — это воспитание и обучение музыканта-профессионала или любителя, владеющего навыками игры на музыкальном инструменте. А обучение любому ремеслу во все времена не обходилось без определенной доли элитарности педагогических методов. В этом смысле образовательные традиции ДМШ и ДШИ не более элитарны, чем традиции, например, хореографической или спортивной школы. Напротив, музыкальная педагогика в настоящее время очень активно пытается ассимилировать достижения других наук, особенно общей и возрастной педагогики и психологии. Еще в конце 80-х годов В.Г. Ражников в статье «Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении» высказал и аргументировал точку зрения, что «потеря элитарности (то есть содержательной и ценностной обособленности) музыкальной педагогики уже случилась»³.

Что касается того, что выпускники школы не могут найти применение своим навыкам, — именно в этом, по моему мнению, главная беда. Накопив в течение 6–9 лет школьных занятий достаточные музыкально-технические навыки, они не имеют возможности использовать их в дальнейшей практике. Если даже они поначалу играют что-то для гостей, для друзей, уже через год-два «мастерство» улетучивается: нет стимулов для занятий — и общество теряет играющего музыканта — любителя. В России, кажется, они никому не нужны.

В большинстве европейских стран — почти повсеместно — во многих общеобразовательных школах существуют музыкальные коллективы: духовые, струнные, симфонические оркестры. Оркестровые классы являются частью учебной программы, включены в расписание и привлекают в такие школы массу детей, которые ранее уже получили какое-то, пусть самое скромное, музыкальное образование. Общеобразовательные школы почти в обязательном порядке включают учеников в процесс музыкального исполнительства. Итак, и

родители, и дети знают, что умение играть на инструменте не пропадет даром и может быть использовано, как минимум, во время обычного школьного обучения. Но и в дальнейшем — тоже, потому что, кроме оркестров, в отдельных школах существуют общегородские юношеские оркестры: они объединяют музыкантов из разных школ, и попасть в городской оркестр очень престижно по некоторым причинам. Во-первых, это паблисити, а во-вторых — можно получить хорошую рекомендацию для поступления в колледж, так как администрация колледжей отдает предпочтение трем категориям: спортсменам, музыкантам и общественным деятелям. Это предпочтение выражается и в получении студентами грантов, и в ряде других поблажек. Кроме того, во многих колледжах, так же, как и в общеобразовательных школах, существуют оркестры, и нередко участие в оркестре засчитывается как кредит, то есть программный предмет обучения.

И вот мы видим, что маленький музыкант, начав свою музыкальную жизнь в детской музыкальной школе, может не без пользы для себя продолжить ее в рамках общеобразовательной и затем высшей школы. Но и это еще не все. В европейских городах существуют любительские или полупрофессиональные оркестры, которые собираются более или менее регулярно для исполнения какой-то программы. Вот так для людей, любящих музыку, но не ставших профессиональными музыкантами, выстраивается цепочка: от начальной ступени овладения инструментом через общеобразовательную школу, а затем колледж и вуз в городской любительский оркестр.

В нашей стране очень слабы традиции домашнего и любительского музицирования. Объективно у выпускника музыкальной школы практически нет возможности показать свое искусство. Мне известен лишь один инструментальный любительский коллектив, исполняющий классику, — это студенческий камерный оркестр Санкт-Петербургского государственного университета.

Ведь музыка — это искусство общения при помощи звуков! Ребенок, приходя в музыкальную школу, хочет в первую очередь научиться играть музыку на каком-либо инструменте. Всем детям нравится выступать на сцене. Задача заключается в

том, чтобы предоставить им такую возможность. Ведь если смириться с тем, что в настоящих условиях практически невозможно организовать концерт классической музыки, особенно если его участники не лауреаты международных конкурсов, а музыканты-любители, то придется смириться и с тем, что целью обучения в детских музыкальных школах станет исключительно эстетическое воспитание. Следовательно, нет смысла в регулярных занятиях на инструменте, тем более — в гаммах, этюдах, упражнениях. Необходимо, не дожинаясь государственных инициатив, начать работу по созданию соответствующих проектов, соответствующей инфраструктуры. Очевидно, нужно начать с поиска лиц, учреждений и организаций, заинтересованных в проведении совместных мероприятий и концертов с участием учеников музыкальной школы и ее выпускников. В первую очередь важно, чтобы откликнулись учителя музыки общеобразовательных школ и родители учеников, хотя возможны и другие, самые неожиданные варианты. Нельзя подходить к этому делу формально, нужны проекты, которые заинтересуют обе стороны.

Только в этом случае удастся сохранить за музыкальной школой статус учебного заведения, главная задача которого — это обучение и воспитание как будущего профессионала, так и будущего любителя музыки, умеющего музенировать, то есть не только слушателя музыки, но и, в меру дарованных ему способностей и таланта, музыканта-исполнителя, творца.

Л и т е р а т у р а

1. Маяровская Г.В. Об организации работы детских школ искусств // Da capo al fine, 2005. № 6.
2. Мильтонян С.В. ДМШ: обучение или воспитание? // Da capo al fine, 2005. № 9.
3. Ражников В.Г. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Вопросы психологии, 1988. №1. С. 33.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЕКТЫ РАЗВИТИЯ ДМШ, ДХШ, ДШИ ГОРОДА ЧЕБОКСАР

С.И. Шкурина

В решении государственных задач воспитания и образования детей и молодежи важная роль отведена системе детских школ искусств, в деятельности которых определяющей функцией является развитие склонностей, способностей, интересов, социального и профессионального самоопределения детей и молодежи. Эта достаточно широкая сеть детских музыкальных и художественных школ, школ искусств является по сути своей одним из базовых оснований нашей культуры, которое не только выполняет функцию широкого художественно-эстетического просвещения и воспитания детей, но и обеспечивает возможность раннего выявления таланта и создание условий для его органичного профессионального становления.

На сегодняшний день прослеживается четкая тенденция преобразования детских художественных и музыкальных школ в учреждения комплексного типа, соединяющие в себе различные направления образования детей, или школы искусств. Наши школы успешно работают в двух направлениях: 1) начальное профессиональное обучение — подготовка кадров для учебных заведений культуры и искусства; 2) художественно-эстетическая подготовка детей.

Правильная диагностика способностей, оценка сил и возможностей ученика, разнообразие методов воздействия на него дали положительные результаты: из 606 выпускников 2005 года 171 ученик получили свидетельства с отличием об окончании ДМШ, ДХШ, ДШИ. Ежегодно выпускники наших школ становятся студентами Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова, Чебоксарского художественного

училища, Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, Чувашского государственного института культуры и искусств. В 2005 году 10 учеников ДМШ № 5 стали студентами Чебоксарского музыкального училища и училища культуры.

В настоящее время впервые каждой конкретной школе предоставлена возможность разработки авторских программ образовательного процесса, то есть основополагающая идея учебных планов нового поколения — это обретение школой своего лица. Всего школами разработано 15 проектов, направленных на обогащение жизни подрастающего поколения, расширение кругозора, привлечение к сотрудничеству народных мастеров и фольклорных коллективов, всестороннее развитие личности ребёнка на основе глубокого знания принципов, традиций и норм народной культуры.

Большое внимание в учебном процессе уделяется воспитанию патриотизма, любви к своей республике, созданию общего творческого и эмоционального настроя в учебной деятельности, развитию интересов и творческих качеств детей, их способности к сотрудничеству, организации совместного труда, общей радости, коллективного успеха, координации деятельности преподавателей и родителей в осуществлении целей школ дополнительного образования.

Например, в **ДХШ № 2** проект **«В краю ста тысяч песен»** планирует создание детского этнографического музея с развивающими игровыми элементами — виртуальные путешествия в прошлое Чувашии. Вторая вариативная образовательная модель — создание на базе школы мастерской компьютерной графики и анимации. В детском этнографическом музее планируется проведение уроков по культуре родного края (начато составление экспозиции). Все это даст новый приток детей в школу.

В **ДХШ № 4 им. Э.М. Юрьева** в основе проекта, который называется **«Народная школа»**, идея превращения учебно-воспитательного процесса в процесс проживания детьми (и их семьями) традиционной чувашской культуры, т.е. идея превращения школы в « школу народной культуры».

ДХШ № 6 с учетом возрастных особенностей детей 3 – 5 лет разработала программу **«Раннее эстетическое развитие**

детей 3–5 лет и организовала классы раннего эстетического развития. Также школой разработан проект «**Музей заслуженных художников ЧР и РФ Акцыновых**». Материал для его создания начал собираться задолго до присвоения школе имени художников и копился в течение 8 лет. Здесь собрано большое количество личных вещей художников, произведения графики, живописи, книги об их творческом пути, стихи и личная переписка. Проект планирует воспитание детей на примере заслуженных художников Чувашской Республики и Российской Федерации.

ДШИ № 1 разработан проект «**Одарённость. Мобильность. Конкурентоспособность**». Реализация проекта — возможность расширить компьютерные классы, создать сайт школы, электронный каталог, газету, отражающую всю творческую деятельность учащихся. Цель проекта — пропаганда детского творчества (музыкального, художественного и др.) за рубежом. В рамках этого проекта 5 учеников школы и 2 преподавателя с 11 по 17 июля 2005 года приняли участие в международном лагере искусств в проекте колледжа Eszterhazy Koraly в г. Эгер (Венгрия). Школа планирует реализацию проекта, проведение конкурса детского художественного и музыкального творчества в Анталии (Турция), Норвегии.

ДШИ № 2 разработан проект под названием «**Семицветик**». Наряду с овладением основами различных видов творчества, проект планирует массовый охват учащихся всеми формами и видами эстетического воспитания, выявление наиболее одаренных детей для более глубокой и разносторонней специальной подготовки на профессиональных отделениях школы искусств. В школе открыто подготовительное художественное отделение «Капельки» для детей 6–7 лет (занимаются 28 детей). Для удовлетворения и расширения спроса родителей микрорайона открыт театрально-лингвистический класс на эстетическом отделении «Музыка и английский» (занимаются 29 детей).

ДШИ № 3 разработала проект **развития эстрадно-вокально-инструментального отделения школы**, который исходит из необходимости повышения уровня доступности для детей данного микрорайона художественного образования как особо значимой сферы человеческой деятельности, жиз-

ненно необходимой для развития современной молодежи. Основной целью проекта является более активное вовлечение детей в процесс музыкально-эстетического образования и удовлетворение увеличивающейся потребности детей и подростков в востребованном в наши дни эстрадном направлении музыки. Целью обучения становится приобщение широких масс учащихся к музицированию на электронных цифровых инструментах в самых разнообразных формах проявления этой творческой деятельности (электронной аранжировки и исполнительства, игры по слуху и в ансамбле, звукорежиссуры, создания оригинальных электронных тембров, импровизации и композиции).

ДШИ № 4 разработан проект «**Чебоксарская детская школа искусств № 4 — центр музыкально-эстетического образования детей и подростков на территории Южного поселка**». Поскольку в течение многих лет школа искусств № 4 тесно сотрудничает с ДК «Южный», возникла необходимость ежегодно планировать совместно проводимые мероприятия для родителей и жителей микрорайона. Цель проекта — задействовать клуб «Южный» как базу для отчетных культурно-досуговых мероприятий эстетического отделения школы искусств. При соответствующих условиях и тесном взаимодействии ДК «Южный» — СОШ № 3 — ДШИ № 4 возможен необходимый толчок к совершенствованию системы эстетического воспитания детей и подростков на территории Южного поселка.

В ДМШ № 2 им. Воробьева проект «**Чебоксарская детская музыкальная школа № 2 им. В.П. Воробьева — центр духовно-нравственного воспитания детей и подростков Калининского района Чебоксар**» планирует взаимодействие музыкальной школы с общеобразовательными школами и детскими садами Калининского района. Основные цели проекта — раскрыть творческие способности детей и подростков, воспитать активную творческую личность, познакомить детей с правилами вежливости и красивых манер, выработать привычку вести себя в соответствии с общепринятыми нормами поведения как в обществе, так и дома, воспитать у учащихся чувства красоты, сосредоточенности, дисциплины мыслей и ощущений, развивать чувства патриотизма, сострадания, милосердия, любви к людям.

ДМШ № 3 разработала программу развития отделения «Хореография». Система хореографического образования и

воспитания ориентирована на развитие всех творческих способностей, гармоничное развитие художественных, интеллектуальных и нравственных качеств личности. Занятие хореографией вырабатывает такие качества, как трудолюбие, целестремленность, творческая дисциплина, коллективизм. Школа должна быть доступной для большего числа детей, и этому будет способствовать увеличение контингента учащихся — детей и подростков юго-западного района Чебоксар (на сегодняшний день насчитывается 80 учащихся на хореографическом отделении школы, открыто подготовительное отделение «Веселые топотушки» для детей 5–6 лет). В ДМШ № 3 открыто также отделение «Музыкальное искусство эстрады» на бюджетной основе.

ДМШ № 4 им. В.А. и Д.С. Ходяшевых проектом «**Играем на чувашских гуслях**» предусматривает возрождение и распространение в условиях современной культуры традиций игры на чувашских гуслях — традиционном музыкальном инструменте чувашей и других поволжских народов. Проект призван систематизировать опыт пока уникального искусства исполнительства на чувашских гуслях и пропагандировать его как единственный реальный способ восстановления угасающих народных традиций в современных условиях. В настоящее время обучение игре на чувашских гуслях ведется лишь в музыкальной школе № 4 Чебоксар — единственной в Чувашской Республике. За период существования класса гуслей (с 1989 года) в школе была издана программа преподавания игры на «кёсле» и вышло из печати учебное пособие по игре на «кёсле», презентация которого состоялась 13 декабря 2005 года в рамках фестиваля композиторов Приволжского региона.

В **ДМШ № 5** планируется открытие эстетического отделения для подростков 13–15 лет, который обеспечит охват детей из неблагополучных семей. Открыт класс эстрадного вокала. Планируется открытие отделения электронной музыки для большого охвата детей. Разработан проект «**Чебоксарская детская музыкальная школа № 5 — центр творческого развития детей и подростков новоюжного района Чебоксар**». Проект предусматривает обеспечение занятости детей и подростков с целью профилактики правонарушений, наркомании, безнадзорности и других асоциальных проявлений

среди несовершеннолетних. В настоящее время в школе занимаются дети в возрасте от 4 до 16 лет. Открыто эстетическое отделение для подростков 13 – 15 лет.

Продолжается работа с одарёнными детьми. Управлением культуры разработана и решением Чебоксарского городского Собрания депутатов от 7 сентября 2005 года № 1731 принятая «Городская целевая программа «Одаренные дети» на 2005–2010 годы». Программа предусматривает создание условий для работы с одарёнными детьми, обеспечение их максимальной творческой отдачи в современных рыночных условиях.

В рамках этого проекта учащиеся наших школ в 2005 году приняли участие в 6 международных, 11 межрегиональных, 15 республиканских и 12 городских конкурсах-фестивалях. 308 учеников заняли призовые места на всероссийских, межрегиональных, республиканских и городских конкурсах.

В целях поддержки одарённых детей принято распоряжение главы администрации Чебоксар от 7 сентября 2005 года № 238 «Об учреждении именных стипендий главы администрации города Чебоксары учащимся муниципальных образовательных учреждений дополнительного образования детей». Учреждено 10 именных стипендий главы города по 3500 рублей для учащихся детских музыкальных, художественных школ и школ искусств.

Министерством культуры объявлен конкурс на лучшую авторскую программу, на лучшую школу. Министерством образования и молодежной политики ЧР объявлен региональный конкурс инновационных и вариативных программ в сфере государственной молодежной политики.

Пока нет программы и проекта развития Чебоксарской музыкальной школы им. С.М. Максимова. Хотелось бы пожелать, чтобы и в ней хранили и развивали самобытную музыкальную культуру Чувашии. Создать музей самобытной чувашской культуры — вот уже тема одного проекта. Так как школу считают базовой — открыть класс композиции, чувашской музыкальной литературы, ведь многие чувашские композиторы являются воспитанниками этой школы. В школе нет чувашских инструментов — надо их пропагандировать. Открыть чувашское фольклорное отделение. Т.е. делать упор на чувашскую музыку. Тогда нас поддержит и Президент Республики Н.В. Федоров.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ КЁСЛЕ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

М.В. Гусева

Кёсле — чувашская разновидность шлемовидных гуслей — находится только в начале своей современной эволюции. Открытие в 1997 году при Детской музыкальной школе № 4 Чебоксар специального класса игры на кёсле поднимает технический уровень исполнительства. Впервые инструмент поставлен на профессиональную основу, что дает толчок к его возрождению, дальнейшему развитию и адаптации к современным условиям. Обобщая опыт проделанной работы, можно сделать определенные выводы, поставить задачи и еще раз поднять те проблемы, с которыми мы сталкиваемся сегодня. Их необходимо решать, если мы хотим говорить не только о возрождении, но и становлении кёсле как актуального современного инструмента.

Одним из хороших итогов этих лет явился выпуск первого учебного пособия для кёсле, сочинение новых пьес для этого инструмента композиторами Л.Л. Быренковой, Ю.П. Григорьевым, а также студенткой Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова А. Борисовой (класс композиции Л.Л. Быренковой) и их исполнение.

В стенах школы вырос замечательный ансамбль «Илемби», записан первый серьезный диск. И, хотя в ансамбле существует текучесть (дети вырастают, уходят), коллектив достиг

больших успехов, неоднократно премирован грамотами, дипломами. Благоприятными были поездки ансамбля «Илемби» на II Открытый Международный конкурс исполнителей на многострунных национальных инструментах им. Веры Городовской в Москве, на фестиваль «Воршуд» в Удмуртии, на отборочный тур Артиады в Москве, фестиваль по «Золотому кольцу» России, участие по персональному приглашению Алексия II в юбилейном концерте «Дети России патриарху Всея Руси». Поездки стимулируют детей к занятиям, способствуют профессиональному росту коллектива, дают возможность знакомиться с однотипными многострунными инструментами других народов, представленными на конкурсах и сольно, и в ансамбле, оркестрах, в самых неожиданных сочетаниях... Знакомясь с богатейшим опытом других, ты знакомишься с замечательными людьми, зажигаешься от самой творческой атмосферы, узнаешь много нового и возвращаешься домой полным творческих впечатлений и идей...

Следующим многообещающим шагом стало поступление одной из выпускниц школы в музыкальное училище. Теперь можно скорее продвинуться дальше, поднять технический уровень исполнительства на кёсле, опробовать новые приемы игры, штрихов, решения технических задач и, самое главное, воспитать специалистов в этой области, выйти за рамки одной школы.

При всех позитивных моментах все же существует ряд серьезных проблем:

1) Основная, самая большая проблема, где необходимо финансирование, — это изготовление новых инструментов. На сегодняшний день нужны инструменты разных размеров: малого (для малышей), среднего и большого (для взрослых и технически оснащенных). Здесь необходимо изучить опыт работы с аналогичными инструментами, к примеру, украинской бандурой, звончатыми гуслями (у них разная система переключателей на хроматизм). Для средних и малых инструментов в басах можно настраиваться в пентатонике. Основной тональностью кёсле нужно определить все же B-dur как наиболее близкой чувашской музыке (мы играем в G-dur, марийцы на своих гуслях — в A-dur). Необходимо на

конкурсной основе заказать разным мастерам по пробному инструменту, — у кого лучше, после можно будет заказывать целую партию. Сегодня известны мастера в Воткинске, Ижевске, заинтересованы в Нижнем Новгороде.

2) Решив первую проблему, решим и другую: появится возможность приобрести чувашские гусли в личное пользование. Выпускники нашей школы иногда заходят, чтобы поиграть для души, их родители спрашивают о покупке. У инструмента среднего качества цена не должна быть очень высокой. Можно использовать опыт Белоруссии, выпускающей маленькие 15-струнные инструменты (цимбалы), украшенные национальным орнаментом, с вставляющимися картинками — нотами. Такие гусли нетрудно адаптировать к музыкальным занятиям в детских садах. Можно добавить к кукле в национальном костюме — своеобразному «брэнду» Чувашской Республики — игрушечный кёсле с орнаментом, мы же видим детские гитарки, ксилофоны, барабанчики, бубны. Почему не быть простейшим гуселькам? Они даже не должны слишком хорошо звучать, поскольку несут бренду и рекламу.

3) В процессе работы определились приемлемые для кёсле струны. Пока мы используем большие гитарные, хорошо звучат медные, латунные, хуже серебряные. Сегодня на рынке представляется еще больший выбор: можно опробовать нейлоновые, арфовые шелковые... Для каждого размера гуслей нужно подобрать конкретные струны: длина, толщина, обивка, подобрать цветность (у арфы октавные струны красные, кварта — синие, другие желтые), силу натяжения. Необходима целенаправленная работа специалистов.

Обобщая опыт других и собственный, мы подошли к необходимости решения чисто исполнительских задач. Среди них:

1) *Применение новых приемов.* Успешно опробовав гитарное треполо, в наших планах освоение медиатора и приемов игры с его применением, флаголеты, трели и т.п.

2) *Стилизация.* Играть пьесы в разных стилях. На конкурсе, к примеру, звончательные гусли показали исполнение старинных пьес для клавесина, есть такой опыт и на гитаре.

3) *Глушение.* Необходимо изучить технику глушения открытых струн на других инструментах и найти свою.

4) Чувашские гусли — разновидность арфы, по-другому, лежачая, или горизонтальная, арфа. История арфы тянется еще с Древней Греции. Существуют разные школы игры на арфе: английская, французская, испанская, итальянская, китайская, африканская и, наконец, российская. Накоплен богатый опыт, из которого необходимо перенимать не только приемы, но и обозначения штрихов.

Подытоживая сказанное, отметим, что современный кёсле должен развиваться в нескольких направлениях:

— Училище — главная кузница идей, проб, новшеств. Именно здесь студент подходит к обучению более сознательно. И через это в школе можно вводить изменения.

— Ансамбль. Поиск сочетания кёсле с другими инструментами, голосом. Сегодня, например, существуют три возрастных ансамбля: младший, средний, старший. Это способствует развитию репертуара разного уровня.

— Фольклор. Национальная характерность кёсле обязывает изучать истоки народного исполнительства, воссоздание традиционного репертуара, поиски старых записей.

— Необходимо создавать библиотеку произведений для кёсле, стимулировать творчество композиторов и аранжировщиков, не останавливаться на одном сборнике. Необходимо периодически профессионально записывать репертуар на диски и видео, тем самым сохранять накапливаемый опыт. Это особенно важно, учитывая текучесть учащихся, разный уровень их способностей.

— Обязательно нужны поездки на конкурсы, мастер-классы, конференции по проблемам многострунных народных инструментов, что способствует профессиональному росту и адаптации инструмента к современности.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ЧУВАШСКОГО НАРОДА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

T.B. Давыдова

Важнейшая задача современной педагогики — использование духовного потенциала народа, формирование интеллектуальной, нравственно-эстетической культуры его подрастающего поколения через активный интерес к прогрессивному прошлому, к духовным ценностям национальной и общечеловеческой культуры. В решении этой задачи важная роль принадлежит воспитанию будущих учителей, осознающих свою деятельность в общеобразовательной школе как культурообразующую, культуротворческую. Культуре как духовному потенциалу нации придается основополагающее значение носителя первичного архетипа, создающего новые формы жизни, отсюда ее изучение, выявление ее ценностных основ для определения перспектив дальнейшего развития. Таким образом, национально-региональный компонент образования сможет выступить, с одной стороны, фактором сохранения национального самосознания, с другой — явится условием развития культурного созидательного потенциала, базирующегося на духовно-нравственном фундаменте.

Профессиональная подготовка учителя музыки, способного воспроизводить и передавать подрастающему поколению основные ценности музыкальной культуры своего народа и региона в комплексе художественных традиций, строить учебно-воспитательную работу на этнохудожественных, этнопедагогических основаниях, позволит гармонизовать процесс воспитания личности современного учащегося. Система образования в современных условиях должна основываться на тех фундаментальных критериях, опорах, на которых

держится вся конструкция народного воспитания. Изучение художественной культуры народа носит не только созерцательный, но и созидательный характер, его необходимо связать с художественно-творческой деятельностью студента (слушание, исполнение музыки, чтение сказок, стихов). Важным условием проверки эффективности учебной деятельности является концертно-исполнительская практика студентов.

Национально-региональный компонент в содержании учебного предмета «Фортепиано» — составная часть общего его содержания. В воспитании будущего учителя музыки национальная музыка, как родное и близкое музыкальное окружение студента, должна стать основой в постижении им национальной культуры. На основе анализа целей вузовской подготовки учителя музыки в области исполнительских дисциплин, представленных в Государственных образовательных стандартах, квалификационных требованиях к подготовке выпускников вузов, а также системного анализа сегодняшней и перспективной конкретной деятельности специалистов студенты должны иметь представления об эстетической сущности и специфике исполнительской деятельности учителя музыки; знать и уметь использовать его исполнительские качества, основные формы исполнительской практики в ходе учебных занятий и в условиях общеобразовательной школы, особенности интерпретации музыкальных произведений различных стилей и жанров; иметь опыт эмоционально-эстетического восприятия произведений художественной культуры, музыкально-просветительской работы с учащимися разновозрастных категорий, исполнительской деятельности в школьной аудитории (исполнение должно быть ярким, образным, эмоциональным, доходчивым, с постоянным контактом с классом), концертмейстерской работы (аккомпанировать своему пению, хоровому коллективу), владения музыкально-творческими навыками (чтение с листа, подбора по слуху, транспонирование).

Такой объем базовых музыкально-творческих умений необходим будущему учителю музыки для проведения полноценной педагогической деятельности. Очень часто музыкальное произведение, находящееся «в руках» учителя-пианиста, дает толчок к рождению нового, «авторского» урока. «Живое» исполнение всегда вносит дополнительные эмоциональные переживания,

помогает установить контакт с классом. Владение инструментом является важным средством музыкально-педагогической деятельности, но не единственным. Важно гармоничное соотношение специально музыкальных и общепедагогических компонентов в структуре педагогического мастерства будущего учителя музыки. В воспитании будущего учителя музыки следует исходить не из противопоставления разных на первый взгляд специальностей — педагогики и музыкального исполнительства, а из того общего, что их объединяет.

В подтверждение этого положения приведем пример. Так, в 1999 г. на музыкально-педагогическом факультете состоялась встреча студентов с композитором Александром Васильевым. Студенты выступили с музыкально-литературной композицией «Эта трепетная связь света, музыки и слова...» (стихи М. Сениэля). Был исполнен весь фортепианный цикл («Однадцать пьес») композитора. В процессе подготовки к этой встрече студенты подбирали стихи чувашских поэтов, отражающие настроение музыкального образа той или иной миниатюры, в художественной форме раскрывали слушателям содержание пьес-прелюдий композитора. Мир образов, воплощенных в прелюдиях А. Васильева, многогранен. Тончайшие оттенки чувств и настроений разнообразны, что делает данное сочинение интересным для слушателя.

Наиболее ярко связь музыки, слова и движения представлена в композиторской музыке, опирающейся на народную основу. Для более глубокого восприятия этой музыки мы использовали комплексное воздействие: музыка, слово (стихи), живопись, народное прикладное искусство. В этом единстве красивый поэтический слог сливается с мелодией, ритм повторяет орнамент чувашской вышивки, узор продолжает линии и краски природы. В итоге все это воспринимается в неразрывности, органичности народного искусства. В процессе нашей работы наметилась линия на углубление внутренних связей чувашской музыки со всем комплексом художественной культуры чувашского народа.

Интересна по своему национальному колориту Прелюдия № 7, которой мы дали название «Весняночка». Здесь каждый мотив выполняет свою роль (парни заводят свою песню, женские голоса свою). В этот стройный ансамбль «голосов

хора» врываются голоса-крики, имитация пения птиц, создается ощущение диссонанса. Однако именно подобная дисгармония как раз является изюминкой, позволяющей увидеть картину настоящего народного действия на природе. Все пространство дышит музыкой, «музыка природы — музыка во мне». В книге Б.А. Рыбакова «Язычество Древней Руси» находим объяснение подобного звучания музыки. Он пишет, что эти ритуальные песни «символизировали встречу весны, когда люди пели, обращаясь к весенним птицам... Мы «видим пение», и все это в прямой связи с солнцем, с зарей...». Эта характеристика объясняет ту «дисгармонию, диссонанс», которые являются привлекательной особенностью музыки А. Васильева, что, в свою очередь, свидетельствует о глубоком знании композитором древних языческих традиций чувашских и других народов, о проникновении в самую суть природообразных верований народа.

Цикл «Одиннадцать пьес» легко адаптируется в учебном процессе, с большим интересом исполняется студентами в классных концертах, является обязательным произведением программы академических концертов и государственной аттестации по фортепиано. Студенты используют пьесы-прелюдии в уроках музыки во время педагогической практики.

В процессе нашей работы наметилась линия на углубление внутренних связей чувашской музыки со всем комплексом художественной культуры народа. Посредством вникания в произведения устного народного творчества и композиторов будущий учитель вместе с учащимися как бы проживает жизнь своего родного края в его художественно-историческом пространстве. Проведение бесед предполагает активность учеников, которые могут ярко и выразительно пересказывать фрагменты текстов бесед, подбиратьrepidукции картин художников, загадки, пословицы и поговорки, считалки, выполнять рисунки.

Так, урок **«Чувашский народный костюм»** в 3 классе провела студентка IV курса Юля М. На уроке использовался следующий художественный материал: пьеса для фортепиано «Кукла» — музыка Анисима Асламаса, фольклорная кукла, фрагмент сказки Михаила Юхмы «Песня белой березы».

Данный урок интересен своим разнообразием в рассмотрении костюма. Это очень важно, так как одежда в тради-

ционной культуре является одним из важных элементов, отражающих социокультурное и историческое развитие народа. Костюм — это первая материальная оболочка человека, связывающая его с миром, с окружающей средой. Костюм нашел отражение и в сказках (чувашская народная сказка «Лиса-плясунья», «Песня белой березы» М. Юхмы). В основе чувашской вышивки лежит древнее письмо, знаки-символы природы. Чувашский орнамент, его знаковость нашли отражение в многочисленных произведениях художника Анатолия Миттова, творчество которого проникнуто образами, дышащими стариной. В музыке композитора А. Асламаса также нашли отражение элементы чувашского костюма. Яркая, образная музыкальная миниатюра «Кукла» позволяет нам «услышать» чувашский костюм. В основе музыкального произведения мелодия, сочиненная В. Воробьевым («Кай, кай Ивана», впоследствии приобретает значение народной мелодии), которую А. Асламас использует в качестве цитаты. По жанру — это плясовая мелодия, звучащая на фоне гармошечного наигрыша. Девушка-красавица в праздничной одежде проходит в плавном танце перед нами. В музыке мы слышим легкий шелест монист и звонкие алги (вид серьги). Дети так говорят: «У русских — красна девица, красавица, а у чувашей даже не надо переводить, и так ясно: Сарпике — как весенний одуванчик».

Дети рассуждают о том, как куклы красиво одеты. Из самых нарядных фигурок на доске складывается хоровод. Учителем исполняется соответствующая теме урока инструментальная музыка. Таким образом, учитель на уроке нашел удачную форму игры с костюмом, отвечающую фольклорным традициям. Сказка и игра (одевание куклы) занимают центральное место на уроке.

Интерес для нас представлял урок в 5 классе по теме **«Чувашский хоровод»**, проведенный студенткой V курса Клавдиеей К. Использованный художественный материал: музыка композитора А. Васильева, произведения художника Анатолия Миттова. В их творчестве есть нечто схожее: оба мастера восстанавливают красоту чувашского мира в хороводах, обрядах, поэтично одухотворенный природосообразный быт народа. В музыке А. Васильева органично объединяются традиции и современность. Он знает много о содержании

народного музыкального творчества и многое может рассказать о прошлом и настоящем своего народа средствами музыки. Жизнь пребывает в вечном движении, и композитор идет за ней от истины к истине.

Пьесы-прелюдии А. Васильева объединяет нечто общее — опора на национальную основу: звуковая ткань, ее горизонтальные, вертикальные структуры имеют яркую национальную окрашенность; тематизм коренится в песенно-танцевальной сущности музыкально-поэтического фольклора. Для прелюдий также характерно претворение некоторых свойств инструментального фольклора, имитирование звучания чувашских народных инструментов: шăпăр, хуткупăс, ударных инструментов.

Среди пьес цикла Прелюдия № 9 выделяется необычайной простотой и прозрачностью. Настроение покоя создается неторопливым покачиванием мелодического рисунка. Хоровод... Что может быть прекраснее этого действия? Хоровод — это характер народа, его культура, его отношение к земле, воде, лесу. Хороводы на природе — это многовековая традиция разных народов. Это действие соединило слово, музыку, узор в единую ткань, представляющую культурное наследие народа, духовный мир человека, народную мудрость.

Картина А. Миттова «Хоровод у дерева» из серии «Чувашская старина» передает не просто хоровод-танец, это прежде всего весенне-летний обряд молодежи. Хороводы А. Миттова — это ритуальный танец, передающий вечное кружение планет вокруг Солнца, вечное вращение Земли, приносящее красоту восхода солнца, благо бесконечного возрождения жизни. В соединении зрительного и звукового плана рождается художественный образ самого яркого и прекрасного весенне-летнего действия — хоровода. Музыка, линии, цвет выступают в творческом ансамбле, создавая атмосферу художественного восприятия. Неслучайно художник в своем дневнике писал: «Цвет, сжатый между формами, приобретает звучание мелодии».

В эксперименте, особенно педагогическом, когда субъект-субъектные отношения в процессе преподавания фортепиано (индивидуальный характер обучения) налицо, неизбежна необщность результата, более того, возможны случайности, нетрадиционные решения. Приведем некоторые примеры.

Урок «**Народные обряды. Нимене**» в 3 «В» классе в школе № 9 проводила студентка IV курса Ирина Н. (контрольная группа). Цель урока: познакомить учащихся с жанром трудовых песен, использованием народной песни в профессиональном композиторском творчестве. Художественный материал урока включал в себя музыкальные произведения (народная песня «Нимене» в обработке Р. Ильгачевой; А. Асламаса «На старой мельнице») и художественные иллюстрации (чувашский народный музыкальный инструмент кёсле).

Этнопедагогический потенциал занятия заключался в радостном восприятии труда, его эмоциональных стимулах. Непосредственно участвуя в трудовом обряде или наблюдая его, дети получали жизненные уроки коллективного труда, уроки народной нравственности. Вместе с трудовыми навыками человек с детства вбирал в себя народное чувство жизни.

Другой пример. Урок «**Баюшки-баю! Колыбельные песни чувашского народа**» в 3 «А» классе в школе № 42 провела студентка III курса Людмила В. (экспериментальная группа). Художественный материал урока: чувашские народные колыбельные песни — сäпка юрри; «Колыбельная» (инструментальная музыка композиторов Г. Воробьева, А. Асламаса, А. Васильева); песня «Колыбельная. Сäпка юрри», музыка Т. Фандеева, слова П. Хузангая; картина П. Кипарисова «К.В. Иванов слушает песню».

Цель урока: воспитание любви к художественной культуре родного края. Задачи урока: познакомить детей с жанром колыбельной песни и ролью народной песни в творчестве профессиональных композиторов.

В ходе урока перед детьми ставится задача определить, к какому жанру относится данное произведение (не давая названия, учитель-практикант исполняет песню Т. Фандеева «Колыбельная»). Беседа идет о значении колыбельной песни, их создателях, исполнителях.

Следующий этап — слушание инструментальной музыки. Учитель-практикант играет фрагменты пьес «Колыбельная» Г. Воробьева, А. Асламаса, А. Васильева с целью, чтобы дети услышали и почувствовали развитие колыбельной песни как жанра в профессиональной музыке чувашских композиторов.

Ученики должны отметить музыкально-выразительные средства, характерные для данного жанра.

Далее мы провели такой же урок в 3 «Б» классе в лицее № 1. Урок проводила студентка IV курса Елена Г. (экспериментальная группа).

Учительница начинает урок с исполнения пьесы для фортепиано Г. Воробьевы «Колыбельная». Дети делятся своими впечатлениями от услышанной музыки, в ходе беседы учащиеся «приходят» к определению жанра этой инструментальной миниатюры. Далее ученики знакомятся с образцами народных чувашских колыбельных песен. Следующий этап урока — разучивание песни Тимофея Фандеева «Сämpка юрри». При прослушивании музыки студентка использует прием исполнения музыки — «пластическое интонирование». Это позволяет учителю увидеть, как слышит (воспринимает) музыку каждый ученик, при исполнении музыки в пластическом движении внимание ученика сохраняется до конца звучания музыки.

Обобщая примеры из практики, необходимо отметить этнопедагогический потенциал художественных традиций народа. Он заключается в возможности освоения самых лучших ментальных качеств чувашского народа на самых ярких образцах народного искусства. В музыке это хороводы — красота и целесообразность движений, уважительность и поклонение природе, ее обожествление; в народном прикладном искусстве это вышивка — мировидение народа, его мудрость и философия, представления народа о Вселенной; в устном творчестве — сказки, пословицы и поговорки, представляющие моральный кодекс народа, в них заключен опыт жизни сообразно народному идеалу.

Этнопедагогический феномен художественных традиций чувашского народа заключается в том, что они являются действенным средством нравственного воспитания как детей, так и взрослых. На примерах народных песен, музыкально и художественно оформленных праздников, устного народного творчества, которые освоены в творческой деятельности, будущий учитель музыки убеждается в эффективности воспитательных возможностей художественных традиций народа, имеющих глубокое нравственное содержание, устремленность в будущее. Произведения устного творчества своей доступ-

ностью и ясностью раскрывают смысл жизни, деятельности и поступков людей, расширяют кругозор своим содержанием и образностью, активизируют мысль и творческий дух остроумием и меткостью.

Как главное действующее лицо в процессе освоения народных художественных традиций современными школьниками и студенческой молодежью учитель является личностью, связанной с народом, его историей, культурой. Знание традиционных основ народной культуры, умение преподнести и воспроизвести ее художественные образцы позволяют учителю вводить ученика в процесс «диалога культур», в творческое освоение ценностей художественных традиций, проверенных временем, поколениями людей, передающих духовные заповеди народа. Педагогическое творчество учителя музыки во многом схоже в этом с творчеством «народного мастера», вкладывавшего в свое произведение национальные специфические черты. В этой связи настоящим педагогическим произведением является музыкально-педагогическая деятельность как творческая. Она, располагая безграничными возможностями художественных ценностей народа, в первую очередь нравственными, становится по сути этнопедагогической, так как предметом искусства являются нравственные устои, духовные идеалы народа.

Л и т е р а т у р а

Абдуллина О.А. Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего образования. М.: Просвещение, 1990.

Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. М.: Советский композитор, 1988.

Власова В.Т. Традиция как социально-философская категория // Философия науки, 1980. № 4. С. 30–39.

Гершунский Б.С. Образование в третьем тысячелетии: гармония знания и веры // Педагогика, 1998. № 2. С. 49–58.

Кондратьев М.Г. Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. С. 189–205.

Лихачев Б.Т. Помнить о своих корнях // Воспитание школьников, 1993. № 4. С. 33–37.

Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1981.

НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

M.B. Шершакова

Подготовка будущих педагогов-музыкантов, деятелей культуры и искусств, исполнителей, которые в дальнейшем будут формировать духовные потребности общества, станут главной движущей силой в создании духовных ценностей, является одной из основных целей музыкального образования. Поэтому так важен и актуален вопрос о воспитании специалистов, способных не только обучать музыке, но и оказывать воздействие на молодое поколение с целью обогащения его духовного мира, определения эстетического и нравственного сознания. Формирование специалистов происходит по нескольким направлениям, каждое из которых решает проблему воспитания несомненных качеств профессионализма, дает необходимые знания, умения в различных сферах деятельности. В решении этих вопросов большое значение приобретает национально-региональная специфика обучения. В связи с этим хотелось бы отметить следующее.

Национально-региональный компонент определяется особенностями исторического развития социально-культурной жизни региона. Рассматривая с этой точки зрения историко-культурное развитие Поволжья и, в частности, Чувашии, мы можем говорить об определенных достижениях и наличии традиций в области музыкально-эстетического воспитания, заложенных еще в конце XIX века в Симбирской чuvашской учительской школе и других «инородческих» учебных заведениях края, готовивших музыкально-педагогические кадры для чuvашских сельских школ. Известные ученые-просветители (как И.Я. Яковлев) и музыкальные деятели (как С.В. Смолен-

ский) пришли к пониманию ценности традиционных элементов эстетического воспитания, художественного творчества народа. Многочисленные источники свидетельствуют не только об элементах традиционной национальной культуры, использовавшихся в педагогической практике того времени, но и обращении к методам народной педагогики. Среди них сегодня актуальны следующие: 1) осуществление музыкального обучения на основе традиционных жанров народного творчества; 2) гармония во взаимосвязи и взаимодействии народных средств эстетического воспитания (песня, народное слово, вышивка); 3) использование родного языка и учет особенностей этнического менталитета в педагогическом процессе; 4) обучение игре на инструментах, широко распространенных в народном быту; 5) неразрывная связь обучения с развитием различных сторон личности, в первую очередь, нравственной; 6) привлечение учеников к сбору произведений народного творчества; 7) создание особой эмоционально-нравственной атмосферы занятий с целью раскрытия потенциальных возможностей учащихся, стимулирование их творческой деятельности.

Все перечисленные черты народной педагогики служат основой воспитания национального самосознания человека, а это есть необходимое условие формирования личности. Как известно, «золотое правило» этнопедагогики гласит: «Без памяти — нет традиций, без традиций — нет культуры, без культуры — нет воспитания, без воспитания — нет духовности, без духовности — нет личности, без личности — нет народа». Следовательно, использование всего ценного, что накоплено народной педагогикой, необходимо применять на практике с целью решения воспитательных и образовательных задач, поскольку формирование личности на основе понятной, родной национальной материальной и духовной культуры создает оптимальные условия для раскрытия потенциальных возможностей ученика, его самореализации в различных сферах деятельности.

Итак, национальный язык, история, духовная культура, включающая традиции, национальные святыни, социально-этические нормы, педагогический опыт народа, достижения педагогов-практиков на разных этапах исторического развития региона являются составляющими национально-регионального

компонентом образования. Кроме того, изменение социально-политических условий, ведущее к обновлению различных сторон жизни, традиций и, соответственно, требующее осмыслиения новых тенденций в национальной культуре и ее места в современном мире, также отражает национально-региональную специфику обучения.

Таким образом, указав на содержательную сторону национально-регионального компонента, обозначим цели его включения в учебный процесс. Это – воспитание на основе изучения национальной культуры чувства патриотизма и любви к Родине; осознание места своей национальной культуры в общемировом культурном развитии, знание культурных достижений региона; понимание значения и функций национальных традиций народа; через проникновение в самобытность своей национальной культуры развитие потребности в изучении культур других народов, понимание общечеловеческой сущности их содержания.

Далее рассмотрим национально-региональную специфику в процессе формирования специалистов музыкального образования. Как известно, подготовка будущих педагогов-музыкантов, деятелей культуры и искусств базируется на формировании определенных качеств, обусловленных направлениями их будущей деятельности. Эта деятельность, основанная на синтезе музыкального искусства и педагогики, имеет комплексный характер и включает профессионально-педагогическую, психолого-педагогическую, специальную и методическую подготовку. Совокупность знаний и умений, которыми овладевает будущий специалист, составляет основу его дальнейшей творческой деятельности. Изучение каждой дисциплины дает необходимые знания, развивает профессиональные умения и навыки. Покажем, как и в чем находит выражение национально-региональный компонент в фортепианном обучении, поскольку владение инструментом составляет основу содержания специальной подготовки студента.

Одной из задач обучения музыканта-инструменталиста, наряду с овладением игрой на инструменте (в нашем случае фортепиано), является развитие общей музыкальной культуры ученика. Исходя из этого, в контексте работы над произведениями национальной музыки важное значение приобретают

беседы, раскрывающие духовные истоки истории народа, систему национально-эстетического воспитания, те или иные тенденции в национальной культуре в зависимости от периода исторического развития; необходимо знакомство с музыкой чувашских композиторов, с современными тенденциями в культуре региона. Данный аспект работы в фортепианном классе не умаляет значения других дисциплин, а лишь на основе межпредметного взаимодействия, соединения теории и практики способствует более эффективному усвоению материала.

Следующая сторона работы в классе фортепиано связана с собственно инструментальным обучением. Здесь использование национально-региональной специфики оптимизирует учебный процесс, то есть способствует организации благоприятных условий для усвоения знаний и наиболее полного раскрытия творческих задатков учащихся. Известно, что формирование исполнительской культуры находится в тесной связи с развитием различных свойств личности: эмоциональной, познавательной, волевой. Так, развивать эмоциональную отзывчивость на музыку как музыкальную способность достаточно сложно. По мнению ученых, в основе этого процесса лежит эмоциональный и жизненный опыт человека, то есть эмоциональная память. Поэтому включение в репертуар произведений национального искусства, как эмоционально близких ученику, во многом помогает развивать сферу его чувств и эмоций.

Формирование познавательных способностей происходит, как правило, благодаря наличию стимулов, связанных с содержательной стороной обучения. Таким стимулом может стать изучение музыкальной культуры своего народа в соотнесении с национальной литературой, изобразительным искусством, театром и т.д.

Далее остановимся на развитии волевых качеств ученика. Согласно научным исследованиям, волевой процесс возникает в результате наличия определенной цели и мотивационной установки, которая, в свою очередь, зависит от моральных качеств человека, уровня интеллекта, эмоционального развития. Знание этнического менталитета помогает выявить потенциальные возможности ученика, направить внимание на отсутствие необходимых свойств личности с целью их формирования, а значит, позволяет развивать волевые качества.

Фортепианное обучение включает формы работы, развивающие мотивацию к самостоятельному музыкальному творчеству. К ним относятся: подбор по слуху, чтение с листа, игра аккомпанемента, транспонирование. Овладение данными навыками на материале национальной музыки, как более воспринимаемой с точки зрения художественного содержания, активизирует усвоение необходимых навыков и расширяет границы познания национального искусства. Включение в репертуар для чтения с листа чувашских народных песен служит ознакомлению с многообразием песенных жанров, мелодий и ритмов, что, в свою очередь, необходимо для дальнейшей творческой деятельности. Исполнение аккомпанемента к народным песням, вокальным сочинениям композиторов Чувашии, то есть к произведениям, содержащим мелодические обороты родного края, помогает значительно быстрее освоить навыки аккомпанирования. Следовательно, используя специфику обучения, обусловленную национально-региональным компонентом, мы расширяем возможности педагогического воздействия на ученика с целью оптимизации учебного процесса, создания условий для всестороннего развития его способностей и профессиональных умений.

Названные аспекты подготовки специалиста в сфере музыкального образования, то есть повышение общекультурного уровня, развитие мотивации к самостоятельному музыкальному творчеству, формирование необходимых черт личности, не исчерпывают возможностей национально-региональной специфики. Например, овладению методическими знаниями и психолого-педагогическими умениями будет способствовать знакомство с этнопедагогикой, проверенной многовековым опытом народной системы воспитания, базирующейся на подлинно демократических и гуманистических принципах.

К сожалению, помимо существующей практики включения произведений национальной музыки в педагогический репертуар, часто недооцениваются другие положительные образовательные функции национально-регионального компонента, такие, как развитие личности обучающегося, воспитание общей культуры, владение методами народной педагогической системы. А это ведет к тому, что многие вопросы подготовки специалиста не находят оптимального решения в учебной деятельности.

Подводя итог сказанному, ещё раз подчеркнем, что национально-региональная специфика формирования специалистов в сфере музыкального образования это, прежде всего, фактор воспитания духовности человека как основополагающей ценности общества; это механизм обеспечения наиболее полного интеллектуального и эмоционального развития в условиях изучения культуры своего народа и, наконец, это возможность для более продуктивной деятельности педагога.

Л и т е р а т у р а

Иванов-Ехвем А.И. Музы ищут приют. Чебоксары, 1987.

Диалектика общечеловеческого и национально-особенного в воспитательно-образовательных системах. Материалы Международной научно-практической конференции. Чебоксары, 1995.

Петрова Т.Н. Духовные ценности в этнопедагогической системе Г.Н. Волкова // Социальная работа: проблемы духовности и нравственности в теории и практике. Чебоксары, 1998.

СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

A.B. Савадерова

В сфере научно-методических изысканий в последние годы достаточно четко проявляется идея технологизации обучения. Она обусловлена, в первую очередь, потребностью в такой организации учебно-воспитательного процесса, которая гарантировала бы максимальное повышение эффективности педагогических результатов. Эта идея берет начало в трудах Я.А. Коменского, считавшего, что «...для дидактической машины необходимо отыскать 1) твердо установленные цели; 2) средства, точно приспособленные для достижения этих целей; 3) *твёрдые правила, как пользоваться* этими средствами, чтобы не-возможно было не достичнуть цели» [2, 472].

В 60-е годы прошлого века под технологией в педагогике понималась техненизация обучения, что привело к возникновению, а затем и к практической реализации теории программированного обучения. В современной педагогической науке понятие «образовательная технология» обозначает теоретико-методический комплекс, обязательными структурными компонентами которого являются: концептуальная основа (цель, прогнозируемый результат обучения), содержательная сторона (содержание учебного материала, его объем, структурирование), процессуальная часть (формы и методы деятельности педагога и ученика, управление учебной деятельностью, способы контроля). В качестве критериев технологичности дидактических подходов выделены: а) наличие методологической базы, б) системность, в) управляемость, предполагающая осуществление поэтапной диагностики промежуточных результатов процесса обучения с целью их коррекции, г) эффективность (минимизация временных затрат для достижения высокого качества

обучения), д) воспроизводимость, то есть возможность переноса теоретико-методического «комплекта» в другие аналогичные условия.

В современной научно-методической литературе описано около 50 различных образовательных технологий, используемых в педагогической практике. По сфере применения их можно разделить на три типа: *общие*, предназначенные для преподавания различных учебных дисциплин в образовательных учреждениях всех уровней; *ограниченно предметные*, применяющиеся при освоении учебных дисциплин по отдельным предметным блокам; *специфические*, которые могут использоваться в преподавании тех или иных дисциплин либо при изучении конкретных тем внутри учебного предмета. Классифицируя образовательные технологии по способам взаимодействий участников дидактического процесса, Г.К. Селевко выделяет в них пять типов: 1) авторитарные, 2) технократические, 3) личностно ориентированные, 4) технологии сотрудничества, 5) технологии свободного воспитания и развития. Из технологий, наиболее известных и апробированных в процессе подготовки педагога-музыканта, следует назвать комплексное, развивающее, интегрированное и проблемное обучение. Нам бы хотелось остановиться на современных образовательных технологиях, обладающих значительным дидактическим потенциалом, но пока не получивших распространения в музыкально-педагогической практике.

Технология контекстного обучения, на наш взгляд, особенно актуальна для системы профессионального образования как на уровне среднего звена, так и в вузовской педагогике. Данная технология основана на идее детерминированности обучения будущей профессиональной деятельностью, в соответствии с которой должен организовываться весь учебный процесс. Основные положения контекстного подхода к обучению можно обозначить следующим образом:

— учебно-профессиональная деятельность студентов выступает в качестве интегрирующего фактора всей системы подготовки специалиста;

— логика образовательного процесса строится по схеме от практики, субъективного опыта обучаемых — к теоретическим и методическим обобщениям;

- усвоение специальных знаний, умений и навыков осуществляется поэлементно и системно с использованием приемов алгоритмизации;
- обучение проводится в индивидуальной форме или в микрогруппах;
- требования к учебно-профессиональной деятельности студентов нарастают по кумулятивному принципу.

Наиболее ценным качеством технологии контекстного обучения является, по нашему мнению, четкое видение цели учения, что в огромной мере способствует формированию у будущих специалистов положительной осознанной мотивации учебной деятельности. Не секрет, что в средних специальных и высших учебных заведениях музыкального профиля значительная часть студентов не нацелена на педагогическую деятельность, предполагая по окончании, например, училища или консерватории заниматься музыкальным исполнительством. Но на деле это получается далеко не у всех, и в результате в музыкальную педагогику приходят люди, ни психологически, ни практически не готовые к такой работе. Применение контекстного подхода к обучению позволяет уже на самых первых его этапах осуществлять формирование у будущих специалистов комплекса знаний и умений, необходимых педагогу-музыканту.

На музыкально-педагогическом факультете ЧГПУ им. И.Я. Яковлева контекстное обучение довольно успешно реализуется в преподавании специальных дисциплин — музыкально-теоретических, дирижерско-хоровых, музыкально-исполнительских. Так, к примеру, при освоении предметов музыкально-теоретического блока студентам предлагаются задания, при выполнении которых они должны методически осмысливать изучаемый теоретический материал, находить способы его внедрения в содержание уроков музыки в общеобразовательной школе. В работе музыкально-исполнительских классов активно используются произведения школьного репертуара, применяется метод моделирования профессионально-педагогических ситуаций и т.д.

Довольно широко в настоящее время используется технология *дифференцированного обучения*, предполагающая внутрипредметную дифференциацию учебного материала на

основе базовых образовательных стандартов. Это обеспечивает возможность углубленного изучения того или иного предмета и соответствующей специализации на основе индивидуальных способностей обучаемых. Разновидностью данной технологии является так называемая адаптивная индивидуально дифференцированная технология, которая характеризуется индивидуализированными учебным планом, объемом изучаемого материала, сроками его освоения, способами методического консультирования. В настоящее время она рассматривается как один из важнейших путей совершенствования подготовки специалистов в системе профессионального образования.

Индивидуально дифференцированный подход основан на учете и использовании в учебной работе личностных качеств и индивидуальных характеристик студентов. При этом технология дифференциированного обучения не сводится к приспособлению его содержания и дидактических методов к уровню подготовки учащихся путем снижения объективных требований. Напротив, она рассматривается как средство систематического, последовательного, целенаправленного расширения их потенциальных возможностей в продвижении к более качественно высокому рубежу в развитии.

Использование данной технологии обучения весьма актуально в условиях учебных заведений музыкально-педагогического профиля, где контингент студентов нередко бывает очень неоднородным и по уровню исходного образования, и в отношении учебных возможностей. Так, например, диапазон довузовской музыкальной подготовки абитуриентов на музыкально-педагогических факультетах педвузов довольно широк: здесь представлены выпускники разных отделений музыкальных училищ, педагогических колледжей, ДМШ и ДШИ и т.п. В подобных условиях при разработке средств и способов эффективного педагогического воздействия необходимо учитывать не только качество и объем исходного музыкального образования, но и индивидуальные показатели таких психических процессов, как внимание, мышление, воображение, память, эмоциональная отзывчивость, поскольку они могут достаточно активно развиваться именно при индивидуальном обучении. Значительный эффект достигается при использовании дифференциированного обучения в работе со студентами и учащимися,

имеющими «крайние» показатели в отношении музыкальных и общеучебных способностей: более одаренным это позволяет максимально реализовать их способности, а тем, кто слабее, дает возможность в достаточной степени освоить базовый объем материала. Кроме того, данная образовательная технология способствует активизации компенсаторных механизмов в формировании специальных умений и навыков, когда достижение успеха в одних видах учебной и учебно-профессиональной деятельности побуждает будущего специалиста к самосовершенствованию и в других ее видах.

Программированное обучение относится к категории индивидуально ориентированных технологий. Суть его заключается в обеспечении возможности наиболее полного усвоения учебного материала при условии выбора индивидуальной организации учебной работы. Технология программируемого обучения характеризуется следующими особенностями:

- порционно структурированная, или так называемая «шаговая», подача учебного материала, включающего, наряду с учебной информацией, практические задания и ключи для осуществления самоконтроля;
- индивидуальный режим работы обучаемых с дидактическими комплектами (учебно-методические пособия, иллюстративный материал, обучающая техника);
- циклическое управление учебным процессом, обеспечивающее эффективную обратную связь и поэтапный контроль учебной деятельности со стороны преподавателя.

Интересный вариант интерпретации данной технологии осуществлен в конце 1980-х годов в Киеве коллективом авторов в составе Н. Дьяченко, И. Котляревского и Ю. Полянского. Ими была создана и внедрена в практику обучения струнников так называемая таксономическая¹ классификация специальных умений и навыков, отражающая целостную картину процесса их формирования и развития. Применительно к музыкальной педагогике под таксономической категорией понимается какой-либо навык, а все конкретные формы его проявления

¹ Таксономия — теория классификации и систематизации сложноорганизованных явлений, областей действительности, имеющих иерархическое строение.

объединяются в таксоны. Например, один из важнейших музыкально-исполнительских навыков — чтение нот с листа — это таксономическая категория, а определяемый ею таксон включает совокупность всех элементов данного навыка. Расположение их в логически обусловленной последовательности дает представление о процессе его освоения обучаемыми.

На основе такого таксономического подхода киевскими педагогами была разработана алгоритмизированная модель дисциплины (АМД), представляющая собой структурированное отображение содержания учебного процесса через экспозицию всей совокупности приобретаемых знаний, умений и навыков, а также этапов их формирования в рамках конкретной дисциплины (в частности, исполнительство на струнных инструментах). При этом в условиях конкретной учебной ситуации предотвращается такая негативная особенность, как произвол неумелого преподавателя, но в то же время сохраняется возможность для проявления не поддающегося регламентации творческого компонента педагогической деятельности. Это объясняется тем, что АМД конкретизирует объективную сторону содержания предмета, но не дает готовых методических рецептов, предоставляя педагогу право выбора приемов и способов преподавания в зависимости от требований конкретной учебной ситуации, индивидуальных особенностей ученика и своего собственного опыта. Важным компонентом АМД являются технические средства обучения, позволяющие пролонгировать педагогическое воздействие на обучаемых в ходе их самостоятельной работы.

Алгоритмизированная модель дисциплины рассматривается авторами как инструмент организации учебного процесса, имеющий полифункциональный характер, так как включает следующие направления: воспитание художественного мышления; формирование практических навыков (музыкально-звуковых, исполнительских); освоение понятийного аппарата; стимулирование творческой деятельности. Преимущества алгоритмизированной модели учебной дисциплины по сравнению с имеющимися формами регламентации учебного процесса ее авторы видят в следующем: а) конкретизируются многие положения учебных программ, носящие обобщенный характер; циклично повторяющиеся формы работы, предполагаемые

программой, наполняются конкретным содержанием соответственно задачам каждого этапа; б) появляется возможность предусмотреть необходимый объем формируемых знаний, умений и навыков от начальных этапов обучения до высших его ступеней; в) раскрывается четкая последовательность учебных задач, обеспечивающая логику развития от простого к сложному, исключающая пропуск какого-либо из этапов данного процесса.

В теоретико-методических исследованиях 1970—1980-х годов активно разрабатывается и внедряется в педагогическую практику идея *модульного обучения*, зародившаяся в системе высшего образования США. Интерес к ней был обусловлен стремлением оптимизировать процесс дидактического взаимодействия педагога и ученика посредством индивидуализации обучения и усиления активности обучаемого в этом взаимодействии. В ходе дальнейшего развития данной идеи появляется целый ряд работ теоретического и практического характера, в которых рассматриваются различные аспекты модульного обучения.

В настоящее время в практической педагогике на различных образовательных уровнях (от средней школы до послевузовского образования) имеется довольно значительный опыт применения модульной технологии, которая ныне считается одной из наиболее эффективных, так как «...интегрирует все прогрессивное, что накоплено ранее в педагогической науке» [1, 86]. Результаты многих экспериментальных исследований свидетельствуют об эффективности применения средств и методов, содержащихся в инструментарии модульной технологии, в дисциплинах не только математического и естественно-научного, но и гуманитарного блоков. «Модульное обучение как комбинированная дидактическая система может применяться в различных педагогических системах — там, где в учебном процессе должны реализоваться требования индивидуализации обучения, повышения самостоятельности обучаемых, предоставления им действенных знаний» [6, 209]. Поскольку эти требования выдвигаются перед всеми педагогическими системами (начальное, среднее, высшее профессиональное обучение), то во всех из них использование модульной технологии может быть целесообразным.

Из различных значений термина «модуль» в педагогике используется значение «функциональный узел», под которым понимается относительно самостоятельный блок учебной информации, включающий в себя определение цели ее изучения, учебную задачу, методические рекомендации по ее решению, содержащие ориентированочную основу действий и средства самоконтроля. Необходимо подчеркнуть, что данная технология обладает широкими возможностями для использования межпредметных связей, что, в свою очередь, является необходимым условием обеспечения системности в профессиональной подготовке специалистов.

Принципиальные отличия модульной технологии от других видов обучения заключаются в следующем: 1) содержание учебного предмета представляется в законченных, самостоятельных комплексах-модулях, которые одновременно являются банком подлежащей усвоению информации и методическими рекомендациями по ее изучению; 2) акцент с обучающей деятельности педагога переносится на самостоятельную учебно-познавательную деятельность ученика, что обеспечивает достижение им определенного уровня подготовленности к дидактическому взаимодействию с преподавателем; 3) модульное обучение предполагает обязательное соблюдение паритетных субъект-субъектных отношений между учителем и учеником, имеющих большое воспитательное значение и способствующих развитию творческого потенциала личности обучаемого.

Нами предпринята попытка внедрения технологии модульного обучения в процесс дирижерско-хоровой подготовки будущих учителей музыки на музыкально-педагогическом факультете ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. Автором были разработаны и использовались на занятиях в классе дирижирования модули, соответствующие трем основным содержательным компонентам учебной дисциплины «Дирижирование и чтение хоровых партитур»: музыкально-теоретические знания, хороведение с методикой хормейстерской работы, дирижерско-исполнительские умения и навыки. В каждом из этих модулей содержится компактно изложенный и «порционно» структурированный учебный материал, включающий специальную терминологию, методические рекомендации по освоению профессиональных умений и навыков, а также примерные варианты

выполнения учебных заданий. Так, входящий в музыкально-теоретический модуль учебный элемент «Аккорды» содержит: все основные понятия данного раздела теории музыки; таблицы, отражающие структуру аккордов терцового строения; алгоритмические предписания для освоения навыка определения аккордов в нотном тексте, данные в виде графической схемы.

Заметим к тому же, что идея модульности отвечает специфике занятий в классе дирижирования. Это связано с тем, что структура урока дирижирования, включающая ряд обязательных компонентов (различные виды анализа изучаемых произведений, инструментальное и вокальное их освоение, дирижерское воплощение), представляет собой своеобразный дидактический модуль. Он отличается комплексным характером и внутренней мобильностью, позволяющими конструировать разнообразные виды занятий, акцентируя или, наоборот, ослабляя различные содержательные компоненты, варьируя способы и сроки освоения материала студентами в зависимости от их индивидуальных особенностей и конкретных учебных задач.

Внедрение модульной технологии в процесс дирижерско-хормейстерского обучения будущих учителей музыки позволило в значительной мере сократить у студентов пробелы в довузовской музыкальной подготовке, стимулировать развитие их потенциальных возможностей, усилить индивидуальную направленность учебного процесса.

В заключение считаем необходимым отметить, что результативность и эффективность применения образовательных технологий зависит от наличия следующих условий:

- взаимодействие всех звеньев музыкально-образовательной системы в плане единой методологической базы, преемственности целей и задач;
- обеспечение на основе системного и комплексного подходов концептуальной целостности музыкально-образовательного процесса на его различных уровнях: начальном, среднеспециальном, высшем профессиональном;
- создание оперативного банка научно-методической информации, необходимого для распространения инновационных идей и современных достижений в области музыкально-педагогической практики;

— полифонизация научно-методического инструментария при организации и осуществлении учебного процесса, что предполагает диалектическое взаимодействие различных образовательных технологий, как инновационных, так и традиционных.

Л и т е р а т у р а

1. Васильева Т.В. Модули для самообучения // Вестник высшей школы, 1988. № 6. С. 86–87.
2. Коменский Я.А. Великая дидактика // Избранные педагогические сочинения: в 2-х т. М.: Педагогика, 1982. Т.1.
3. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М.: Музыка, 1989.
4. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии. М.: Народное образование, 1998.
5. Чошанов М.А. Гибкая технология проблемно-модульного обучения: методическое пособие. М.: Народное образование, 1996.
6. Юцявичене П. Теория и практика модульного обучения. Каунас: Швiesa, 1982.
7. Moon B. Introducing in modular curriculum // The modular curriculum. London, 1985. P. 9–11.

ДУХОВНЫЕ АКЦЕНТЫ В СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

B.M. Краснова

Цель подлинной музыки —
возвышение от низменных
страстей и вожделений к
вечной гармонии.

Аврелий Августин

Важный вопрос, волнующий преподавателей, — чему и как учить детей, на каком материале, чтобы полученные знания и навыки пригодились им, помогли в жизни. Одним ответом на этот вопрос является широкое использование эстрадной музыки, открытие эстрадных отделений. Но есть и другая точка зрения, высказанная профессором Московской консерватории, доктором искусствоведения В. Медушевским: в методологии преподавания и в самом преподавании необходимы «новые, правильные духовные акценты»¹. «Надеемся мы, — пишет он, — что свет высокой культуры просветит наших учеников, прояснит ум, воздвигнет жизненные установки выше примитивных удовольствий...»². С этой точки зрения главная цель — формирование у детей музыкального слуха, способного воспринимать возвышенную красоту и отвергать то, что засоряет «экологию музыки» (термин Е.В. Назайкинского)³, т.е. воспитание интонационного, смыслового музыкального слуха. Это возможно в первую очередь на материале классической музыки (имеется в виду музыка академического направления в целом, «высокое» искусство).

Чтобы ощутить принципиальную разницу между эстрадной и классической музыкой, Медушевский обращается к таким понятиям, как душа и дух. Душа — это жизненная сила человека. Она стремится получать знания и испытывать те или

иные чувства. А дух — начало жизни особой. Это высшая часть нашего существа. Дух, от Бога исшедшй, ведает Бога и устремляется именно к Нему как началу и концу всего сущего⁴. Соответственно различны понятия «душевный человек» и «духовный человек». Душевный человек живет событиями внешней жизни и их внутренним переживанием (то есть миром материальным и психическим). Духовный человек открыт Богу. Высшая подлинность и истина для него — это свет божественной Любви (то есть духовный мир) и стремление быть к нему причастным.

В этом плане эстрадная музыка бездуховна. Она душевна, насыщена чувствами, но она не признает высшей благодати, отвергая, а порой и насмехаясь над ней, заземляя человека и уводя его от духовных проблем в суету мирскую.

Подобный вывод был сделан и другим музыковедом — Г.Орджоникидзе: «В том секторе звуковой среды, где позиции захватывает «ширпотреб», речь может идти о поверхностных иллюстрациях быта, а не о глубинном проникновении в жизненные процессы»⁵.

Огромная же сила воздействия и ценность классической музыки не исчерпывается тем, что в ней тонко, психологически достоверно отражены самые сложные душевые переживания. Дело не только в психологизме, его проблематичность в искусстве очевидна. Исследователь В. Чинаев отмечает в культуре XX века универсальный процесс, в котором «понятие гуманизма уже не ограничивается рамками эгоцентристской психологии, сколь бы благородными ни были ее мотивы, а выходит за пределы персонального «я», становясь понятием идеально-надличностным, над-мирным»⁶. Словно продолжая эту мысль, В. Медушевский пишет, что реальное содержание произведений высокого искусства отражает сложный процесс преображения, осветления человеческой души, преодоления душевных переживаний верою, оживляющей и спасающей человека. Поэтому в музыке часто слышны особые обертоны чистоты, неотмирного утешения и тишины небесной в душе. Это именно отблеск духовного мира. Таким образом, чтобы избежать упрощенной трактовки произведения, необходимо учитывать, что оно развивается не только в горизонтали процессуальности, но и в вертикали небесного смысла.

Показателен в этом плане анализ Медушевским романса С.В. Рахманинова «Островок». Традиционно это произведение рассматривалось как романтическое: герой чувствует себя одиноким в чуждой ему действительности и стремится к недостижимому идеалу. Но православие и романтизм — две вещи несовместные. Романтизм разбился о святость русской культуры. Главное в ней — не стремление к какому-то недостижимому идеалу, а достоверное переживание близости духовного мира и устремленность к нему, то есть духовный реализм (не случайно через все творчество Рахманинова проходят интонации знаменного распева и «колокольность» как символы духовности).

Большой интерес в этом аспекте представляет творчество Чайковского в музыковедческих исследованиях А.Кандинского-Рыбникова. Даже хрестоматийный «Детский альбом» предстает глубоким произведением, сопоставимым с романом или симфонией, и доказывает, что «нет «детского» искусства, отдельного от искусства в высоком значении слова»⁷. Цикл отражает не только один день ребенка, познающего мир, но и символизирует жизненный путь человека. В начале этого пути светлая утренняя молитва, а в конце — молитва покаянная «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей...» (в пьесе «В церкви» Чайковский цитирует музыку, поныне звучащую на вечернем богослужении с начальными словами упомянутого 50-го псалма Давида). Содержание «Детского альбома» — проблемы жизни и смерти, счастья и трагических потерь, но главный итог — мудрое, христианское приятие жизни. Это содержание раскрывается в принципиально ином (сравнительно с общеизвестным) порядке пьес в рукописном автографе композитора, стройном тональном плане, важнейших интонационно-смысловых связях внутри «Детского альбома» и вне его: с Пятой симфонией Чайковского, операми «Пиковая дама», «Орлеанская дева», романсами, наконец, знаменным распевом.

Вместе с тем концепция вершинного произведения Чайковского — Шестой симфонии — иная. Финал симфонии — это крушение надежды на счастье и оттого безмерное и безысходное человеческое страдание, гибель героя. «Финал, подобный Шестой симфонии Чайковского, появляется в эпоху атеизма, когда безусловность веры в Бога была утеряна», — считал

А.Шнитке⁸. Не принимая Бога, отдавив себя от него, человек остается без защиты, один на один с судьбой, выступающей в произведениях Чайковского как могущественный Рок, Фатум, и гибнет. Шнитке назвал такой финал «саморазрушением».

Музыковед Кандинский-Рыбников подчеркивает: именно потому, что место идеи Бога в музыке XIX века во многом заняла идея Судьбы, возросло значение музыкальных символов последней: прикованность к одному звуку, четырехударный ритм, устремленность мелодии вниз, нисходящий ход VI—V—I ступени и др. Они звучат в музыке Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова, Мусоргского, Чайковского (в том числе в «Детском альбоме», «Временах года») и т.д.

Внимание музыкальных исследователей к духовному подтексту обострилось в конце XX века. Однако считать это особенностью лишь нашего времени было бы неверно. Скорее, следует говорить о традиции в отечественном музыковедении, зародившейся уже в первой половине XX века. Именно тогда возникла научная концепция Б. Яворского, посвященная духовной тематике светского произведения, считающегося «энциклопедией» баховского творчества — «ХТК». Яворский был убежден, что содержание «ХТК» отражает основные вехи евангельского повествования. Каждый мини-цикл «прелюдия и фуга» посвящен глубинному толкованию (но не иллюстрированию!) конкретного библейского сюжета. Об этом свидетельствует тот факт, что в основе большинства прелюдий и фуг (а также инвенций и «симфоний», органных произведений, скрипичных сонат Баха) «лежат мелодии протестантских хоралов, общеизвестные в Германии XVI—XVIII веков и поэтому даже без текста сообщавшие слушателям-современникам устойчивые образно-смысловые ассоциации»⁹.

Чередуются библейские сюжеты в «ХТК» свободно, вне связи с реальной исторической хронологией. Такая композиционная особенность была традиционной для жанра альманаха (литературного, художественно-изобразительного, музыкального), распространенного в баховскую эпоху. Открывается сюжетный ряд «ХТК» важнейшим для судьб всего человечества событием: C-dur, I том — «Благовещение», c-moll — «Пламенеющая вера», Cis — dur — «Троица», cis — moll — «Моление о чаше» и т.д.

Впервые светские жанры по их этической и философской значимости приблизились к уровню, доступному лишь духовной музыке. Это был важный вклад Баха и в педагогику, понимаемую им не только как «обучение сумме технических навыков, но и целостную систему воспитания, в фундаменте которой лежат высшие этические постулаты»¹⁰. Вероятно, так воспринимал «ХТК» и Бетховен, называвший это произведение своей «музыкальной Библией».

Строго говоря, музыкальное произведение не может заменить человеку истинной духовности. Благодать спасающая может быть только в церковных таинствах, молитвенных песнопениях, богослужебном искусстве в целом. В произведениях светского искусства благодать не спасающая, а призывающая — это напоминание и призыв к добру, красоте, даже пробуждению высшей жизни. Особенно важно это для детей, для формирования системы их жизненных ценностей. «В детстве должна запасть в душу картина Града Божьего, чтобы он сиял в далях памяти идеальным островом спасения»¹¹.

Л и т е р а т у р а

¹ Медушевский В. Духовные акценты в содержании музыкального образования // Школьяр Л., Красильникова М., Критская Е., Усачева В., Медушевский В., Школьяр В. Теория и методика музыкального образования детей. М., 1999. С. 261.

² Там же. С. 260.

³ См.: Назайкинский Е. Музыка и экология // Музыкальная академия, 1995. № 1. С. 8—18.

⁴ См.: Закон Божий. Н. Новгород, 2002. С. 98—99.

⁵ Орджоникидзе Г. Звуковая среда современности // Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. 4. М., 1983. С. 290.

⁶ Чинаев В. Этика и стиль // Музыкальная академия, 1995, №1, с. 95.

⁷ Кандинский-Рыбников А. П. Чайковский. Большая соната. Детский альбом. Исполняет М. Плетнев. [Аннотация к грампластинке] ВТПО «Фирма Мелодия», 1990.

⁸ Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия, 1995, № 1. С. 3.

⁹ Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Музыкальная академия, 1993. № 2. С. 117.

¹⁰ Там же. С. 118.

¹¹ Эскина Н. К Граду Божьему лестницами гамм // Музыкальная жизнь, 1992. № 3. С. 16.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА НА УРОКЕ МУЗЫКИ

E.B. Волошина

Ребенок, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени, становится другим, чем ребенок, подражающий актам других.

Б.В. Асафьев

Творческое начало рождает в ребенке живую фантазию, живое воображение. Творчество по природе своей основано на желании сделать что-то, что до тебя еще никем не было сделано, или хотя то, что до тебя существовало, сделать по-новому, по-своему, лучше. Иначе говоря, творческое начало в человеке — это всегда стремление вперед, к лучшему, к прогрессу, к совершенству и, конечно, к прекрасному в самом высоком и широком смысле этого понятия.

Вот такое творческое начало музыка и воспитывает в человеке, и в этой своей функции она ничем не может быть заменена. По своей удивительной способности вызывать в человеке творческую фантазию она занимает, безусловно, первое место среди всех многообразных элементов, составляющих сложную систему воспитания человека. А без творческой фантазии не сдвинуться с места ни в одной области человеческой деятельности. Он, может быть, не станет ни художником, ни музыкантом, ни поэтом (хотя в раннем возрасте это очень трудно предвидеть), но, возможно, станет отличным математиком, врачом, учителем или рабочим, и вот тогда самым благотворным образом дадут о себе знать его детские творческие увлечения, добрым следом которых останется его творческая фантазия, его стремление создавать что-то новое, свое, лучшее, двигающее вперед дело, которому он решил посвятить свою жизнь.

Об огромной роли искусства, творческой фантазии в развитии научного мышления свидетельствует хотя бы тот поразительный факт, что значительная часть научно-технических проблем выдвигалась сперва искусством, а уже потом, часто через столетия и даже тысячелетия, решалась наукой и техникой.

Во все времена музыка признавалась наиболее таинственным, загадочным и невообразимо тонким фактором развития живого. Музыка — это сама гармония, живая структура вибраций, откровение Высшего мира грешной Земле. Древние признавали, что именно музыка играла особую творческую роль в качестве управляющего фактора, осуществляющего духовное водительство среди людей.

Существует точка зрения, что музыка появляется задолго до прихода в мир плотный тех или иных внешних изменений жизни. Музыка не столько предвосхищает те или иные общественно-политические и социокультурные сдвиги, сколько формирует их, вызывает к жизни, как бы катализируя процессы развития народов и цивилизаций. Соответственно это утверждение может действовать и в отношении конкретного ребенка, соприкоснувшегося с шедеврами мировой классики на уроке музыки. Музыка, которую он слушает, исполняет, формирует его мировоззрение, систему ценностей в структуре так называемой внутренней картины мира. От того, кто в ней будет звучать, Бах или Борис Моисеев, зависит вся дальнейшая жизнь человека.

Наличие или отсутствие в человеке творческого начала, творческого отношения к своему труду и становится тем водоразделом, который проходит между специалистом-творцом и специалистом-ремесленником. Подлинный специалист-творец отличается от рядового специалиста-ремесленника тем, что стремится создать что-то сверх того, что ему «по инструкции» положено создавать. Ремесленник же удовлетворяется тем, что создает лишь то, что ему положено — «отсюда и досюда». К большему и к лучшему он никогда не стремится и не хочет обременять себя подобными стремлениями. Его нельзя обвинить в плохой работе — ведь он делает все, что ему положено, и, может быть, даже хорошо делает. Но такое, в общем-то формальное, отношение к своему труду, в какой бы области

это ни было, не только не двигает жизнь вперед, но даже служит тормозом, потому что по отношению к жизни стоять на месте нельзя: можно только или двигаться вперед, или отставать.

Это необходимо подчеркнуть со всей ясностью, ибо приходится иногда слышать более чем странное мнение, будто существуют профессии «творческие» и профессии «нетворческие». Величайшее заблуждение! И заблуждение это на практике приводит часто к тому, что человек, занимающийся якобы нетворческой работой, считает себя вправе не творчески относиться к своему труду.

Нет такой профессии, где нельзя было бы проявить творческое начало. И когда говорят, что учащихся — выпускников общеобразовательной школы — надо ориентировать на ту или иную профессию, я думаю, забывают о главном: о том, что с первого класса школы надо внушать учащимся мысль, что нет плохих профессий, как нет и профессий нетворческих, что, работая в любой профессии, каждый из них сможет открыть новый, хотя бы и маленький мир. А вот если будет работать по ремесленному, не творчески, то и в самой «творческой» профессии ничего путного не создаст.

Поэтому зерно творческого вдохновения, заложенное в музыкальной школе, прорастет и даст свои плоды в любой сфере деятельности, станет ли ребенок математиком, строителем или музыкантом — у него будет разгораться искра создавать новое в любой сфере деятельности.

Творчество предполагает наличие у личности *способностей, мотивов, знаний и умений*, благодаря которым создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью. Изучение этих свойств личности выявило важную роль *воображения, интуиции, неосознаваемых компонентов умственной активности*, а также потребности личности в *самоактуализации*, в раскрытии и расширении своих созидательных возможностей. Творчество как процесс рассматривалось первоначально исходя из *самоотчетов* деятелей искусства и науки, где особая роль отводилась «озарению», вдохновению и им подобным состояниям, сменяющим предварительную работу мысли.

На формирование личности влияют три фактора: воспитание, социальная среда и наследственные задатки.

Социальная среда имеет преимущественное значение в развитии личности: уровень развития производства и характер общественных отношений определяют характер деятельности и мировоззрение людей.

В процессе воспитания и обучения, общественной жизни и деятельности, усвоения знаний и умений у человека на основе задатков формируются *способности*. Задатки могут реализоваться лишь при взаимодействии организма с окружающей социальной и природной средой.

Музыкальная школа оказывает влияние на все три фактора формирования личности, являясь микросоциумом, в котором создаются благоприятные условия для воспитания личности, развития наследственных задатков. Творческое начало, позволяющее в любой сфере деятельности создавать новое, искать нестандартные подходы, и воспитывается в детях на уроке музыки.

Всякая художественно-педагогическая задача, идея урока органична для учителя, глубоко им пережита и, самое главное, отождествлена со своим «Я». Этот процесс сложен, но его наличие превращает урок в настоящую правду искусства. Недаром К.С. Станиславский, резко отделявший правду искусства от фальши, писал: «Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне тебя пребывающее». Естественно, в художественном творчестве ценно только то, что подсказано процессом подлинного переживания, и только тогда может возникнуть искусство. Это в полной мере следует отнести к педагогическому процессу на уроке. Истинное погружение в художественный образ, его постижение тесно связаны с процессом переживания, с умением пропустить через себя, с ощущением интонаций музыкального произведения, как своих собственных.

Соотношение внешнего и внутреннего в искусстве ведения урока может успешно решаться через формирование у учителя актерского мастерства, с помощью которого в учениках возбуждается ощущение идеи, путем воздействия не столько на разум, сколько на чувства. Метод К.С. Станиславского необходимо внимательно изучать и применять его в формировании педагогического мастерства учителя музыки. Полезным может быть один из известных в театральной педагогике

приемов, получивший название «прием отождествления», то есть слияние своего «Я» с образом, мыслью, которую необходимо раскрыть в исполняемом произведении.

Этот прием предполагает не только большую предварительную работу над музыкальным произведением (знание эпохи, истории создания, художественного и мировоззренческого контекстов и т.д.), но и естественное органическое «проживание» педагогом вместе с учеником художественного образа этого произведения. Только тогда возможно истинное общение между детьми и учителем.

Музыка и жизнь — это генеральная тема, своего рода «сверхзадача» в школьных занятиях музыкой. Она пронизывает все занятия во всех звеньях от первого до последнего класса.

По сути, музыкальная культура может быть определена как созидание через творчество и созидание прежде всего своего внутреннего мира через разнообразные виды художественной деятельности. Творческое начало, как способность ребенка создавать свое, новое, оригинальное, лучшее, формируется наиболее активно, когда музыкальная деятельность из «внешнего предмета» творчества переходит во внутреннее состояние (рефлексию) и становится содержательным выявлением детского «Я».

Важно, чтобы в творческом музицировании (пении, игре на инструментах, дирижировании, пластическом и речевом интонировании, размышлении и т.д.) ребенок «выплескивал» свое состояние, субъективно «проживал» свое настроение в музыке, а не выполнял техническое задание учителя. Мудрость творчества заключается в том, что не надо «торопить» чувство мыслью, надо довериться бессознательной области души ребенка. Постепенно накапливая и сопоставляя свои впечатления, музыкально-слуховые представления, он внезапно расцветает в своих творческих проявлениях, как внезапно раскрывается цветок.

Опыт, полученный ребенком на уроке музыки, является неоценимым вкладом в его жизнь и проявляется в способности создавать новое в любой сфере деятельности, творчески относиться к своей профессии, обогащает его внутренний мир.

Я сама окончила музыкальную школу им. С.М. Максимова 17 лет назад, но не расстаюсь с музыкой. Она занимает большое место в моей жизни. Я с удовольствием музицирую на пианино, слушаю музыку, посещаю концерты. Работая врачом-психиатром, занимаюсь музыкотерапией с подростками. Образование, полученное в стенах музыкальной школы, оказало большое конструктивное влияние на всю мою жизнь, а стены школы стали родными.

ДЖАЗ, РОК-, ПОП-МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Б.Я. Цимковский

В современном музыкальном искусстве можно выделить три основные направления: *фольклор*, *академическая* и *импровизационная* музыки. И если фольклор — искусство памяти поколений — не требует обстоятельного анализа (в контексте данной работы), то два других направления нуждаются в расшифровке их происхождения, анализе, сравнении общности и различий.

Академическое направление, т.е. музыка, создаваемая по утвержденнымся законам музыкальной теории и практики, существует уже много веков, и здесь сформировались свои традиции, формы (фуга, соната), жанры (опера, симфония). Но во все времена в недрах этого направления одновременно сосуществовали бытовые музыкальные жанры, или музыка прикладного характера: песня, танец, марш и музыкальный «мейнстрим» (главное течение — термин англо-американского музыковедения), т.е. музыка высокой духовности, нравственности, глубокой содержательности, музыка для слушания и восприятия в специально отведенных местах: церкви, театре, концертном зале. В стилевом отношении в музыке музыкального «мейнстрима» обнаруживается разумное сочетание умеренного консерватизма и умеренного новаторства. И, наконец, ещё одно стилевое направление академизма — *музыкальный авангардизм*, главная цель и задача которого — поиски новых средств музыкальной выразительности, новых приемов развития. Эта тенденция существует и в настоящее время. Отметим, что нередко различия между традиционными и авангардистскими стилями и приемами достигают такой глубины, которая приводит к появлению большего антагонизма

внутри академической музыки, нежели между музыкой академической и импровизационной.

Последняя есть детище массовых бытовых жанров начала XX в., преимущественно неевропейских культур. Ещё в XIX в. и вальсы И. Штрауса, и вальсы Ф. Шопена создавались с применением примерно одинакового круга музыкально-выразительных приемов и средств. Но с начала XX в., с появлением импровизационной музыки, возникают принципиально иные средства, отличающиеся от академических. Содержание понятия **«импровизационная музыка»** охватывает такие направления, как джаз, рок-, поп-музыка, которые в разной степени, но непременно включают обязательный элемент — импровизацию (в джазе — больше, в поп-музыке — минимально). Импровизация, как специфический вид музыкального творчества, существует давно. Широко известен факт участия И.С. Баха в состязаниях импровизаторов-исполнителей. В подобных состязаниях в свое время участвовал и В.А. Моцарт. Состязания исполнителей-импровизаторов были надолго забыты и стали возрождаться лишь во второй половине XX в. В связи с этим интересен такой прецедент, как творческое соревнование Р.К. Щедрина, отечественного композитора академического направления, и Чика Кореа, композитора и пианиста, одного из ведущих представителей импровизационной музыки, которое состоялось в середине 80-х годов в Мюнхене.

В XX в. импровизация становится не только способом исполнительства, но и методом композиции. Так или иначе все (или почти все) произведения раннего традиционного (новоорлеанского и чикагского) стиля представляли собой форму вариаций. Ансамбль или ведущий солист показывали тему, а затем остальные участники ансамбля ее варьировали (импровизировали). Уже на заре появления джаза явственно обозначаются два его полюса. *«Hot»* — горячий, творческий, основанный на импровизации, породивший наиболее яркие достижения джаза и лежащий в основе джаза как самостоятельного вида современного музыкального творчества. Другой полюс джаза — *«sweet»* — сладкий, приятный, упорядоченный, положил начало коммерческому джазу, из которого выросла вся современная эстрадная песня и танец, т.е. то, что составляет понятие «бытовые музыкальные жанры». Таким

образом, в джазе, как и в академической музыке, одновременно существуют и бытовые музыкальные жанры, и «мейнстрим».

В середине 40-х годов в джазе складываются новые, «современные» стили, которые окончательно порывают с приемами бытового музицирования и служат основой произведений, новых по стилистике, средствам выразительности, формам и жанрам. В результате этих поисков, в рамках «мейнстрим», возникает «интеллектуальный джаз», по своей эстетике близкий академической музыке, и одновременно формируется стиль «free» — джазовый авангард, аналогичный академическому. Таким образом, к середине 70-х годов в джазе, как ранее в академической музыке, сформировались три основных стилевых направления: джаз бытовой, джаз «серъёзный», джаз авангардный.

Подобная трансформация наблюдается также и в рок-музыке. Первоначальный танцевальный рок-н-ролл преобразуется в «интеллектуальный рок», но одновременно здесь зарождается «сатанинская» тема, лежащая в основе авангардных «металлических» стилей.

Поп-музыка (сокращение от «популярная музыка») остается в чистом виде формой бытования массовых музыкальных жанров, при том, что и в остальных направлениях современной музыки существуют свои разновидности бытового музицирования.

Таким образом, можно сделать некоторые выводы:

1. В современной музыке ведущими следует считать следующие направления: фольклор, академическая музыка, импровизационная музыка (джаз, рок-, поп-музыка).

2. У истоков каждого направления лежит фольклор. В академической музыке — первоначально европейский, а затем, с появлением новых музыкальных школ (бразильской, северо-американской и т.д.), — неевропейский фольклор. В импровизационной музыке обратная картина: у истоков — неевропейский (афро-американский) фольклор, а затем, в связи с распространением этой музыки по всему миру и появлением национальных школ, начинается влияние и европейского, и азиатского фольклора.

3. В каждом из ведущих направлений современного композиторского творчества (академическое, джаз, рок) явственно

обнаруживаются три стилевых потока. Бытовая музыка имеет ярко выраженное развлекательно-прикладное предназначение. «Мейнстрим» — главное направление, наиболее интеллектуализированное, духовно насыщенное, наиболее содержательное и нравственно-воспитательное. Авангардное — экспериментальное, сосредоточенное главным образом на поисках новых форм и средств выразительности.

4. Возникновение джаза многие представители академической музыки встретили крайне отрицательно, воспринимая эту музыку как нарушение всяческих норм и законов, как проявление крайнего антиакадемизма. В свою очередь джазмены воспринимали академическую музыку как излишне серьезное, крайне консервативное искусство. Но уже с конца 20-х годов можно видеть заметно пробуждающийся интерес композиторов-«академистов» к джазу (Э. Кшешек, И. Стравинский, Д. Шостакович). Одновременно в джазе формируется и так называемое «третье течение» (создатель «симфоджаза» Пол Уайтмен и особенно Д. Гершвин). Эти факты чрезвычайно знаменательны и указывают на взаимный интерес и на сближение уже в те годы двух прежде столь антагонистических позиций.

5. Аналогична ситуация и во взаимоотношениях рок-музыкантов с джазменами и академическими музыкантами. С одной стороны звучат возгласы: «рок — шаманская музыка», «это — крикливая, горластая, безвкусная, примитивная музыка». С другой доносится: «Посторонись, Бетховен! Идет рок-н-ролл!» (песня-манифест Чака Берри из репертуара группы «Beatles»). С появлением в творчестве той же группы альбома «Sgt. Pepper» начинает меняться отношение не только к этой группе, но и к рок-музыке в целом со стороны музыкантов разной стилистики. Уже в 70-е годы зарождается новый музыкально-стилевой сплав — «джаз-рок». Столь популярный в 60-е годы стиль «барокко-рок» демонстрирует большие достижения в освоении классических образцов академической музыки и оригинальности их трактовок (группа «ELP» — произведения М. Мусоргского, А. Скрябина, Б. Bartók; группа «Procol Hartum» — творчество И.С. Баха и т.д.). Схожие стилевые поиски привели к появлению принципиально нового стиля — «fusion» («фьюжн» — сплав), соединившего элементы

академической и импровизационной музыки, европейского и неевропейского фольклора.

6. Полистистика становится одним из важнейших элементов в творчестве многих современных композиторов. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Маяковский начинается» А. Петрова, «Мария Стюарт» С. Слонимского, Первая симфония А. Шнитке, «Неистовый гасконец» К. Караева и т.д. Пол Маккартни, автор почти полутора тысяч невероятно популярных песен, которого на родине называют «английским Шубертом XX в.», обращается и к сочинениям сугубо академического направления (киномузыка, канцата для хора и симфонического оркестра). Иными словами, представители импровизационной музыки осваивают стилистику и жанры академической музыки («Духовный концерт для хора, солистов и джаз-оркестра» Д. Эллингтона, его же опера «Булла»; рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда» Э.Л. Уэббера, «"Юнона" и "Авось"» А. Рыбникова). Ведущие композиторы академической школы охотно применяют в своем творчестве достижения джаза и рока («История доктора Фауста» А. Шнитке; опера «Война с саламандрами» В. Успенского; Четвертая симфония А. Эшпая). Во многих случаях границы разных музыкальных направлений размываются (вокальное творчество М. Таривердиева, В. Гаврилина; оперы А. Журбина «Орфей и Эвридики», А. Рыбникова «Звезда смерть Хоакина Мурьеты»).

7. К сожалению, в отечественной учебно-музыкальной практике существование как минимум трех равнозначных явлений музыкального искусства: академической музыки, джаза и рока, а также тенденция создания единого музыкального языка на основе этих направлений не учитывается, а иногда даже и игнорируется. Обучение, сложившееся в музыкальной школе, музыкальном училище, музыкальном вузе, основывается на изучении приемов и средств выразительности академической музыки, естественно, с опорой на произведения классики (т.е. «мейнстрим»). В то же время знакомство с произведениями бытовой музыки происходит эпизодично, и уж крайне редко в репертуарные программы включаются сочинения современной музыки новаторских стилей. До последнего времени импровизационная музыка вообще «как бы не существовала», и лишь сравнительно недавно (последние

10 лет) осуществляются первые робкие шаги по ознакомлению учащихся ДМШ с отдельными произведениями импровизационной музыки и некоторыми новаторскими сочинениями музыки XX в. (См. звуковое пособие к учебнику В.Н. Брянцевой «Музыкальная литература» для 5-го класса ДМШ, составитель М.Б. Кушнир, 2002 г., 9-й диск: фрагменты из сочинений К. Орфа, П. Хиндемита, А. Берга, произведения в исполнении Э. Фитцджеральд, групп «The Beatles» и «Nirvana», один номер из оперы Э.Л.Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда».) В учебные программы студентов средних и высших учебных заведений преподаватели индивидуальных классов начинают включать отдельные сочинения импровизационной музыки, но все же не новейшие, а уже ставшие классикой жанра. Речь идет о джазовых композициях 30—40-х годов, а также о репертуаре рок-музыкантов 60—70-х годов XX века.

Итак, в современной учебной практике изучаются произведения в стиле «мейнстрим» преимущественно академической музыки и, ознакомительно, джаза и рока. При этом почти не затрагивается линия бытовой музыки и практически полностью игнорируется музыка новаторских (авангардных) направлений. А без знания этих стилей, как представляется, невозможно полноценно освоить и воспринять все многообразие современного музыкального искусства. Следовательно, задача педагога любого звена в системе «школа—училище—вуз» видится в том, чтобы познакомить детей со всеми направлениями и достижениями музыкального искусства, подготовить нового слушателя и исполнителя, восприимчивого к самым многообразным явлениям любых музыкальных стилей, привить уважение к культуре любого народа. И тогда слушателю станут равно понятны и доступны произведения Л. Бетховена и С. Губайдулиной, Д. Эллингтона и А. Козлова, «Pink Floyd» и «Аквариум».

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

МУЗЫКАНТ И ПЕДАГОГ ТИМОФЕЙ ПАРАМОНОВИЧ ПАРАМОНОВ

Г.В. Алжейкина

Одна из страниц истории музыкального образования в Чувашии первой половины XX века связана с именем старшего современника В.М. Кривоносова Тимофея Парамоновича Парамонова (1895—1988). Талант Т.П. Парамонова был универсален. Он — незаурядный скрипач и дирижер; талантливый педагог и организатор; одаренный публицист; композитор. Столь разносторонняя деятельность, характерная для чувашских интеллигентов начала XX в., сочеталась у Т.П. Парамонова с честностью и благородством, энергией и одержимостью в работе. Музыканта отличали богатый духовный мир, ясный критический ум, образованность и высокая личная культура.

Просветительно-педагогическая направленность — главная и характерная черта его многообразной деятельности на протяжении всей жизни. Воспитывать, учить, просвещать для Т.П. Парамонова было так же естественно, как жить, работать, бороться. Не случайно Ю.А. Илюхин назвал его «достойным учеником И.Я. Яковлева, воспитанным для беззаветной службы народу, неутомимым тружеником и скромнейшим человеком, талант которого погубили в так называемую “великую сталинскую эпоху”» [5].

Т.П. Парамонов одним из первых чувашских музыкантов сделал первые опыты сочинения — обработки чувашских народных песен, был организатором хоровой самодеятельности в Канашском педагогическом техникуме и Чувашском педагогическом институте, много лет отдал педагогической работе, являлся автором учебников и публицистических трудов.

Педагогическое наследие Т.П. Парамонова разносторонне. Здесь — два учебника по грамматике чувашского языка (изданы в Чебоксарах в 1927 и 1929 гг.), научные труды «Художественное воспитание в дореволюционных чувашских школах», «К истории чувашской музыки», воспоминания. Мысли и суждения Т.П. Парамонова позволяют представить сущность и своеобразие его взглядов по многим аспектам, в том числе и по проблемам музыкальной педагогики. Формы и методы, используемые педагогом в музыкальном воспитании и обучении, имеют не только историко-познавательное значение, но современны и актуальны сейчас. Несмотря на то, что прогрессивная роль Т.П. Парамонова как публициста, композитора, фольклориста известна, его педагогические воззрения не получили освещения в литературе. Между тем в последние годы стал проявляться определенный интерес к его жизни и деятельности. Это статьи Ю.А. Илюхина в Краткой чувашской энциклопедии (2001 г.) [4], в периодической печати — «Прерванная музыка композитора» (1995 г.) [5], статья В.Ф. Демидова и А.В. Изоркина в книге «Их имена останутся в истории» [2], что помогло широкой общественности познакомиться с именем просветителя.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы, основываясь на статьях, воспоминаниях и других архивных материалах, кратко показать жизненный путь Т.П. Парамонова, остановившись на некоторых аспектах его педагогической деятельности.

Тимофей Парамонович Парамонов родился 13 июня 1895 г. в деревне Латышево Цивильского уезда (ныне Янтиковского района). Отец — Данилов Парамон Трофимович — был неграмотным, поэтому не мог записать родословную, дошедшую до него в устной форме. Далекий предок — Мемедей — был одним из первых основателей деревни (первыми были Индут, Кондут и Кормсарай). В деревне с большим уважением относились к музыке: прадед Т.П. Парамонова Данила играл на

домре, дядя Андрей хорошо играл на скрипке, отец — на гусялях. Трофим Данилович, дед, родился и провел долгую жизнь в усадьбе прадеда Данила Николаевича. Мемедей был очень беден, но смел: после весенних работ ежегодно ходил на заработки в Казань. Отца прадеда Данила звали Николаем Андреевичем, Андрей — первый крещеный пращур рода Парамоновых.

Про свое детство Т.П. Парамонов вспоминает так: «Прожил в черной избе до 7 лет. Картины раннего детства были такие: холодно в избе, печь затоплена и дым кругом, черный потолок блестит» [9, 2]. Это были тяжелые годы. Тем не менее семья росла: к 1915 г. у Т.П. Парамонова было 10 сестер, из которых выросли пять: как это часто случалось в крестьянских семьях, дети умирали от простуды и недоедания. В семье было постоянно 7—9 человек, но земля выделялась на две мужские души. Хлеба до нового урожая всегда не хватало, поэтому приходилось работать по найму: в течение лета пасли стадо, работали на жнитве, молотьбе, отец рубил лес и жил в землянке. Этот умный, добрый человек оказал благотворное влияние на развитие сына. Видя, что мальчик выделяется среди сверстников не только умом, но и разносторонними способностями, отец посыпает его учиться в двухклассное Яншихово-Норвашское начальное училище, которое Т.П. Парамонов оканчивает с похвальным листом. В воспоминаниях, относящихся к этому периоду, отмечается характерная особенность: у подростка действительно необыкновенно ярко выраженный аналитический склад ума и быстро развивающиеся музыкальные способности. Музыкальная любознательность ярко проявилась уже в отрочестве — в 12 лет он свободно пел по нотам и записывал цифровыми нотами несложные чувашские народные песни, что одобрялось учителем пения.

По окончании начального училища отец посыпает Тимофея в Симбирск к И.Я. Яковлеву, и в конце августа 1909 г., в возрасте четырнадцати лет Т.П. Парамонов был принят в Симбирскую чувашскую учительскую школу (далее — СЧУШ). В ней состоялась его встреча с учителем Иваном Митрофановичем Дмитриевым. О незаурядном музыкально-педагогическом даровании последнего упоминается у историка культуры А.И. Иванова-Ехвата, приводящего тот факт, что, проработав в

СЧУШ всего 5 лет, И.М. Дмитриев сумел выявить среди учеников таланты и подготовил за короткий срок известных впоследствии музыкантов: Ф.П. Павлова, С.М. Максимова, К.Н. Эсливанову, Г.Г. Лискова [3, 281]. Влияние талантливого педагога на становление Т.П. Парамонова как музыканта неоспоримо.

С поступлением в СЧУШ зарождается интерес Т.П. Парамонова к созищанию чувашских народных песен. Это было связано с выпуском в 1908 г. в Симбирске первой части сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», подаренным вновь поступившим в СЧУШ воспитанникам. В этом сборнике впервые за почти полу века вую практику записи чувашских народных песен появляются мотивы песен, записанные по цифровой системе Галена-Шеве. Надо заметить, что И.Я. Яковлев начиная с 90-х гг. XIX века инициировал записи песен учителями и учениками.

Мелодии сборника изучались Т.П. Парамоновым в свободное от занятий время. Именно тогда зародилась мысль сделать чувашские песни достоянием всего народа. Сообразно с этим Т.П. Парамонов записал от одноклассника Ф. Леонтьева 3 чувашские песни: «Виç пўрт курнать», «Хёрги, хёрги хёрги парать», «Пёр пуйнан виçё хёрги». В том же 1909 г. он записал песню «Сёрен» от жителя д. Латышево В.И. Ларки, далее — «Алран кайми алак хёләпё», «Улми лайах», «Хёвел пахать анатран», «Печёк кайак ћеске пур», «Чунам туртать», «Хёргюри».

Первые опыты Т.П. Парамонова по гармонизации чувашских народных песен появляются после 1912 г. В связи с этим необходимо отметить, что исследователи отмечают важную роль массовой «нефольклорной» формы музыкальной практики — православного церковного пения — в становлении многоголосия в Чувашии [15, 52]. Поволжье — особый цивилизационно-культурный регион, историческое развитие которого происходило в условиях полигничности и конфессионального соперничества за влияние на местное население в образовательной сфере. В основу общественно-педагогической деятельности миссионеров были положены религиозные цели, нерусское население рассматривалось через призму религиозно-воспитательного воздействия. В деятельности же просветителей проявлялось уважение к этническим традициям, внима-

тельное отношение к самобытной культуре нерусских народов. Эта политика отождествлялась с либеральным, гуманистическим направлением в педагогической мысли России второй половины XIX — начала XX веков.

Нельзя отрицать, а также и переоценивать влияние православного церковного пения на последующее развитие профессиональной хоровой культуры. Ценными для нас являются переводы церковных песнопений, сделанные в конце XIX века, использовавшиеся руководителями церковных хоров в чувашских приходах. В данных переложениях учитывались особенности музыкальной фразировки. Вот что писал И.Я. Яковлев по этому поводу: «При пении на чувашском языке, как и на славянском, необходимо соблюдать логические ударения, повышать и понижать голос, делать смысловые остановки на надлежащих местах. Для этого необходимо знание языка» [17, 29]. Не следует забывать также, что первые профессиональные композиторы Чувашии — Ф.П. Павлов, С.М. Максимов, Г.Г. Лисков, В.П. Воробьев — изначально имели регентское образование. Все эти факторы впоследствии сыграли определенную роль в становлении чувашской профессиональной музыки в области хорового искусства.

Преподаватель музыки С.М. Максимов, в те годы еще не определивший своего отношения к перспективности опытов гармонизации чувашских народных песен [6, 17], на уроках уверял, что чувашские мелодии, как и китайские, не поддаются гармонизации, можно использовать квинту в конце песни, как при игре на скрипке. Т.П. Парамонов же считал, что гармонизация чувашских народных песен на бытовом уровне известна чувашам с давних пор, так как чувашские и татарские гармонисты, не учившиеся профессионально, играют песни, пользуясь готовыми септаккордами, трезвучиями. Несмотря на скептическое отношение, С.М. Максимов и Ф.П. Павлов одобрили начинание Т.П. Парамонова.

В сентябре 1914 г. из числа лучших исполнителей смешанного хора Т.П. Парамонов организовал ансамбль, по его словам, «четвертый хор» (как известно, в СЧУШ существовало 3 хора: мужской, женский и смешанный), и разучил гармонизированные им чувашские народные песни. После двух месяцев репетиций, проходивших раз в неделю в

одном из отделений библиотеки СЧУШ, 17 ноября 1914 г. ансамбль впервые исполнил 4 гармонизированные им песни на 4 голоса. Этот дебют, оказавшийся значительным событием в СЧУШ, показал, что возможен сам факт гармонизации чувашских народных песен. Прозвучали песни: «Пёчёккёс кайák шápчák пур», «Шал-шал урпа», «Алран кайми», «Тваткал ćерем». Позже, 29 декабря этого же года, на музикально-литературном вечере СЧУШ ансамбль исполнил еще 5 песен. Музыковед М.Г. Кондратьев, анализируя это событие, приводит воспоминания соучениц Парамонова П. Артемьевой и У. Тимофеевой, а также страницу сохранившейся тетради ученицы СЧУШ М.А. Орловой с партитурой, написанной в цифровой нотации. Как отмечает исследователь, в произведениях обнаруживается незаурядное музыкальное дарование автора. Т.П. Парамонов обратился к песням разных жанров: хороводным, игровым, застольно-обрядовым, вместе с тем первым из музыкантов обратил внимание на пласт традиционной обрядовой лирики, связанной с обычаями земледельцев, оценил ее содержательность и значительность в духовной культуре народа [6 , 20].

В 1909—1914 гг. песни записывались Т.П. Парамоновым на родине от односельчан, а перед уходом на фронт собранные песни и юношеские сочинения были сданы на хранение заведующему музеем СЧУШ, преподавателю В.Н. Орлову. До сих пор остается загадкой пропажа сочинений Т.П. Парамонова. Однако обработки чувашских народных песен, переписывавшиеся воспитанниками СЧУШ, были восстановлены. В 1990 г. в исполнении Хора Чувашского гостелерадио записаны на пластинку «Шумит лес», «Когда солнышко всходит», «Гимн землепашцу». Несколько детских песен Парамонова печатались в сборниках 1920—1930-х гг. Обработки песен «Шал-шал урпа», «Алран кайми» изданы и используются в учебной практике студентов [7].

Итак, в начале 1915 г. Т.П. Парамонов ушел добровольцем на фронт Первой мировой войны. По окончании Киевской школы прапорщиков, где находился по ноябрь 1915 г., он был направлен на Румынский фронт. Все это время продолжалась его этнографическая работа: было записано несколько песен — румынских и польских. В декабре у Бухареста под

давлением войск противника русская армия отступила на левый берег реки Серен, где 3 апреля 1917 г. перед братанием солдат Т.П. Парамонов сыграл на скрипке несколько произведений, среди которых прозвучали мелодии хорватских, азербайджанских, болгарских, сербских, украинских, румынских, чувашских народных песен. Надо отметить, что Т.П. Парамонов был незаурядным скрипачом: он вместе с одноклассником Г.Г. Лисковым обучался у С.М. Лонгера, окончившего Московскую консерваторию по классу скрипки, формы и методы уроков которого были использованы им впоследствии в работе с учениками Канашского педагогического техникума.

После демобилизации Т.П. Парамонов вернулся в Латышево. На родине он сочетал активную общественную работу с педагогической. Впервые в школе зазвучала чувашская детская песня. Здесь необходимо остановиться на работе Т.П. Парамонова «Художественное воспитание в дореволюционных чувашских школах», в которой рассматриваются некоторые аспекты учебно-воспитательной работы Латышевской церковноприходской школы и Яншихово-Норвашского двухклассного училища Янтиковской волости. В рассматриваемых школах на уроках пения разучивались преимущественно русские народные песни, чувашские народные песни исполнялись на переменах, вне школьных занятий. Нотного материала на чувашском языке не имелось. Т.П. Парамонов приводит занимательный пример, как в 1909 г. во дворе школы после экзаменов наряду с русскими песнями выпускники пели чувашские, в том числе «Ҫәмәрт Ҫеҫки» на новый мотив, составленный неизвестным автором. До революции в школах тексты русских песен не переводились на чувашский язык, поэтому учащиеся часто не понимали их содержания, но пели и слушали с большим интересом. Так, услышав песню «Нива моя, нива», некоторые школьники Латышева быстро ее усвоили (текст имелся в хрестоматии для чтения) и «распевали как в поле, так и в деревне».

Учителя пения начальных училищ прививали детям навыки многоголосного пения. Например, учитель пения Н.А. Соколов использовал русские народные песни на 2—3 голоса («Как у наших у ворот», «Во лузях»). В школах дети обучались пению по нотам: в школе Латышева дети пели по нотам гамму и 3

русские народные песни; учителя А.Н. Нилов, М.Ф. Даров и И.П. Разин также обучали пению по нотам.

Внеклассная работа в рассматриваемых учебных заведениях не развивалась. Как пишет Т.П. Парамонов, песенного репертуара, стихотворений, отрывков хватило бы на большой музыкально-литературный вечер, «но за 2 года прилежной учебы ни разу не была предоставлена возможность выступить перед сверстниками, молодежью и взрослыми с пением и выразительным чтением» [13, 7].

Идеальной моделью учебно-воспитательного комплекса была для Т.П. Парамонова Симбирская чувашская учительская школа. Воспоминания о школе, о формах и методах художественного воспитания отражены в разделе «Пение и музыка в СЧУШ». В частности, обучение музыке в СЧУШ рассматривается как почва для создания хоров, оркестров, ансамблей, как объединение воспитанников, увлеченных какой-либо формой музенирования и желающих реализовать свои способности и потребности в коллективе. Учебная и музыкально-просветительская деятельность давала опыт творчества, поскольку предоставляла возможность воспитанникам пробовать свои силы в разных ее видах.

Т.П. Парамонов подробно останавливается на деятельности Ф.П. Павлова, преподававшего в 1911—1913 гг. в СЧУШ хоровое пение. О Павлове-дирижере, у него имеется небольшая статья, напечатанная в газете «Канаш» [11].

Как один из наиболее доступных видов коллективной исполнительской деятельности, хоровое пение способствовало развитию певческой культуры воспитанников, их общему и эстетическому развитию, становлению мировоззрения, формированию будущей личности. Особое внимание уделялось репертуару: народные песни и отрывки из классических опер («Нелюдимо наше море», «Марш» из оперы «Фауст» Ш. Гуно, «Хор охотников» из оперы «Волшебный стрелок» К. Вебера) усиливали интерес и желание воспитанников к исполнению, формировали разносторонние и богатые впечатления.

Вскоре Т.П. Парамонов был вновь призван в армию и 25 июля 1920 г. выехал в составе 543 отдельной полевой радиостанции на Врангелевский фронт по маршруту: Александровск,

Запорожье, Орехов, Шолохов, Харьков. 30 мая 1921 г. был демобилизован и приступил к мирному труду — 1 сентября был назначен заведующим Латышевской школы I ступени. Но уже 7 октября откомандирован в Москву для распределения эвакуированных детей из голодающих губерний. Он был назначен заведующим Клязьминским детским домом и проработал там до октября 1922 г. За год им было собрано около четырех десятков народных песен от детей из районов Чувашии.

В августе 1922 г. Т.П. Парамонов получает целевое направление в Московскую консерваторию, но не считает возможным учиться в данное время и навсегда расстается с мечтой получить профессиональное музыкальное образование. Вследствие этого возвращается на родину, где назначается заведующим опытно-показательной школой при Канашском педагогическом техникуме.

Являясь одновременно учителем скрипичной игры, Т.П. Парамонов заботился о всестороннем развитии своих учеников, уделял особое внимание техническим навыкам. В самом начале педагогической деятельности он отошел от распространенной формы проведения занятий, разделив класс на несколько групп, руководствуясь, с одной стороны, степенью подготовленности, с другой — общностью ошибок и успехов. Этим педагог решал ряд задач: искал более плодотворную форму общения с учащимися, которая способствовала усилению воздействия на личность воспитанника; активизировал внимание и слух учащихся, в результате чего каждый из учеников не только играл сам, но и внимательно слушал своих товарищей.

Приближение музыкального образования к требованиям жизни вызывало необходимость большего внимания к развитию самостоятельности учащихся. Предполагалось выполнение учащимися техникума самостоятельных заданий: поиск примеров, иллюстрирующих те или иные положения, высказанные на занятиях. Было, например, весьма желательно, чтобы учащиеся III курса самостоятельно подобрали примеры на основные принципы исполнения штрихов, смогли показать приемы освобождения от излишнего напряжения на специально подобранных примерах из народной музыки. В некоторых случаях Т.П. Парамонов сам называл те или иные по-

строения в различных сочинениях, которые следовало проанализировать с точки зрения той или иной методической проблемы. Все подобного рода задания значительно повышали у учащихся интерес к курсу скрипичной игры, развивали мышление в области методики преподавания музыки и способствовали лучшему усвоению изучаемого материала [16].

Вместе с тем на занятиях решалась важная проблема — воспитание любви к народной музыке, понимание роли народного в искусстве. Музикальным материалом часто служили народные песни, например: «Как пошли наши подружки», «Лутрайах та шёшкё», «Иван, кил», «Аслæk ڇине пир сартам» (из сборника Т.П. Парамонова), «Йäван, Йäван», «Мим, мим, Микита» (из сборника Ф.П. Павлова) [17].

Педагогическая деятельность Т.П. Парамонова сочеталась с деятельностью собирателя-фольклориста. К 1925 г. было записано 428 чувашских народных песен, составивших рукописный сборник, показанный впоследствии Ф.П. Павлову и С.М. Максимову. Ф.П. Павлов, изучив сборник, дал в своем труде «Чуваши и их песенно-музыкальное творчество» следующий отзыв: «Рукопись Парамонова как по содержанию, так и по качеству собранного музыкального и словесного материала представляет собой, безусловно, огромнейший интерес этнографа, фольклориста, музыканта» [8, 52]. Песни, записанные Т.П. Парамоновым, использовались позже чувашскими композиторами.

Для 20-х гг. XX в. характерно пробуждение творческих сил народа, побуждавших к усиленной деятельности в различных областях. Возникал живейший интерес к народному языку, к народным нравам и вообще к народной индивидуальности. С образованием Чувашской автономной области интерес к народной жизни и судьбе народа принял жизненно важный, конкретно-практический характер: новая жизнь выдвинула серьезнейшие заботы и вопросы, связанные с культурным развитием чувашской национальности, с адаптацией местного населения в сложнейших условиях. Сообразно с этим при этнографической секции Общества изучения Чувашского края начинает действовать музыкально-этнографическая подсекция, работавшая по следующим направлениям: разработка теоретических вопросов, организация научных экспе-

диций, издание трудов по музыке, проведение вечеров, концертов, пропагандирующих национальную музыку. В 20-е гг. создаются благоприятные условия для развития музыкального образования в Чувашии: в 1920 г. начинает функционировать музыкальная школа, затем — музыкальный техникум в Чебоксарах. В сентябре 1927 г. С.М. Максимов убеждает Т.П. Парамонова в необходимости его работы в столице. Работая в Чебоксарах в опытно-показательной школе-коммуне, Т.П. Парамонов организует хор и симфонический оркестр [19].

В марте 1929 г., участвуя совместно с Ф.П. Павловым и С.М. Максимовым в подготовке сборника «146 чувашских народных песен, напетых Гаврилом Федоровым», Т.П. Парамонов записал 32 песни [1].

Первая половина 1930-х гг. — пора наиболее яркого раскрытия творческих и педагогических способностей Т.П. Парамонова. В 1930 г. он поступает в только что открывшийся Чувашский пединститут на отделение языка и литературы (впоследствии филологический факультет). Здесь организует студенческий хор, успешно выступавший в Нижнем Новгороде на заводе «Красная Этна», в радиолаборатории Дома крестьянина в Чебоксарах. Хор, организованный Т.П. Парамоновым, успешно выступал на 4-й Олимпиаде детской художественной самодеятельности, также неоднократно занимал призовые места, премировался. В репертуаре хора были русские и чувашские песни, отрывки из классических произведений. Труд Т.П. Парамонова по пропаганде народной музыки был высоко оценен. В постановлении ЦИКа и Совнаркома Чувашской АССР от 8 июля 1934 г. говорилось: «...Присвоить тов. Парамонову Т.П. — одному из старейших и энергичных собирателей чувашских народных песен — звание заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР».

После окончания педагогического института преподавал русский язык и литературу. Однако в пору всеобщей подозрительности, наступившую в 1937 г., Т.П. Парамонов был репрессирован и сослан в Казахстан. Показалось сомнительным прошлое: был царским офицером, в 1917 г. находился в Казани, заходил в редакцию эсеровской газеты «Хыпар».

По возвращении из Казахстана Т.П. Парамонов, уже пенсионер, пропагандирует чувашскую музыку, песни, создает

труды: «Художественное воспитание в дореволюционных чувашских школах», «К истории чувашской музыки», представляющие собой литературно-историческую и методическую ценность. Т.П. Парамонов пишет: «Было время для воспоминаний, интересовался своими этнографическими и фольклорными записями, много читал, вел переписку с воспитанниками Симбирской школы» [9, 9]. Особенно оживилась переписка в период творческой подготовки праздника 100-летия СЧУЩ.

Кропотливым трудом и поиском исследователей Ю.А. Илюхина, М.Г. Кондратьева и других изучается чувашский фольклор по записям Т.П. Парамонова, признается приоритет его ранних гармонизаций. В конце жизни Т.П. Парамонов восхищался богатством и многообразием музыкальной культуры чувашского народа, появлением национальной оперы, балета, симфонических произведений, где использовался предоставленный Т.П. Парамоновым музыкальный материал. Свыше 500 песен записано им в Чувашском крае, из них 300 образцов хранится в Научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук. В год своего 90-летия (1985 г.) Т.П. Парамонов был награжден Почетной грамотой Чувашского обкома КПСС и Совета Министров ЧАССР.

Многогранная творческая и педагогическая деятельность Т.П. Парамонова, несомненно, представляет интерес. Изучение ее может существенно дополнить общую картину музыкального образования в Чувашии.

Литература и источники

1. 146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым. Чебоксары; Москва, 1934.
2. Демидов В.Ф., Изоркин А.В. Парамонов Т.П. // Их имена останутся в истории. Вып. 1. Чебоксары, 1993. С. 211 – 216.
3. Иванов-Ехвем А.И. Музы ищут приют: К истории дореволюционных русско-чувашских культурных взаимосвязей. Музыка. Театр. Чебоксары, 1987.
4. Илюхин Ю.А. Парамонов Тимофей Парамонович // Краткая чувашская энциклопедия. Чебоксары, 2001.
5. Илюхин Ю.А. Прерванная музыка композитора // Советская Чувашия, 1995. 23 июня.

6. Кондратьев М.Г. У истоков чувашской композиторской песни // Вопросы истории чувашского искусства. Чебоксары, 1987. С. 5—26.
7. Мокшина Н.Ф., Дмитриева Ю.А. Дирижирование и практикум работы с хором (На материале чувашской хоровой музыки). Чебоксары, 1995.
8. Павлов Ф.П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество. Музикально-этнографические очерки. Чебоксары: Типография «Чувашская книга», 1927.
9. Парамонов Т.П. Воспоминания, прочитанные и прокомментированные его дочерью Суворовой Дарьей Тимофеевной, в записи Е. Федоровой (класс преп. М.Г. Кондратьева) // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 445. Рукопись.
10. Парамонов Т.П. К истории чувашской музыки // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 446. Рукопись.
11. Т.П. Концертсем չակնա կալատարածք // Канаш, 1929. 10 янв.
12. Т.П. Концертсем // Канаш, 1929. 5 февр.
13. Парамонов Т.П. Художественное воспитание в дореволюционных школах (Воспоминания) // НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 169. Инв. № 447—459. Рукопись.
14. Программа литературно-музыкального вечера в честь 10-летия Канашского педагогического техникума. 29 марта 1925 г. ГИА ЧР. Ф. 1546. Оп. 1. Д. 65.
15. Смелова Т. У истоков // Музикальная академия, 1996. № 2. С. 52—55.
16. ГИА ЧР. Ф. 1546. Оп. 1. Д. 25. Л. 85.
17. Там же. Д. 53. Л. 1.
18. Там же. Ф. 207. Оп. 1. Д. 1041. Л. 29.
19. Там же. Ф. 2387. Оп. 1. Д. 4. Л. 15.

О.А. СУХАНОВА-ПЕДАГОГ (ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ)

A.P. Салихов

Ольга Алексеевна Суханова (1939—2002) — один из видных музыкантов-педагогов Чувашии, которых можно назвать продолжателями традиций В.М. Кривоносова. Она приехала в Чебоксары после окончания Казанской консерватории в 1965 году. С этого момента жизнь О.А. Сухановой до последних дней была связана с Чебоксарским музыкальным училищем им. Ф.П. Павлова, в котором она проработала практически без перерыва более 35 лет. Казалось бы, самая обычная биография, ничем внешне не примечательная: просто преподавала свою любимую музлитературу. Но это только на первый взгляд. Чуждая всякой публичности, Ольга Алексеевна относилась к типу людей, которые, не совершая внешне чего-то масштабного, броского, способны оказывать большое влияние на окружающих, так сказать, формируя среду обитания. Суханова, безусловно, оставила глубокий след в музыкальном образовании, а, следовательно, и культуре Чувашии. След этот прежде всего в её многочисленных учениках, в их умах — сердцах и душах. Для многих из них она стала второй, духовной матерью. Она не просто преподавала, а, думается, помогала познанию жизни через искусство. Эта сверхзадача, поставленная перед собой, реализовывалась ею последовательно, со всей силой беззаветной любви к музыке. И это изначально отличало Ольгу Алексеевну от окружающих. В этой связи хочется привести оценку Сухановой-педагога одного из первых учеников Ольги Алексеевны, ныне известного музыкального деятеля М.Г. Кондратьева. С появлением Сухановой, говорит он, у них, тогдаших ее учеников, сразу возникло ощущение начала совершенно нового этапа в учёбе: «всё

встало на свои места, стало ясно и понятно». И далее, обобщая свою мысль, он резюмирует, что «с её появлением в нашем музыкальном училище началась “эра Сухановой”».

В чём же секрет педагогического дара Ольги Алексеевны? Однозначно ответить трудно. Думается, прежде всего, в своеобразии её личности, уходящем своими корнями в традиции семьи, отнюдь не рабоче-крестьянские. Родители Ольги Алексеевны (отец, Алексей Васильевич, родился в 1898 году, мать, Мария Николаевна, — в 1900) были типичными представителями русской разночинной интеллигенции. Они успели получить образование в классической гимназии и к моменту начала революции семнадцатого года были уже вполне сложившимися личностями. Дожив до преклонного возраста, они вряд ли стали стопроцентными представителями «советской нации», сохранив незамутнённость сознания, способность трезвой оценки событий, явлений, процессов, происходивших в мире и в их навсегда расколотой на до и после 1917-го года Родине. Влияние родителей, особенно отца, по словам самой Ольги Алексеевны, для неё имело решающее значение. Она была поздним ребёнком. Но, будучи нашей современницей, человеком второй половины XX века, она оставалась носителем нравственных идеалов и культуры прошлой, старой России. Это качество давало ей огромное преимущество и в понимании искусства, и, как следствие, в повседневной педагогической деятельности. Немаловажно и то, что Суханова получила великолепную профессиональную подготовку, окончив Казанское музыкальное училище, а затем и консерваторию. Её руководителем по специальности был выдающийся музыкальный деятель Татарстана Ю.В. Виноградов. Как музыкант-педагог она прошла определённую эволюцию. Достаточно активная и разноплановая деятельность в 60—70-е годы сменилась, начиная с 80-х, полным сосредоточением исключительно на скромной роли преподавателя музыкального училища. Такой поворот был для неё закономерным и осознанным. Причины его в чуждости карьеризму даже в хорошем смысле, осознании собственного призыва, а, главное, в постоянной потребности быть духовно и нравственно независимой, хотя бы относительно, в условиях несвободного советского общества тех лет. Эта освобождённость, когда не надо оглядываться по

сторонам, «себя под Лениным чистя», позволяли сконцентрироваться на сущности художественных явлений, а не перепевать общепринятые, дозволенные штампы. И это Ольга Алексеевна могла реализовать в тот период исключительно в педагогической деятельности. Позволю себе, быть может, неадекватное, но, на мой взгляд, наглядное сравнение: такое самоограничение было для Сухановой в чём-то сродни шопеновскому сосредоточению на фортепианной музике, в которой он чувствовал себя абсолютно свободным. Примером независимости мышления могут служить её высказывания о концепции финала Пятой симфонии Шостаковича в работе 1981 года, скромно названной автором рефератом¹. Процитирую: «Нужно жить, сжав зубы». Как это перекликается с пушкинским — «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Характерно и упоминание там же суждений А. Фадеева о программе этой симфонии. К цитированию их она обратится уже в другой, более поздней своей статье, говоря о том, что Фадеев не побоялся услышать «чувства тяжёлые, наказанье или месть кому-то...». Так Суханова мыслила и в 1981-м, и раньше. Как это не похоже на то, что нам вдалбливалось в те годы официальным музыковедением. Подобная позиция позволяла Сухановой реализовывать одну из главных для неё педагогических задач — воспитание духовно раскрепощённой личности.

Человек, личность! Для Ольги Алексеевны это первичные понятия, будь то ученик или творец-художник. Сошлюсь на её слова из уже упомянутой работы «Методические блуждания...»: «Десятки лет всё искусствоведение (имеется в виду советское) забирало «влево», корни допускалось искать, прежде всего, в социальных вопросах, и так предельно упрощалось понимание творческой личности художника. Психология его нередко сводилась чуть ли не к одноклеточной, по-пролетарски элементарной». Далее автор приводит ряд примеров, демонстрирующих пагубность обезлички в оценке явлений искусства. Это и мнимое утверждение «чего-то» в finale Шестой симфонии Чайковского «вопреки очевидности» (О.А. цитирует из статьи Н. Эскиной), и высосанный из пальца «позитив» в

¹ Суханова О.А. О семантике «воссоздаваемых» жанров в музыке Д. Шостаковича. 1981. (Реферат, рукопись.)

финале той же Пятой симфонии Шостаковича. Это и упрощённая трактовка творчества Мясковского, «аналитика, но не спокойно-невозмутимого философа, одинокого и всепонимающего...». Упоминается и господствовавшая долгие годы, явно суженная концепция Восьмой симфонии Шостаковича, когда «...только Мравинский мог себе позволить разговор о Восьмой симфонии — и ни слова о войне, на которую так привыкли сваливать весь трагизм эпохи». В этом же ряду находятся и размышления о Бетховене: «...Наиболее очевидный, верхний (или поверхностный?) пласт — только покров его легко уязвимой, исключительно ранимой души. Вместе с Ролланом снова прислушаемся к сочинениям великого идеалиста (возможно, в большей степени, чем даже романтики)...». Не могу не привести ещё один характерный фрагмент, в котором Суханова полемизирует с И. Бэлзой по поводу его высказываний в предисловии книги Е. Брошкович о Шопене. Цитируя слова автора предисловия о композиторе, «...верившем в бессмертие своих произведений, на содержание которых он смотрел как на выполнение своего патриотического долга», она, в свойственной ей остроумно-ироничной манере замечает: «И только-то? Оказывается, не жил, а только долг выполнял».

Для чего я привёл все эти примеры? Полное название ее работы следующее: «Методические блуждания на 26-м году преподавания в Чебоксарском музыкальном училище»². В известном смысле она явилась обобщением её музыкально-педагогических взглядов. Можно лишь восхищаться тем, насколько они проницательны и отличны от установок официальной музыкальной науки советского времени...

Одной из важнейших особенностей педагогического метода Сухановой было рассмотрение изучаемого произведения в широком историко-культурном контексте. На её столе всегда, наряду с нотами, лежали книги по истории, философии, великолепные альбомы по искусству. Стремясь по-пастернаковски «дойти до самой сути», Ольга Алексеевна уделяла серьёзное внимание истории создания произведения, обстоятельствам

² Методические блуждания на 26-м году работы в Чебоксарском музыкальном училище Сухановой О.А. (По теме о современном музыкальном образовании с комплексным подходом), 1992. (Рукопись.)

его появления, справедливо полагая, что в них может быть скрыт глубинный смысл сочинения. Например, «Хованщина» Мусоргского (одного из самых любимых ею композиторов) рассматривалась в контексте истории Раскола, смутного времени и, одновременно, истории Народничества в России 19-го века; Скрябин — это и философская мысль конца 19-го — начала 20-го веков; Гайдн, Моцарт — история масонства. Подобные примеры можно было бы продолжить. Опирая разнообразными материалами (кругозор ею был огромным), она предпочитала живые свидетельства современников, мысли самих композиторов, оценки критики периода появления произведения. В орбите её внимания находились не только и не столько рассуждения ученых-музыковедов, сколько оценки представителей мира искусства: писателей, поэтов, музыкантов. Это отражает позицию самой Сухановой, для которой важно не столько теоретизирование, может быть, и вполне правильное, но непосредственность живого восприятия музыки. Она интуитивно чувствовала, что подобные высказывания и даже отдельные реплики намного важнее для учеников, только начинаяющих свой путь в искусстве, нежели научёмкие концепции. При этом она обладала замечательной способностью не тонуть в обилии информации, но подчинить всё её разнообразие выражению крупных, сквозных идей. Суханова могла лаконично и ясно изложить суть вопроса, не изменяя ни широте охвата изучаемой темы, ни глубине проникновения в ней.

Основой урока было общение с музыкой за фортепиано. Ольга Алексеевна обладала хорошей пианистической техникой, при этом постоянно занималась, готовясь к каждому уроку, не давая себе ни малейшей поблажки на протяжении всех лет преподавания. Но, главное, она своей игрой могла точно передать самый нерв музыки, её самое сокровенное. К этому приучала и студентов, требуя от них, насколько возможно, выразительного, осмысленного исполнения фрагментов анализируемых сочинений. Большое значение придавалось разучиванию музыкальных примеров наизусть. Приведу характерные замечания Сухановой на этот счёт, сохранившиеся в записи. «При проверке задания за основу берётся работа за инструментом, ответы на поставленный вопрос подкрепляются игрой нотных примеров. При запоминании

их наизусть учитываются технические и другие исполнительские возможности студентов. Например, нет необходимости заучивать аккомпанемент (трудоёмко и малоэффективно). Практика показывает, что воспроизведение темы голосом, пропевание вокальной партии со словами, а иногда и инструментальной, наиболее основательно закрепляет её в памяти». Красноречивый факт: известно, что к Ольге Алексеевне неоднократно обращались за советами по вопросам исполнительства и интерпретации студенты фортепианного отделения. Краеугольным камнем Сухановой-аналитика был интонационный анализ, в котором она была просто виртуозом. Понимание интонации как первоисточника музыкальной мысли, очевидно, шло у неё от приверженности фундаментальной теории Б.В. Асафьева. Сквозные образно-тематические связи, тончайшие интонационные метаморфозы, симфонический метод развития, полифония пластов, образно-смысловых линий — вот далеко не полный перечень её аналитических приоритетов. Тонкость её наблюдений была поразительной. Помню, как где-то в конце 80-х, делясь в целом положительными впечатлениями об уроке музлитературы одного молодого преподавателя, она посетовала по поводу его разбора с-mollной фантазии для фортепиано Моцарта (К. № 475): «Что это он всё о контрастах да о контрастах, а где же о единстве, там ведь всё связано». Я тогда со стыдом про себя подумал, что тоже воспринимал фантазию (возможно, благодаря магии жанра) преимущественно как цепь ярко-контрастных разделов, усматривая в этом неиссякаемость и парадоксальность мышления композитора. Замечание Ольги Алексеевны заставило меня вновь вернуться к этому сочинению и поразиться его интонационно-тематической монолитности.

Удивительно: проработав более тридцати пяти лет, она ни дня не почивала на лаврах накопленного опыта, оставаясь до конца абсолютно чуждой штампу, возможности идти по накатанному. Редчайшее качество. Её пытливый ум находился в постоянном поиске. Суханова постоянно стремилась пополнять, обновлять свои знания. При необходимости она не боялась менять представления о, казалось бы, давно известном, хорошо знакомом, если это было оправданно. Чутко реагируя на открывшиеся в 90-е годы новые материалы, бывшие ранее

недоступными, подходила к ним, в то же время, критически, не принимая всё огульно. Для неё любая информация никогда не была самоцелью, но использовалась как орудие для собственного активного переосмыслиения. Ни минуты покоя — было её жизненным кредо. Удивительно, но в последние годы жизни, на склоне лет, её творческая активность, несмотря на сильно пошатнувшееся здоровье, не только не ослабела, но, наоборот, наполнилась новой энергией, энергией неутомимого духа. В этой связи приведу характерный пример. Как-то, в году 2000—2001-м, Ольга Алексеевна, остановив меня в коридоре музыкального училища, начала делиться мыслями о своих открытиях в бетховенской Аппассионате, а, затем, заведя в класс, стала увлеченно играть на фортепиано фрагменты, поясняя их смысл. Редко кто может похвастаться, даже будучи в более молодом возрасте, такой не закоснелостью в привычном, такой непрерывной творческой работой ума и души.

Как у любого музыканта, у Ольги Алексеевны были свои музыкальные пристрастия. Она преклонялась перед творчеством Мусоргского. Интересно, что уже в 1960-м году, оканчивая музыкальное училище, она написала дипломную работу по теме «Образ и музыкальная характеристика Марфы в опере Мусоргского «Хованщина». Одним из наиболее любимых и, кажется, внутренне близких ей композиторов был Д.Д. Шостакович, а анализ его «Катерины Измайловой» можно назвать образцом глубокого понимания драматургии и, шире, духа музыки великого художника XX века. В 90-е годы педагогическая деятельность Сухановой отмечена активным переосмыслиением традиционных и явно односторонних представлений о творчестве многих композиторов. Среди них личность Гайдна. Обобщением мыслей о музыке великого австрийца явились работа «Симфоническое творчество Й. Гайдна»³, скромно названная методической разработкой. Не вдаваясь в подробности, отмечу лишь одну важную, на мой взгляд, идею статьи, которая видится в стремлении автора разрушить стереотипный образ «папаши Гайдна», понять его чисто

³ Суханова О.А. Симфоническое творчество Й. Гайдна (С введением-наброском к портрету композитора). Методическая разработка, 1996. (Рукопись.)

человеческую сущность — сущность человека эпохи Просвещения. Вот одно из высказываний Сухановой в этой связи: «Как художник Просвещения, он рано научился оставлять при себе свои проблемы, не обнажая эмоций. Не главная ли это причина преобладающей мажорности тех же Лондонских симфоний? Впрочем, дело не в том, сколько произведений в мажоре или в миноре. Но — почему?» Расшифровывая свою мысль, Суханова отсылает к завещанию композитора: «...Оглядаясь на свои труды «источник радости». Ведь в этом мире так мало радости и довольных жизнью людей...» Подводя к мысли об особой миссии творчества композитора, она подытоживает: «Гайдн с его душевной ясностью, чистотой помыслов явился одним из избранников Высшего разума. Как и Бетховен с его идеей вселенского братства».

В своих размышлениях об искусстве, месте и роли художника в скромных, по авторскому определению, методических разработках О.А. выступает человеком с философским складом ума, широкой эрудицией и искренней преданностью искусству и своей профессии.

Наверное, портрет Сухановой-педагога будет неполным, если не сказать о её отношении к ученикам. Оно было одновременно и требовательным, и по-матерински нежным, заботливым. Она терпеть не могла серость, но, почувствовав в человеке искру таланта, посвящала его развитию всю себя. Способных она отличала со снайперской точностью. Умение разглядеть, развить в ученике лучшее, что в нём заложено, о чём он, может, и сам не догадывается, было ещё одной удивительной чертой её педагогического дара.

Вышеупомянутой статье о Гайдне предпослан эпиграф из «Агни Йоги»: «Радость есть особая мудрость. Бодрость особая техника». Данное изречение с полным основанием можно отнести и к личности самой Ольги Алексеевны Сухановой — Человеку и Педагогу с большой буквы. Ещё долгие годы искры её мудрости будут светиться в умах и сердцах тех, кто с ней общался, учился у неё, обретая радость познания, а значит, и бытия.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ СИСТЕМЫ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С.Б. Ткаленко

Обращаясь к проблемам современного образования, интересно проследить, как учили музыке на протяжении многих веков, какие традиции возникали в этом процессе. Известно, что в Древней Греции занятия музыкой были обязательным компонентом образования в гимнасиях и включали изучение теории, эстетики музыки и овладение музыкальным инструментом. Именно в античности складывается традиция рассматривать музыку как средство воспитания гармонично развитой личности.

В средние века обучение музыке приобретает характер устного освоения церковно-певческой традиции. Первые же композиторы, имена которых вошли в историю, были и педагогами: Гвидо из Ареццо, Ноткер Заика, Леонин. Важным этапом явилось создание городских цеховых объединений музыкантов-майстерзингеров в эпоху позднего средневековья. Тогда складывается принцип обучения музыке как ремеслу с обязательными для него правилами. Часто цеха майстерзингеров создавали представители одной семьи. И хотя майстерзингерство быстро пришло к упадку из-за слишком догматичного подхода к творчеству, его традиции еще долго сохранялись в Германии. Так, с ремесленно-цеховой традицией был связан род Бахов. Модель же взаимоотношений «мастер — подмастерье или ученик», сложившаяся в средневековых цехах, стала универсальной в обучении музыке. Примеров множество: Н. Порпора — Й. Гайдн, И. Цельтер — Ф. Мендельсон, М. Балакирев — и его «птенцы»: Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, А. Бородин.

Теория же музыки в средние века изучалась в университетах в рамках квадривиума — цикла из четырех наук, счи-

таемых родственными: музыки, математики, геометрии, астрономии. В связи с этой традицией до сих пор музыковедческой специальности на Западе обучаются в университетах.

Следующий важный этап в развитии музыкального образования приходится на эпоху барокко — XVII век, когда в Неаполе, а затем в других итальянских городах появляются первые консерватории (поначалу это были приюты для сирот, где обучали и музыке). По-видимому, искусство итальянского вокала и инструментализма обязано своим развитием деятельности таких консерваторий.

В эпоху романтизма складывается новый подход к музыкальному образованию: обучение музыке должно стать доступным для представителей различных слоев общества. При этом бурно развивается музыкальное искусство и широко распространяется в массы. Прорыв в этой области был сделан уже в 1793 году во Франции, в трагический год террора, когда была создана Парижская консерватория. Поступить в нее можно было в любом возрасте, но важен был национальный момент: консерватория создавалась исключительно для французов.

Идея развития национальной музыкальной культуры вдохновила на создание консерваторий в первой половине XIX века в разных странах: в 1811 году открывается консерватория в Праге, в 1821 — в Варшаве и Вене, в 1840 — в Будапеште, затем в Лондоне, Мадриде, Брюсселе.

В 1843 году консерватория открывается в Лейпциге. Ее создателя — Мендельсона — вдохновляла не идея утверждения национального (для Германии вопрос самовыражения национального духа был давно решен), а проблема профессионализма. Вместе с тем это учебное заведение стало центром борьбы с рутиной, пошлостью и косностью в музыкальном искусстве.

Отдельный вопрос — развитие музыкального образования в России. Проследим также, как развивалась система образования в XX веке.

Первые заведения, где обучались музыке, появились в XVIII веке. Это музыкальные классы при Академии художеств, университете, частные музыкальные школы. Но они давали лишь азы; при раскрытии ярких дарований учеников отправляли в Италию (Е. Фомин, Д. Бортнянский, М. Березовский).

В начале XIX века расширяется концертная жизнь, появляются музыкальные общества, растет потребность в занятиях музыкой, но преподавателей было мало, и в основном это были иностранцы. Но занятия музыкой при этом входили в курс обучения привилегированных учебных заведений Москвы и Петербурга: Благородного пансиона, Смольного института и других.

Проекты по созданию консерваторий, а именно с появления таких учебных заведений началось создание системы профессионального музыкального образования в России, появились еще в первые десятилетия XIX века, но они не встречали поддержки в правительстве. А на проект А.Рубинштейна и Ю.Арнольда (50-е годы) была наложена следующая резолюция министра народного просвещения: «От общего для обоего пола заведения предвижу лишь опасность моральному состоянию учащихся».

Вновь этот вопрос возникает на волне общественного подъема 1850—1860-х годов, и решение его осуществляют разносторонне образованный музыкант и очень деятельный человек — Антон Рубинштейн. Начинается все с музыкальных вечеров в доме Рубинштейна, затем появляются музыкальные классы при Русском музыкальном обществе — новой организации, во главе которой встал этот музыкант. И, хотя государство отказалось финансировать новое учебное заведение, деньги были собраны по подписному листу у частных лиц, сюда вошли и сборы от многочисленных благотворительных концертов. И в 1862 году состоялось историческое событие — открытие первой русской консерватории в Петербурге. Заметим, что противников консерватории было множество и среди них, к примеру, А.Н.Серов, композиторы «Могучей кучки». Не принималась немецкая в основе система обучения. И в пику консерватории появляется другое учебное заведение — Бесплатная музыкальная школа, которую возглавил М. Балакирев. Но, тем не менее, за Петербургом в 1866 году открывается консерватория в Москве (создатель Николай Рубинштейн), создаются музыкальные школы и училища в Киеве, Харькове, Казани, Омске, Одессе, Саратове. Так А.Рубинштейн, по словам Б.Асафьева, осуществил «Петрово дело» — решил задачу музыкально-культурного строительства в России». Среди выпускников первой консерватории были П. Чайковский, А. Арен-

ский, Г. Ларош, Л. Сакетти, А. Рубец, Е. Лавровская, И. Стравинский, А. Есипова, А. Вержболович.

Но, несмотря на огромную роль консерваторий и других учебных заведений, система музыкального образования в России еще не сложилась. Так, Уставом 1878 года был утвержден статус консерваторий как высших учебных заведений, но фактически они занимали двойственное положение, объединяя среднюю и высшую ступени без четкого разграничения между ними. В ущемленном положении находились и педагоги, которые не имели права на пенсию и государственное пособие. Государственная дотация была недостаточной, консерватории зависели от поступления платы за обучение, которая делилась на две категории — 100 и 200 рублей в год.

В 90-е годы XIX века выдвигаются проекты, направленные на более четкую организацию учебного процесса, уточнение учебных планов и программ для всех музыкальных заведений России, разграничение ступеней музыкального образования, но реформа начала осуществляться только после революции 1917 года.

После национализации учебных заведений и введения бесплатного музыкального образования была создана комиссия по проведению его реформы. В конце 1921 года состоялась Всероссийская конференция по вопросам художественно-профессионального образования, поддержавшая проект разделения специальных музыкальных заведений на три типа, соответственно ступеням обучения: музыкальная школа — техникум (училище) — консерватория, с дальнейшей разработкой планов обучения. К началу 1930-х годов завершается создание трехуровневой системы музыкального образования, куда включались и создаваемые в 1920—1930-е годы музыкальные школы и училища. Целостной моделью этой системы следует считать так называемый комбинат, сложившийся на основе Московской консерватории. При консерватории была создана центральная музыкальная школа-десятилетка, затем и музыкальный техникум им. А.Г.Рубинштейна со школой-семилеткой. Аналогичный комбинат возник в 1944 году на основе созданной в 1895 году сестрами Гнесиными музыкальной школы. Он включал Музично-педагогический институт им. Гнесиных, музыкальное училище и школу. Ступени обучения были четко дифференцированы, выверены и отработаны программы и учебные планы.

Между звенями сложилась глубокая взаимосвязь, которая поддерживалась курсами педпрактики в среднем и высшем звене.

Создание этой системы поддерживалось государственным и партийным руководством. Целью же, помимо демократизации музыкального образования, воспитания масс и создания нового типа всесторонне развитого и гармоничного человека (возрождение античного идеала), было следующее: молодое Советское государство, наряду с утверждением своего авторитета и усиленiem влияния, стремилось и к достижению духовного приоритета в мире. Музыкальное искусство играло в этом ведущую роль, и без развития музыкального образования завоевание высот было бы невозможно. Цель была достигнута в короткие сроки. Победы на международных конкурсах, престиж отечественных музыкантов и педагогов во всем мире — тому подтверждение.

Именно в годы утверждения партийной диктатуры, единовластия Сталина и последующего террора, развивается музыкальное образование, и наступает расцвет музыкального искусства. Эпохи сурового правления и жесткой власти благоприятно влияют на развитие искусства и музыки, так как существование такой власти связано с созданием мифа и веры в иллюзии в массах. Ради подтверждения такой иллюзии государство и покровительствует музам. Так абсолютская монархия Людовика XIV создала классицизм, диктатура якобинцев — Парижскую консерваторию, а советская диктатура — систему музыкального образования.

Созданная в Советском Союзе система оказалась уникальной, она не имела и не имеет аналогов во всем мире. Она высокорезультативна, и ее возможности не исчерпаны до сих пор. Но закончилась эпоха, когда эта система существовала естественно и благополучно. Смена идеологии, государственного устройства и изменение самой жизни вызвали и жажду перемен в сфере музыкального образования.

Л и т е р а т у р а

1. Глебов И. В пределах и за пределами профессионализма // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М., 1976.
2. Келдыш Ю.В. 100-лет Московской консерватории. Краткий исторический очерк. М., 1966.
3. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Изд. 2-е, дополненное. В 2-х кн. М., 1987, 1988.
4. Хопрова М. Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829—1894. Л., 1987.

ИЗ ИСТОРИИ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ИМ. С.М. МАКСИМОВА

3.Ф. Денисова

Рождение первой музыкальной школы, ставшей родником в развитии музыкальной культуры чувашского народа, происходило в очень тяжелых материальных условиях. Не было ни своего помещения, ни достаточного количества музыкальных инструментов, ни учебных пособий. Но были замечательные люди, подлинные энтузиасты в лице Тихона Даниловича Алексеева — первого директора школы, Федора Павловича Павлова — первого учителя, зачинателя школы и всей музыкальной культуры республики, и многих других.

В документах Государственного исторического архива Чувашской Республики хранятся документы о фактической работе и начале занятий в первой Чебоксарской музыкальной школе, в том числе доклад подотдела искусств по народному образованию Автономной Чувашской области за 1920 год. Текст доклада гласит: «Музыкальная школа I и II ступени открыта 20 октября 1920 года. Занятия начались с 14 ноября с.г.».

Сохранился также отчет заведующего музыкальной секцией подотдела искусств Ф.П. Павлова от 2 декабря 1929 года, в котором он пишет: «К организации музыкальной школы приступлено с 1 сентября. Открытие школы состоялось 14 ноября. В этот промежуток времени были подысканы преподаватели, подходящее здание, музыкальные инструменты и т.п. В настоящее время школа помещается в здании школы II ступени № 1. В администрацию школы входят: 1) заведующий п/о искусств т. Алексеев в качестве заведующего школой, 2) т. Иванов в качестве заведующего административно-хозяйственной частью. Художественная коллегия состоит из пяти лиц, преподавателей. Преподавательский состав следую-

щий: 2 по скрипке, 2 по пению, 2 по теории и гармонии и 4 по рояли. Учащихся 110 человек, главным образом из учащихся школ I и II ст.ст., педкурсов и др. учебн. заведений г. Чебоксары».

В некоторых документах сохранились материалы из воспоминаний воспитанников школы первых лет. Вот что пишет Тамара Михайловна Смирнова, воспитанница школы 1923—1930 годов: «В те далекие годы в музыкальной школе учились не только дети, но и юноши и девушки. Музыкальная школа помещалась в здании общеобразовательной школы II ступени. Условия для учебы были тяжелые. Все занятия проходили только в вечернее время, а когда в общеобразовательной школе проводились какие-либо мероприятия, и классы, где стояли музыкальные инструменты, были заняты, мы, учащиеся музыкальной школы, вместе с педагогами стояли часами у дверей и ждали, когда освободится помещение. Занятия часто проходили в холодных помещениях при керосиновых лампах, коптилках. Благодаря прекрасным педагогам, влюбленным в свое дело, как Василий Петрович Воробьев, Семен Федорович Иванов, Елизавета Михайловна Сиверс, Нина Васильевна Будникова, Нина Васильевна Зеленецкая, Иван Гурьевич Кузьмин, школа продолжала работать и давала учащимся хорошую подготовку. Большая заслуга в работе школы ее директора Степана Максимовича Максимова. Я запомнила его всегда серьезным, сдержаным и внимательным к детям». А вот что вспоминает другая ученица школы — Вера Михайловна Соколова: «Постоянно педагогический коллектив пополнялся новыми талантливыми учителями. Приехали из Ядриной духовники во главе с Кузьминым Иваном Гурьевичем. Он же был и скрипачом, имел прекрасный голос — лирическийтенор. В хоре, состоявшем из учителей города, был замечательный голос — баритон — у Капустина Михаила Ивановича. Были и хорошие женские голоса. Семен Федорович (Иванов) со всей кипучей энергией, приняв все это во внимание, задумался над постановкой оперы «Русалка» Даргомыжского. Опера была поставлена. Затем осуществили постановку оперы Рубинштейна «Демон». Обе оперы прошли с громадным успехом».

В октябре 1929 года на базе Чебоксарской музыкальной школы был создан Чебоксарский музыкальный техникум (ныне Чебоксарское музыкальное училище им. Ф.П. Павлова).

С открытием музыкального техникума значительно пополнился состав преподавателей специалистами высокой квалификации. Почти все они преподавали и в музыкальной школе. В 1930 году в Чебоксары приехал композитор, дирижер и педагог Владимир Михайлович Кривоносов. Его пребывание в Чувашии имело большое значение для развития профессионального искусства республики. С первого же дня Владимир Кривоносов развернул кипучую деятельность. Затем в Чебоксары приехал Иосиф Вениаминович Люблин — прекрасный пианист, часто выступал в концертах для учащихся техникума, а также в городских концертах с большим успехом.

Чуть позже в Чебоксары приехали молодые высококвалифицированные преподаватели: пианисты Луиза Давыдовна Фейертаг, Дора Самойловна Ходяшева, потом Эмма Давыдовна Фейертаг, Эмилия Григорьевна Архипова, скрипачи Валентин Владимирович Крылов и Анатолий Александрович Дуняк, которые долгое время работали в детской музыкальной школе.

Летом 1941 г. занятия в музыкальной школе и в музыкальном училище временно прекратились. Многие преподаватели ушли на фронт, а в помещении училища была военная казарма. Гроздные военные годы тянулись медленно, казалось, им нет конца. Преподаватели школы, оставшиеся в городе в тот трудный период, работали на военных объектах. В свободное от работы время они давали шефские концерты для солдат, находившихся в военных госпиталях, вязали теплые вещи для воинов. В 1943 году наступил перелом на фронтах. Враг был изгнан далеко на Запад. В октябре 1943 года возобновились занятия в музыкальной школе, годом позже — в училище.

В послевоенное время число желающих учиться музыке стало возрастать. Если в довоенный период количество учащихся выпускных классов составляло от 2 до 5 человек, а то и вообще не было ни одного, то к 1950 году число выпускников составляло до 10 человек разных специальностей.

В годы восстановления народного хозяйства, разрушенного в период Великой Отечественной войны, большое внимание уделялось дальнейшему культурному строительству. В 1959 году было построено новое здание Чувашской государственной филармонии (на улице Гагарина). Решением правительства, Министерства культуры Чувашской АССР в бывшем здании

филармонии было выделено 4 классных помещения, и с октября 1959 года Чебоксарская детская музыкальная школа стала самостоятельным учебным заведением. Директором был назначен Илья Лукоянович Лукоянов, воспитанник музыкального училища им. Ф.П. Павлова. В эти годы школа пополнялась новыми преподавателями, среди которых были бывшие воспитанники школы: Рафаилова Жанна Георгиевна, Алешина Вера Павловна, Лебедева Тамара Леонидовна. В тот же период начали свою педагогическую деятельность Сорокина Ирина Сергеевна, Богданова Анастасия Алексеевна, Крицина Елена Александровна, Мироновы Юрий Николаевич и Людмила Григорьевна, а также Карпухин Евгений Иванович (ныне профессор Казанской государственной консерватории), который проработал в школе несколько лет.

К началу 1959—1960 учебного года число учащихся составило 147 человек, а классных помещений было всего пять. Естественно, данные условия школы не удовлетворяли потребности населения города. Из года в год стала расти потребность в музыкальном обучении детей, тем самым росло и число маленьких «конкурсантов» при поступлении в ДМШ. Министерство культуры ставило вопрос перед правительством республики о возможности строительства специального здания детской музыкальной школы в Чебоксарах. Этот вопрос был рассмотрен и решен положительно. В 1960 году был заложен фундамент школы. К сожалению, из-за отсутствия рабочей силы и по другим объективным причинам строительство было прекращено, и фундамент постепенно стал разрушаться. Лишь в 1963 году данный вопрос был решен окончательно. Проект музыкальной школы был внесен в титульный план строительства на 1964 год. К строительству школы долгое время не приступали. Много было споров, за чей счет нужно восстанавливать разрушенный фундамент. После долгих разговоров в начале июня пришли первые рабочие — каменщики. Здание школы было выстроено в удивительно короткий срок: 28 сентября 1964 года состоялось официальное подписание госкомиссией акта о готовности и принятии здания в эксплуатацию.

Весь коллектив преподавателей и многие родители учеников приняли участие в переезде в новое здание. Когда переезжали, помню, была дождливая погода, но ждать нам не хотелось ни минуты. Музыкальные инструменты укрывали, чем могли.

Многие принесли с собой клеенки, мешки. В течение двух дней привели в должное состояние всю библиотеку и все классные помещения. 29 сентября организовали концерт. Все с волнением ждали официального открытия школы. День 1 октября был солнечным. Во дворе школы тогда был деревянный забор, деревьев еще не было. Собрались учащиеся, родители и педагоги, представители Министерства культуры, печати и радио. После небольшого вступительного слова была перезана красная ленточка, и все хлынули в школу. Этот день у всех оставил незабываемое впечатление. Чувство радости переполнило сердца людей, я не знала, от чего у меня потекли слезы... Это замечательное здание со светлыми классами и концертным залом нам всем показалось очень красивым, величавым, родным... День 1 октября 1964 года можно по праву назвать вторым рождением школы.

Мне вспоминается, как все мы горели желанием услышать акустику нашего концертного зала. Подготовка к концерту шла полным ходом. Времени было мало, репетировали вечерами после занятий. До сих пор сохранился в памяти этот светлый праздничный концерт. Зрителей было много. Зал распахнул все двери перед зрителями, и многие стояли в фойе, но никто не уходил, у всех были радостные сияющие глаза, очень тепло принимали всех выступающих.

В новых условиях рождались новые мысли. Дело в том, что в период вступительных экзаменов к нам пришло очень много детей 9, 10, 11 лет и подростков. Многие из них обладали неплохими музыкальными данными, нуждались в профессиональном обучении. Некоторые из них как-то научились играть на музыкальных инструментах в домах пионеров, во всевозможных студиях. Перед нами встал вопрос, как быть с такими детьми. А у них глазенки горели, желание учиться было огромным. Подсчитали число учащихся дневной школы, возможности классных помещений, нагрузки преподавателей и решили поставить вопрос перед Министерством культуры, Советом Министров ЧАССР об открытии Вечерней школы общего музыкального образования на правах полной самоокупаемости в соответствии с существующим положением. Вопрос был решен положительно и довольно скоро. На первое время было разрешено принять 40 человек.

В 1964—1965 годах впервые в истории школы открылись новые классы на отделении народных инструментов: домры и аккордеона. По классу домры первым преподавателем был Анисимов Юрий Георгиевич, по классу аккордеона — Черновский Василий Антонович. 10 октября 1964 года прошло первое занятие ансамбля скрипачей, состоявшего из 11 человек. Этот ансамбль как бы получил второе рождение, ибо впервые он был организован в 1950 году А.А. Дуняком. В первом составе ансамбль выступил в концерте, посвященном 30-летию образования республики. После этого занятия на долгое время прервались. Для руководства вновь созданным ансамблем скрипачей музыкальной школы был приглашен композитор и скрипач Михаил Алексеев — выпускник Казанской консерватории.

В новых благоприятных условиях школы родился еще один коллектив — это хор старших классов. Раньше у нас был один хор I—IV классов, теперь мы имеем два хора. С самого начала этим коллективом руководил композитор А.Г. Орлов-Шузьм.

С начала 1964—65 учебного года в школе в целях лучшей координации учебного процесса и улучшения методической работы создали отделения и утвердили заведующих на общественных началах. В том же году на базе нашей школы был создан впервые методический кабинет при Министерстве культуры Чувашской АССР, тоже на общественных началах. Члены методического кабинета — Ходяшева Д.С., Дуняк А.А., Рафаилова Ж.Г., Богданова А.А., Миронов Ю.Н. — проводили очень большую работу среди преподавателей всех музыкальных школ республики. На наши методические занятия не-сколько раз приезжали преподаватели ДМШ г. Йошкар-Олы, Козьмодемьянска, обменивались опытом, приезжали гости по направлению Центрального методического кабинета из ДМШ № 7 Москвы, преподаватели теоретических дисциплин из г. Клина.

Октябрь 1965 года принес коллективу школы радостную весть: Чебоксарской ДМШ № 1 было присвоено имя С.М. Максимова. Это радостное известие мы встретили с чувством благодарности и волнения. Присвоение имени одного из основоположников чувашской классической музыки,ложившего немало сил и энергии в становление первой Чебоксарской

ДМШ, проработавшего несколько лет ее директором, было большим радостным событием для каждого в коллективе школы. В октябре того же года состоялся большой праздничный концерт, посвященный 45-летию со дня основания школы; программа была составлена из произведений С.М. Максимова.

Со времени получения нового здания школы, естественно, улучшились условия занятий. И нужно отметить, это вызвало интерес у многих учащихся и желание посвятить себя искусству. Резко увеличилось число поступающих в средние, а затем в высшие музыкальные заведения. Достоинством коллектива преподавателей школы является то, что очень большое количество воспитанников школы окончили или в настоящее время учатся в лучших вузах страны, в том числе в Московской, Горьковской, Казанской, Саратовской консерваториях, Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Выпускники школы успешно работают, продолжая традиции своих учителей, в различных концертных организациях и учебных заведениях Чувашской Республики, больших и малых городов России и других стран мира.

Детская музыкальная школа им. С.М. Максимова, родившаяся в октябре 1920 года, одна из первых школ Российской Федерации. Можно без преувеличения сказать, что и сегодня она является целебным родником, струи которого разветвляются на десятки ручейков, открывающих перед нашими учащимися новые дороги по пути становления музыканта-профессионала, а также ценителя достойной отечественной и зарубежной музыки, воспитывает духовный мир и эстетический вкус подрастающего поколения.

СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧУВАШИИ. СОЗДАНИЕ ЧЕБОКСАРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

C.B. Григорьева

Первые послереволюционные годы в Чувашии отличались бурным подъемом в развитии культуры. Повсюду открывались культурно-просветительские учреждения: клубы, избы-читальни, народные дома; в городах также музыкальные классы, нотные библиотеки, музыкальные мастерские. Широко развернулась художественная самодеятельность, в народных домах и при школах возникли хоры и оркестры. Были организованы стационарные и передвижные театральные и музыкальные труппы, устраивались митинги-концерты, спектакли, вечера отдыха с выступлением музыкальных и драматических коллективов. Требовалось все больше специалистов соответствующего профиля: музыкантов-исполнителей, педагогов, дирижеров и т.д.

Поэтому музыканты Чебоксар не оставляли надежду открыть в городе профессиональное музыкальное учебное заведение. Они разработали проект будущей музыкальной школы и наметили ее учебные планы. Попыткой решения этой важной задачи стало обращение музыкальных деятелей за помощью к Н.К.Крупской, бывшей в Чебоксарах проездом в 1919 году. Но из-за отсутствия материальных средств дело тогда было отложено.

В июне 1920 года была образована Чувашская автономная область (ЧАО). Чувашский край приобрел статус самостоятельной государственной единицы, и теперь появилась возможность решать собственными силами многие вопросы, в том числе и вопросы культурной жизни. Вопросами искусства и культуры в первые годы автономии занимался подотдел искусств областного отдела народного образования (Оботнароба),

куда входила и музыкальная секция во главе с Ф.П.Павловым. Секция вплотную приступила к созданию первого музыкального учебного заведения в Чувашии — музыкальной школы.

Процесс этот протекал во многом под влиянием коренных изменений, происходивших в области музыкального образования в целом по стране. Идеи всеобщей ликвидации безграмотности и просвещения широких масс оказались и на деятельности музыкально-педагогической общественности. Эстетическое воспитание ставилось теперь на уровень государственной задачи, в связи с чем возникла и проблема массового музыкального просвещения. Новые задачи породили новые формы и методы обучения. Помимо существовавших ранее консерваторий в стране появляется большое количество музыкальных школ, студий, кружков, рабфаков, целью которых было общее музыкальное образование и приобщение широких масс к искусству. Первое послереволюционное десятилетие стало периодом активных поисков и экспериментов в сфере музыкальной педагогики, когда складывалась новая система образования, вырабатывались новые методы преподавания. В начале 20-х годов в стране сложилась трехступенчатая система музыкального образования: 1) школы, дававшие начальное общее музыкальное образование; 2) техникумы и 3) консерватории.

Ко времени открытия Чебоксарской музыкальной школы (ЧМШ) процесс формирования системы еще не был завершен, и деятельность школы оказалась в русле поисков и экспериментов. Учебные планы и программы часто менялись, не было четко разработанной структуры. Многое зависело от частной инициативы, знаний и опыта местных работников, которые руководствовались общими идеями музыкального просвещения того времени и конкретными задачами развития национального искусства. Но, несмотря на все сложности, школа свою задачу выполнила — она стала начальной, подготовительной ступенью чувашского музыкального образования, окончательное же его становление произошло с возникновением техникума в 1929 году.

Музыкальная школа в Чебоксарах на протяжении ряда лет была единственной в обширном крае, куда входили несколько уездов Казанской и других губерний, и являлась центром музыкальной культуры не только города, но и всей автономной области.

У истоков школы стояла небольшая группа энтузиастов — профессиональных музыкантов. Это были учителя музыки и пения чебоксарских учебных заведений (училища, женской гимназии, педкурсов): С.Ф. Иванов, В.П. Воробьев, А.К. Ямбиков, а также учителя уездных школ Ф.П. Павлов, А.Н. Тогаев, И.Г. Кузьмин, С.М. Максимов, Т.Д. Алексеев. Все они были членами музыкальной секции Оботнароба.

Организуя школу, эти деятели ставили перед собой задачу — дать области в недалеком будущем специалистов-музыкантов: учителей пения, хоровых дирижеров для организации народных и школьных хоров, для работы в народных домах, избах-читальнях, детских домах и садах. Из отчетов о деятельности музыкальной секции явствует, что, кроме того, задумывалась школа не только как учебное заведение, способное в короткий срок дать кадры для музыкальной работы в Чувашском крае, но и шире, как некий институт по бережному сохранению национального достояния — народного песенного творчества и народных талантов — и созданию перспективы их дальнейшего развития.

После преодоления многих трудностей школа была открыта осенью 1920 года, занятия начались 14 ноября. Официально она называлась Чебоксарской музыкальной школой. В небольшом городе ощущалась нехватка помещений, и ее разместили в одном здании с общеобразовательной школой II ступени (теперь в этом здании находится Чебоксарское художественное училище). Трудно было и с инструментами. Как и повсюду в те годы, в области проводилась реквизиция инструментов у частных лиц и их распределение между учреждениями (школами, клубами). Школе было выделено три клавишных инструмента; кроме того, было семь скрипок, причем собственных — педагогов и учащихся. Почти не было учебных пособий, нот. Заниматься приходилось по вечерам после уроков общеобразовательной школы. Занятия затягивались допоздна, до 9—10 часов вечера, так как не хватало инструментов. Часто занимались в холодных классах, при плохом освещении. Иногда приходилось проводить уроки на дому у педагогов или у учащихся.

Первыми преподавателями школы стали ее организаторы, члены музыкальной секции Оботнароба. Алексеев Тихон

Данилович был назначен первым директором, одновременно он вел хоровой класс. Иванов Семен Федорович преподавал теорию и гармонию и заведовал административно-хозяйственной частью. По теории и гармонии вел занятия также Ямбиков Андрей Константинович. Хоровой дирижер Воробьев Василий Петрович стал преподавателем сольфеджио и пения. Павлов Федор Павлович вел классы скрипичной игры и музыкальной этнографии.

Для преподавания в инструментальных классах были приглашены пианисты Сиверс Елизавета Михайловна, Агенорова Юлия Александровна, Горляхер Рудольфина Рудольфовна, скрипач Парамонов Николай Александрович.

Преподавательский состав со временем расширялся. В следующем учебном году к занятиям приступили уже 15 человек. В коллектив пришли пианисты Бочарова Ксения Александровна, Агносова Евфалия Евгеньевна, Зеленецкая Нина Александровна, виолончелист Лоцилов Николай Иванович, скрипач Соколов Леонид Михайлович, преподаватель сольфеджио и хорового пения Патрик Трофим Степанович, духовик Кузьмин Иван Гурьевич.

Музыкальная школа управлялась коллегией преподавателей — Школьным Советом, постановления которого приводились в исполнение директором школы. На заседаниях Школьного совета обсуждались текущие дела, решались финансовые и хозяйствственно-административные вопросы. Совет осуществлял контроль за порядком в школе, прием педагогов в школу, определял сроки различных мероприятий и т.д. Большинство же заседаний было посвящено вопросам методического характера.

В большинстве своем педагоги имели законченное специальное музыкальное образование, полученное в учебных заведениях крупных культурных центров: Петрограда, Москвы, Саратова, Казани, Симбирска. Такая основательная подготовка и наличие преподавательского опыта позволяли сразу поставить обучение в школе на серьезную профессиональную основу, избежать кустарничества и любительства.

Так как в задачи ЧМШ входила подготовка кадров для педагогической, исполнительской и просветительской деятельности, с самого начала занятий в школе ее создатели стремились

к проведению принципа професионализма в обучении как определяющего. Даже структура школы должна была отвечать этому предназначению — она задумывалась как двухступенчатая. Но отсутствие подготовленных учащихся и недостаток преподавателей для занятий во II ступени не позволили сразу осуществить идею параллельного введения обеих ступеней. Решение вопроса было отложено до того времени, пока первые учащиеся не пройдут курс начального музыкального образования и не будут приглашены квалифицированные педагоги и профессора для работы в школе II ступени.

Таким образом, деятельность школы в 20-е годы находилась в стадии начального музыкального образования, для которой были характерны тогда несовершенство структуры и нечеткость профиля. Не были определены точные сроки обучения. Для скорейшей подготовки специалистов для музыкальной работы в области первоначально был установлен трехгодичный срок обучения, позже возникли различия в сроках обучения в зависимости от специализации учащихся. Нестабильным был и учебный план школы — он постоянно изменялся, расширялся. Важную роль играли теоретические и ансамблевые предметы, это было типично для музыкальных школ с направленностью на дело общего музыкального образования.

Были в ЧМШ и свои индивидуальные особенности. Например, введен предмет музыкальная этнография. Его преподавал Ф.П. Павлов, занимавшийся собиранием и исследованием чувашской народной песни. Среди прочих был еще один обязательный для всех учащихся предмет — слушание музыки. Введенный Б.Л. Яворским в систему музыкального воспитания юношества, этот предмет получил широкое распространение и присутствовал в учебных программах многих учебных заведений того времени. В ЧМШ слушание музыки приняло форму еженедельных уроков-концертов. Обычно такие концерты устраивались по средам и получили название «средников». Из «Расписания недельных уроков в ЧМШ на 1922—1923 учебный год» следует, что, кроме слушания музыки, в среду не было никаких общих предметов; занимало оно подряд 3 учебных часа вечером. На таких концертах учащиеся демонстрировали достижения в спецклассах, их выступление предварялось небольшой лекцией или кратким

словесным пояснением педагога. Позже в таких концертах стали принимать участие в качестве исполнителей и преподаватели. В 20-е годы увлекательно проводила слушание музыки преподаватель Л.П. Полидорова-Ростовцева.

Важной составной частью музыкального воспитания в школе являлись занятия в хоровом классе. Все учащиеся, независимо от специальности, раз в неделю посещали занятия общего хора, которым руководил В.П. Воробьев, опытный хоровой дирижер и один из первых чувашских композиторов. Кроме этого, в школе были организованы инструментальные ансамбли — струнный и духовой оркестры, занятия в которых были обязательны для учащихся оркестровых специальностей. Руководил этими ансамблями И.Г. Кузьмин.

Вновь открывшееся заведение стало весьма популярным среди молодежи, приток желающих учиться в школе был значительным. Только в первый год поступило около 100 человек (из них 70 — школьного возраста, остальные — старше 17 лет).

В первые годы существования ЧМШ национальному вопросу не придавалось особого значения. Большую часть ученического и преподавательского состава представляли лица русской национальности, обучение велось по традициям русской школы, а национальное присутствовало лишь в виде предмета этнографии и частично в репертуаре хорового класса. Но постепенно коллектив школы пришел к пониманию необходимости развертывания национального направления и привлечения именно чувашской молодежи: ведь работа школы в конечном итоге подразумевала развитие национальной культуры. По-настоящему эта работа развернулась с 1926 года при новом директоре С.М. Максимове. Он мобилизует всех педагогов на поиски одаренных чувашских детей из села — по его инициативе преподаватели часто ездили с этой целью по районам. Таким путем в школу в 20-е годы попали ныне известные всей республике композиторы Ф.М. Лукин, Г.Я. Хирбю, многие исполнители, а позднее — музыковед Ю.А. Илюхин и другие.

Большое значение для национального воспитания учащихся имела все более активная творческая деятельность ведущих педагогов школы — первых чувашских композиторов

и фольклористов Ф.Павлова, В. Воробьева. С. Максимова. Выполненные ими обработки народных песен стали включаться в программы хорового класса, а авторские сочинения — в репертуар инструментальных коллективов. Кроме того, С. Максимов подготовил и издал в Москве несколько песенных сборников для учащихся чувашских школ. Таким образом, можно говорить о взаимосвязи двух областей чувашской музыкальной культуры: с одной стороны, творчество композиторов способствовало развитию национального направления в деятельности школы, а с другой — потребности школы в национальном репертуаре в какой-то мере стимулировали становление будущей композиторской профессиональной школы. В этом ЧМШ сыграла далеко не последнюю роль.

В первые послереволюционные годы в Чувашии предпринимались попытки создания национального хора. За несколько лет существования хор под руководством Ф. Павлова достиг высоких результатов. Имея обширный репертуар, обладая хорошим уровнем исполнения, хор быстро приобрел известность в Чувашской области. Но на протяжении ряда лет существование такого хора оставалось нестабильным; для его содержания не было достаточных средств, к тому же хор не имел официального статуса; функционировал он с большими перебоями. Теперь же, когда назрела необходимость привлечения молодежи к музыкальному искусству, появилась возможность организации постоянного хора на базе музыкальной школы. Под руководством В. Воробьева хор из учебного постепенно превратился в профессиональный, а за свою активную просветительскую деятельность он получил звание Государственного.

С самого начала существования ЧМШ ее жизнь не ограничивалась только учебными занятиями. Школа была призвана вести просветительскую работу в обществе, пропагандировать музыкальную культуру. Понимая важность этой задачи, преподаватели школы и сами принимали участие в различных мероприятиях в школе и в городе, и старались приобщать к этому своих питомцев.

Таким образом, в 20-е годы деятельность школы как единственного музыкально-просветительского центра в kraе имела принципиальное значение для культуры Чувашии. Эта дея-

тельность была многогранна и для своего времени плодотворна. В стенах школы были заложены основы системы музыкального образования в Чувашии; впервые в своей истории чuvашский народ получил доступ к ценностям музыкальной культуры. В школе активно шло приобщение молодежи к музыке, готовились кадры для исполнительской и педагогической работы в республике. Большое значение для музыкальной жизни Чувашии этого времени имела и концертно-просветительская деятельность педагогов и учащихся школы. Были сделаны первые шаги в формировании чuvашской профессиональной композиторской школы.

Наряду с достижениями и успехами в работе школы имели место и недостатки. Стремление к привлечению большого количества учащихся и желание достичь быстрого результата — в короткие сроки подготовить необходимое для республики число специалистов — приводили к снижению качества в обучении и недостаточности професионализма. Кроме того, неудовлетворительным был и конечный результат — учащихся было много, а выпускы — маленькими.

Так постепенно к концу 20-х годов стали очевидными трудности и недостатки, тормозившие становление и развитие музыкального образования, что и вызвало необходимость создания нового — среднего — звена системы в виде музыкального техникума. Чебоксарская музыкальная школа с 1929 года с открытием музыкального техникума становится частью единого целого — начальным звеном системы музыкального образования в Чувашии.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (музыкальное образование в меняющемся мире)	5
---	---

ВЛАДИМИР КРИВОНОСОВ — ПЕДАГОГ, КОМПОЗИТОР, МУЗЫКОВЕД

<i>М.Г. Кондратьев.</i> Владимир Кривоносов и Чувашия	14
<i>Ю.Д. Кажарская.</i> Владимир Кривоносов и его деятельность в Кабинете народной музыки	36
<i>Т.А. Абрукова.</i> Песенное творчество Владимира Кривоносова и его учеников	61
<i>С. И. Федорова.</i> Фактурно-гармонические принципы в сочинениях В.М. Кривоносова	71
«Ему до всего было дело»	78
Автобиография	86
Публикации В.М. Кривоносова	89

СТАНОВЛЕНИЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧУВАШИИ

<i>Н.Ф. Мокшина.</i> Традиции и перспективы музыкально-педагогического факультета	93
<i>Н.И. Иванова.</i> Факультет искусств в культурном пространстве Чувашии	106
<i>И.В. Балкова.</i> Роль Чувашского государственного института культуры и искусств в подготовке кадров для республики	111

ДЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЧУВАШИИ

<i>Г.И. Михайлова.</i> Детские школы искусств в культурно-образовательном пространстве республики	116
<i>Н.Н. Панина.</i> Современные тенденции в развитии ДМШ и ДШИ	127
<i>И.В. Ткаленко.</i> Основные проблемы системы детского музыкального образования	131
<i>С.И. Шкурина.</i> Инновационные проекты развития ДМШ, ДХШ, ДШИ города Чебоксар	138

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

<i>М.В. Гусева.</i> Проблемы адаптации кёсле в современном музыкальном образовании	144
<i>Т.В. Давыдова.</i> Художественные традиции чувашского народа в современном музыкальном образовании	148
<i>М.В. Шершакова.</i> Национально-региональная специфика формирования специалистов в сфере музыкального образования	157
<i>А.В. Савадерова.</i> Современные образовательные технологии в подготовке педагога-музыканта	163
<i>В.М.Краснова.</i> Духовные акценты в содержании музыкального образования	173
<i>Е.В.Волошина.</i> Развитие творческой личности ребенка на уроке музыки	178
<i>Б.Я. Цимковский.</i> Джаз, рок-, поп-музыка в современном образовании	184

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Г.В.Алжейкина.</i> Музыкант и педагог Тимофей Парамонович Парамонов	190
<i>А.Р. Салихов.</i> О.А. Суханова-педагог (штрихи к портрету)	203
<i>С.Б.Ткаленко.</i> Музыкальное образование европейской традиции и возникновение системы российского музыкального образования	211
<i>З.Ф.Денисова.</i> Из истории Детской музыкальной школы им. С.М.Максимова	216
<i>С.В.Григорьева.</i> Становление профессионального музыкального образования в Чувашии. Создание Чебоксарской музыкальной школы	223

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

**Проблемы художественной
культуры Чувашии**

Выпуск III

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
В КУЛЬТУРЕ ЧУВАШИИ**

**Посвящается В.М. Кривоносову
(1904—1941)**

Сборник статей

Редактор *В.А. Прохорова*

Художественный редактор *А.А. Трофимов*

Технический редактор *В.А. Немцова*

Корректор *Г.И. Алимасова*

Оригинал-макет *Э.В. Кирилловой, Е.В. Сергеевой*

Подписано к печати 29.08.07. Формат 60×90¹/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Baltica. Физ. печ. л. 14,6
Учетно-изд. л. 13,7. Тираж 300 экз. Заказ № 19.

Отпечатано в типографии
Чувашского государственного института гуманитарных наук
428015, Чебоксары, Московский пр., 29, корп. I