



005051913

На правах рукописи  
УДК 7.067

**Касаткина Зоя Александровна**

**РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЕ РОССИИ**

**Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры  
(культурология)**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии**

18 АПР 2013

**Санкт-Петербург  
2013 г.**

Работа выполнена на кафедре культурологии и искусствоведения частного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Русская христианская гуманитарная академия»

**Научный руководитель**

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Русской христианской гуманитарной академии  
**Нетужилов Константин Евгеньевич**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена  
**Денисов Андрей Владимирович**

кандидат культурологии, преподаватель фортепианного отдела Государственного бюджетного образовательного учреждения Санкт-Петербургского музыкального лицея Комитета по культуре  
**Мазиков Александр Александрович**

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого»

Защита состоится 13 мая 2013 г. в 15 часов на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212.199.23, созданного на базе Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», по адресу: 197046, Санкт-Петербург, ул. Малая Пощадская, д. 26, ауд. 317.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корпус 5.

Автореферат разослан «15» мая 2013 г.

Ученый секретарь Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций, кандидат культурологии



В.Н. Бондарева

## I. Общая характеристика диссертации

Диссертационное исследование посвящено проблеме научного обоснования и актуализации состояния, структуры и особенностей русского хорового искусства XIX – XX веков в контексте отечественной художественной культуры.

**Актуальность темы исследования.** Современная ситуация в России, переход к постиндустриальному типу социальности с характерным для нее постмодерном в сфере культуры, глобальная информатизация общественной жизни и образования в частности заостряют проблему возрождения русской национальной идеи. Изучение отечественных художественных и эстетических традиций позволит сохранить самобытность нашей культуры, не раствориться в стихии современных глобализационных процессов.

Хоровое пение занимает особенное место в любой культуре: его своеобразие основано на понимании человеком самой сущности музыки. Это особое место связано также с интенсивным развитием средств массовой информации и телекоммуникационных технологий. Возникает опасность информационного загрязнения, связанного с тем, что большое количество музыки сомнительного качества, низкого художественного уровня навязывается публике, особенно молодежи, далеко не всегда способной отличить подлинное искусство от подделки. В условиях информационного общества многие нетленные музыкальные ценности оказываются под угрозой профанации. Влияние популярной музыки на молодежь имеет многие несомненные негативные аспекты. В связи с этим в последние десятилетия наблюдается повышенный интерес ученых, исследователей к более традиционным видам искусства, в частности, к хоровому искусству, к его истокам, истории становления, вопросам теории и терминологии, к определению роли и места хорового искусства в художественной культуре России.

В отечественном искусствоведении сложилась традиция рассматривать хоровое пение как проявление глубинных истоков народной культуры. Во второй половине XIX века хоровое искусство, не разрывая с формами церковной литургии, становится профессиональным видом деятельности, т.е. видом деятельности, предполагающим профессиональную подготовку и специальное образование. Именно в это время хоровое искусство в его лучших его образцах обретает характерные черты и признаки классического искусства, входит в золотой фонд мировой культуры. В настоящее время социологические, социально-психологические, культурологические, музыковедческие исследования создают предпосылки для углубленного культурологического анализа музыкального искусства хорового пения. Несмотря на существующую в настоящее время программу высшего профессионального образования в области хорового искусства, а также среднего (музыкальные училища, колледжи), не исчезает потребность в

создании концепции профессионального образования, основанного на традициях русской академической музыкальной школы. Сегодня в условиях интеграции России в европейское культурное пространство особенно актуальным становится сохранение преемственности и непрерывности художественного опыта, сохранение высокого уровня музыкальной культуры.

До сих пор в современной культурологии и теории музыки не решены терминологические проблемы, касающиеся хорового искусства и его места в музыкальной культуре. Не преодолен описательный уровень специальных исследований, посвященных истокам хорового искусства, основным этапам его истории. В советский период истории России по понятным причинам отношение науки к религиозным предпосылкам хорового пения было негативным, но и сейчас такое негативное отношение воспроизводится. В этом контексте актуально новое видение истории отечественного хорового искусства, основанное на современном восприятии ушедших в прошлое эпох. Именно культурологическое исследование дает возможность ответить на многие вопросы, поставленные временем.

**Объект исследования.** Объектом данного исследования представляется русское хоровое искусство как социокультурный феномен, а также как целостная музыкально – педагогическая система, включающая в себя теоретические и практические принципы обучения и воспитания профессиональных хоровых дирижеров наряду с научно – методической базой по воспитанию вокально – певческой культуры хорового коллектива.

**Предмет исследования.** Предметом данного диссертационного исследования является тот объем научно-теоретических и практических принципов функционирования хорового искусства, который был накоплен за период становления, развития и процветания дирижерско-хорового исполнительства в России XIX – XX веков.

**Цель исследования.** Цель данного исследования заключается в научном обосновании и актуализации состояния, структуры и особенностей русского хорового искусства XIX – XX веков.

Цель диссертационного исследования предполагает решение следующих исследовательских задач:

- анализа сущности понятия «русское хоровое искусство» в контексте исторического, методического и культурологического подходов применительно к выбранному временному отрезку.
- выявить закономерности процессов формирования и развития хорового искусства как части пространства русской художественной культуры.
- определения возможности использования результатов исследования в практической исполнительской и педагогической практике.

**Степень разработанности проблемы.** Проблемы русского хорового искусства только становятся предметом культурологического анализа. Основу культурологического подхода к истории хорового искусства составляют исследования общетеоретического плана, касающиеся фундаментальных представлений о сущности музыкальной культуры, о социокультурных функциях музыки, о ее происхождении (Т.В. Адорно, Н.А. Бердяев, П.П. Гайденок, Э. Кассирер, М.С. Каган, А.Ф. Лосев, Ф. Ницше, Э. Фромм, Ф. Шлегель); исследования в области философии искусства (В. Зарецкий, М.С. Каган, А.Н. Сохор, В.Н. Холопова); исследования исторической связи хорового искусства и церковной литургии (В. Булычев, В.В. Бычков, Д.С. Лихачёв, Е.В. Никитина, И.М. Усова). Большинство опубликованных работ отечественных исследователей, занимавшихся историей хорового искусства, касались, главным образом истории, методики, творчества и исполнительства, но не достаточно полно рассматривали феномен русского хорового пения в контексте истории русской культуры.

Следует также особо отметить исследования в области: истории русской музыки (Т.Ф. Владышевская, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Ливанова.); исследования традиций хорового пения и его связей с историей русского православия (В.Д. Булгаков, Н.С. Гуляницкая, В.В. Медушевский, Л.Н. Романов, Н.Д. Успенский); истории русской хоровой культуры (В.Д. Булгаков, В.И. Краснощёков); истории и теории хорового исполнительства (В.Л. Живов); вокально-хорового воспитания (К.Ф. Никольская-Береговская); хорового стиля (Г.В. Григорьева, К.Б. Птица, С.А. Казачков, Ю. Паисов).

В то же время можно обоснованно утверждать, что тема хорового искусства недостаточно широко и глубоко разработана в научно-исследовательской литературе. В течение в двух предыдущих столетий сформировался определенный пласт литературы исторического и монографического характера, в некотором плане освещающий методико-педагогическое, и, в большей мере, исполнительское наследие мастеров хорового искусства (Б.В. Асафьев, Д. Локшин и др.). В конце XX века некоторыми авторами были предприняты усилия, направленные на обобщение дирижерско-хорового опыта, однако, учитывая специфику направленности существующих трудов, связанную с выбором освещаемых явлений и персоналий, эти работы не могут обеспечить исчерпывающей информационной основы для полномасштабного теоретического осмысления с дальнейшим внедрением в систему специального дирижерско-хорового, а также общего музыкального образования (В.Д. Булгаков, К.Б. Птица и др.).

Таким образом, возникает противоречие между потребностями общества к возрождению музыкальной хоровой культуры нации и реальным состоянием

данного вопроса в системе образования. С учетом рассмотренных факторов и сделан выбор темы данного диссертационного исследования.

**Методологическая основа исследования.** Методологическую основу исследования составляют: историко-цивилизационный подход к педагогическим явлениям и процессам; идеи гуманизации и гуманитаризации образования; исследование сущности феномена русского хорового искусства в контексте культурологии. В ходе работы были использованы следующие методы: сравнительно-исторический; причинно-следственный и ретроспективный анализ музыковедческой, искусствоведческой, психолого-педагогической и методической литературы; критическое осмысление и обобщение литературных, архивных и публицистических источников; анализ, обработка и систематизация исторических фактов; изучение и анализ государственных программ по предметам «дирижирование», «хоровая практика», «хоровая литература», «хороведение», «хоровой класс», «теория и методика хорового дирижирования» музыкальных школ, училищ и вузов нашей страны.

Теоретико-методологической основой диссертации служат принципы познания, отраженные в системном, культурологическом и логическом подходах. Использование данных методологических оснований в совокупности позволяет исследовать феномен «русской дирижерско-хоровой школы» в определенный исторический период и показать особенности ее структуры, развития и функционирования. Хронологические рамки исследования обусловлены особенностями развития музыкальной культуры в России. Период конца XIX и начала XX века представляется эпохой наивысшего расцвета хорового искусства и образования нашей страны. Однако, изучение основных факторов данного временного отрезка невозможно без рассмотрения полной картины хорового искусства до и после указанного временного отрезка. Источниками исследования являются: литература, отражающая тенденции культурного развития России XIX-XX веков; диссертационные исследования; документы Государственных архивов; периодические издания.

**Гипотеза исследования** – развитие хорового искусства представляется как качество особого уникального социокультурного феномена; изучение отечественных образовательных традиций и внедрение их в современную систему образования способствует сохранению самобытности нашей культуры.

#### **Положения, выносимые на защиту**

1. Музыкальное искусство хорового пения рассматривается как культурологический феномен, в котором соединены музыкальное искусство, массовое увлечение песней и педагогическая практика. Понятия массовой музыкальной культуры и элитарного музыкального искусства в рамках хорового искусства тесно взаимосвязаны.

2. В России большое распространение получило как профессиональное, так и самодеятельное хоровое искусство. Поэтому понятие хорового искусства в широком смысле включает не только различные формы музыкального искусства, но и церковную литургику, фольклорные формы, самодеятельное творчество. Конец XIX – начало XX века определяется как период расцвета русского хорового искусства. Исторический путь хорового искусства представляет собой постепенную и все более высокую профессионализацию.

3. Хоровое искусство последней четверти XX в. является составной частью художественной культуры России. Профессиональное музыкальное искусство хорового пения рассматривается как особое явление художественной культуры России. Исследование исторического развития основных течений хорового искусства позволяет выделить важнейшие школы и направления (школы А.Д.Кастальского и В.С.Орлова в дореволюционной России, школы А.В.Александрова, А.В.Свешникова в довоенной советской России, школы А.И.Анисимова, К.Б.Птицы, К.А. Ольхова – во второй половине XX века).

4. Хоровое искусство в XX столетии отличается характерным для музыкальной культуры, как и для культуры вообще, необычайным ускорением, находящим свое отражение в новых ритмах, новых звучаниях, новом образе музыкального мышления. Хоровое искусство становится составляющей научно-технической революции. Современное хоровое искусство не может обойтись без новейших достижений в области электроники и электротехники, изобретения электронных инструментов, звукозаписывающей аппаратуры, которые существенно расширяют границы возможного в создании новой звуковой картины мира. В свою очередь, современное хоровое искусство обогащает классическую, академическую музыку своеобразным музыкальным языком, понятиями, насыщает новыми гармоническими звучаниями, тембрами.

5. Концепция системы профессионального образования в области хорового искусства, базирующаяся на традициях русской профессиональной музыкальной школы, в своей основе имеет трехуровневую систему: школа – училище – вуз. Эта концепция также предполагает междисциплинарное взаимодействие специальных музыкальных, музыкально-теоретических, современных гуманитарных и культурологических дисциплин.

**Научная новизна исследования.** Научная новизна исследования заключается в том, что в диссертационной работе выделен и систематически исследован феномен хорового искусства в истории русской художественной культуры; определены, изучены и описаны основные компоненты отечественного дирижерско-хорового образования. Выявлена основополагающая роль личности мастеров хорового искусства и хоровых деятелей в процессе формирования и становления

русского хорового искусства и дирижерско-хоровой школы XIX-XX веков. Выработана система подходов к разнообразным явлениям и материалам, посвященным проблемам воспитания и обучения хоровых дирижеров: позволяющая регистрировать изменения в процессе формирования дирижерско-хорового искусства России. Достоверность и обоснованность полученных результатов обеспечивается единством культурологических и искусствоведческих методов при разработке концептуальных основ исследования; теоретико-методологической основой, совокупностью методов исследования, адекватных поставленным задачам; привлечением разнообразных документов и архивных материалов.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что в диссертационной работе выделен и систематически исследован феномен русского хорового искусства в контексте истории культуры; определены, изучены и исследованы основные компоненты отечественного дирижерско-хорового образования. Теоретические выводы диссертации важны для углубленного понимания сущности хорового искусства как составляющей русской культуры в целом и могут найти применение в культурологических, искусствоведческих, историко-научных исследованиях, касающихся различных вопросов культурологи, искусствоведения, музыкального искусства, музыкальной педагогики. Результаты исследования могут быть использованы при составлении лекционных курсов и семинаров по истории и теории хорового искусства.

**Практическая значимость** диссертационного исследования связана с возможностью использования его результатов для изучения истории и теории хоровой педагогики, как в историческом, так и в современном аспектах. Полученная ценная для историко-педагогической науки система представлений об особенностях осуществления дирижерско-хорового образования в России. Предполагаемые результаты исследования смогут в последствии быть использованы в ходе практической работы хоровых коллективов, а так же при подготовке дирижеров – хоровиков и смогут послужить основой для новых исследований по истории русской музыкальной культуры.

**Апробация исследования.** Основные положения диссертационного исследования излагались в докладах на различных научных конференциях, таких как:

- II Международный конкурс «Петербург в зеркале мировой музыкальной культуры» (12-19 ноября 2006 г., Санкт-Петербург);
- Межвузовская научно-практическая конференция «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (РГПУ им. А.И. Герцена, 8-9 декабря 2006 г., Санкт-Петербург);
- Конкурс методических разработок Научно-методического центра РГПУ им. А. И. Герцена (21 января 2007 г.);

- Научно-практическая конференция «Хоровая педагогика. Цели и задачи образования» (11 апреля 2007 г., Санкт-Петербург);

- Международная научно-практическая конференция «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (28 ноября 2008 г., Санкт-Петербург).

**Структура диссертации.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, восьми параграфов, заключения и списка использованной литературы. Общий объем исследования составляет 175 страниц. Список использованной литературы включает 149 наименований.

## II. Основное содержание работы

Во *Введении* обосновывается актуальность темы исследования, проводится оценка степени ее разработанности в современной науке. Исходя из данного анализа, формулируются объект и предмет работы, определяются цели и задачи исследования, обозначаются методологические основы изучения данной проблематики, обосновывается научная новизна работы, выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, определяется теоретическая и практическая значимость диссертации, характеризуется апробация результатов исследования и структура работы.

*Первая глава «Роль и функции хорового искусства в художественной культуре»* посвящена решению таких задач исследования, как определение природы и функций хорового искусства, а также истории важнейших школ и направлений в русском хоровом искусстве XIX-XX столетий.

*В первом параграфе первой главы «Хоровое искусство как объект культурологического исследования»* обосновывается применение к области истории хорового искусства специфических культурологических методов исследования, которые позволяли бы построить целостную картину истории русского хорового искусства и соответствующего ему педагогического опыта в области дирижерско-хорового образования. В основу авторского подхода к природе хорового искусства и его роли в русской музыкальной культуре кладется убеждение Б.В.Асафьева, что эта культура в своих истоках была интонационно-песенной и распевной. Русское фольклорное пение, знаменный распев, несколько позже кант лежат у истоков русского хорового пения, которое в XIX приобретает профессиональную форму. Неслучайно, что к этим истокам русская музыка постоянно возвращается, и в профессиональной музыке от Глинки до Стравинского народному хоровому пению отводится весьма заметная роль. До периода секуляризации русского музыкального искусства (на рубеже XVII и XVIII веков) профессиональная музыка на Руси была исключительно хоровой, что не могло не оставить специфических следов и

на пути дальнейшего ее развития, проходившего, главным образом, вне литургических рамок. Речь следует вести о постоянных взаимообогащающих контактах двух основных ветвей древнерусской хоровой музыки в виде фольклорного и профессионального многоголосия. В XX столетии интерес к народным истокам хорового пения переплетается с общим пафосом демократизации искусства и созидания новых духовных ценностей. В хоровом пении обнаруживается не только чисто эстетическая ценность, но и могущественный инструмент для выполнения различных практических задач, выдвигаемых самим ходом истории. К процессу приобщения к сокровищам музыкального искусства становятся причастны не только исполнители, но и слушатели. Участие в хоре – в качестве исполнителя или слушателя – дает то живое ощущение музыки, то подлинное осмысление музыкального произведения, которого нельзя добиться иным способом. Хоровое пение становится, таким образом, ключом к пониманию музыки вообще. В отечественных исследованиях складывается концепция хора как модели человеческого коллектива, создающего гармонические отношения между индивидуумом и группой. Эта концепция выходит за рамки искусствоведения и закономерно приобретает особое значение для социальной психологии и педагогики. С таким коллективистско-воспитательным пониманием хорового искусства связано характерное для советского периода истории России увлечение массовой песенностью. Хоровое искусство способно наметить пути преодоления разрыва между субъективизмом художника из элиты и объективностью народного творчества. Массовая песня должна строиться по образцу фольклорного хорового пения.

Вместе с тем, заслуживает особого внимания и то, что хоровое пение исторически связано с духовной музыкой и с соответствующей религиозной проблематикой. В определенном отношении хоровое искусство есть непосредственное выражение самой музыкальной гармонии, поскольку это искусство представляет собой зримый и слышимый образ единства многообразия. Культурный и исторический смысл музыкальной гармонии может пониматься по-разному. В одном случае гармония может связываться с неразделимым единством первоначальной целостности, в другом под гармонией понимают согласие разного, согласие противоположного. Музыка представляет собой жертвенную гармонию, связывающую разбитые, разрозненные части целого и восстанавливающую их единство на уровне эмоциональных переживаний, но не уровне действий. Музыкальная гармония предполагает катарсис, так как идея катарсиса с присущим ему эффектом завершенности переживания содержит потенциальное стремление к бесконечности, к вечному размыканию напряжения в покой и, таким образом, воссоединения разорванных частей бытия в гармоническом целом. Поэтому музыкальная гармония в своей высшей форме всегда будет трагической гармонией. Наивысшее ощущение и наивыс-

шая форма этой трагической гармонии была достигнута в эпоху античности в драматичном театральном жанре – греческой трагедии. Трагедия (от греч. – τραγῳδία, буквально – «козлиная песнь») в своем генезисе была тесно переплетена с музыкой и жертвоприношением. Ее главным действующим лицом выступает траγος, «хор козлов», олицетворявший сатиров. Трагедия в своем буквальном первоначальном значении – трагедия как «хор козлов» – указывает на генетическое тождество музыкального и жертвенного, где выражение «козел отпущения» метафорически обозначает потенциальную жертву, которая в любой момент посредством судьбоносного жребия может попасть в руки неистовой толпы или оказаться на жертвенном алтаре. Вместе с тем трагический хор – это не просто толпа зрителей, но и полноправное действующее лицо трагедии, играющее очень часто весьма значительную роль. Хор греческой трагедии, первофеномен хорового искусства, невозможно понять, не обращаясь к этим мистериальным, религиозным истокам музыкальной культуры. В сущности, участник хора с его голосовыми возможностями исполнял в древности, в мистериях и в трагедиях, ту же функцию, что и музыкальный инструмент. Участник хора по своему социальному статусу, по своей роли в религиозном ритуале являлся олицетворением одновременно и жертвы, и бога, которому приносится эта жертва. В этом и заключается религиозный смысл музыкальной гармонии, если под гармонией понимать способ бытия, предполагающий сосуществование взаимоисключающих сторон, каждая из которых в гармоничном единстве сохраняет свою первоначальную целостность и не разрушает другую. Хор олицетворяет стихию нерасчлененного единства, именно ему предназначено принять жертву, в том числе и жертву умирающего и воскресающего бога. Христианство, при всем своем враждебном отношении к античности, в целом переняло эту оценку хорового искусства. Инструментальная музыка в Западной Европе возникла в противовес доминирующему в Средние Века вокальному искусству, прежде всего, хоровому пению. Понимание человека как более совершенного музыкального инструмента, созданного самим Богом, лежит в основе представления о церковной музыке как об исключительно хоровом пении без инструментального сопровождения. В целом подобные взгляды не противоречат той концепции хорового искусства Б.Асафьева, где в основу музыкальной культуры закладывается интонация, и ее вокальное воплощение рассматривается как первичное по отношению к инструментальному.

*Во втором параграфе первой главы «Коммуникативные функции хорового искусства» обосновывается представление о хоровом искусстве как целостном явлении художественной культуры, имеющем свое строение, свою структуру, свои функции. Коммуникативные функции хорового искусства не представляют собой чего-то исключительно внешнего по отношению к его структуре,*

но непосредственно из нее вытекают. Хоровое искусство или искусство хорового пения, профессиональное хоровое искусство, как, впрочем, и все профессиональное музыкальное искусство давно в нашем отечественном музыковедении принято представлять в виде триады: композитор – исполнитель – слушатель. Причем главная, доминирующая роль в этой триаде принадлежит композитору. Коммуникативные функции этого элемента структуры хорового искусства выражаются в том, что композитор аккумулирует в себе, в творческом пространстве своего «Я» и государственный или конфессиональный заказ, и социальные умонастроения, и художественные традиции. Исполнитель также может привносить нечто новое, благодаря новым приемам и новым способам исполнения, а композитор, в свою очередь, уже при творении художественного произведения рассчитывает на своеобразие исполнительского искусства. Помимо композиторов и исполнителей хоровой музыки не менее важной является и третья составляющая хорового искусства – слушатель, который очень часто оказывался вовлеченным в процесс исполнения. Существование хорового искусства предполагает многостороннюю и разнонаправленную систему коммуникаций между элементами его структуры. В то же время массовость хорового искусства порождает специфические проблемы его функционирования, так как этот вид искусства оказывается, более, чем многие другие, зависим от демографических и социальных факторов. Изменение самого характера массы влияет на эволюцию культурных потребностей и вкусов слушателей хоровой музыки, и, следовательно, не может не сказаться на состоянии таких элементов его структуры, как композитор и исполнитель, которые, сохраняя массовый характер хорового пения, будут стараться одновременно и приобщать нового слушателя к уже достигнутым вершинам и изменять характер исполнения и даже творчества, заботясь, чтобы музыкальное искусство было не только понято, но и понятно новому массовому слушателю. Чрезвычайно важно различие между, собственно говоря, хоровым искусством и более широким понятием хоровой культуры. С одной стороны, массовость хорового искусства, с другой стороны, неизбежное соучастие слушателя в исполнении хорового пения предопределяют то обстоятельство, что в коммуникативные функции хорового искусства входит и такая его составляющая, как целостная музыкально-педагогическая система, включающая в себя теоретические и практические принципы обучения и воспитания профессиональных хоровых дирижеров наряду с научно-методической базой по воспитанию вокально-певческой культуры хорового коллектива. Эволюция дирижерско-хорового образования также неразрывно связана с состоянием социума, с государственной политикой в области художественной культуры и, разумеется, с состоянием самого хорового искусства. Понятно, что в определенной исторической ситуации, в зависимо-

сти от целей и задач, которые ставятся перед хоровым искусством, предпочтение будет отдаваться той или иной определенной системе хорового образования. Характеризуя природу хорового искусства термином «массовость», следует учитывать, что под массовостью понимают статистическую составляющую, то есть масштабный охват людей, задействованных в процессе восприятия (в случае с хоровым искусством и исполнения), своего рода «стадионность», когда исполнения хоровой музыки собирают множество зрителей и слушателей. Хотя считается, что массовость хорового искусства, предполагающая интенсивность и изобилие коммуникативных функций, отличается от массовости развлекательной музыки, на самом деле это различие является поверхностным. Такие атрибуты массовости, как «популярность», «нацеленность на молодежь», «развлекательность», «зрелищность», «повторяемость», «импровизация» и т.д. при более внимательном рассмотрении раскрывают свою связь с древней сакральной функцией музыки, с ритуалом, с жертвенностью. В предыдущем разделе мы связывали с ними и происхождение хорового искусства. Все это означает, что господство массового искусства в современной художественной культуре не является непреодолимым препятствием для развития хорового искусства.

*В третьем параграфе первой главы «Хоровое искусство и эстетическая природа феномена полифонии»* рассматривается связь хорового искусства с принципом полифонизма. Музыкальная теория исходит из определения полифонии как такого вида музыкального многоголосия, который основан на равноправном синхронном сочетании двух или более самостоятельных мелодических линий или голосов, выявляющих себя в контрапункте. Таким образом определенная природа феномена полифонии позволяет противопоставить ее гетерофонии (от греческого *heteros* - другой), реализуемой в народной музыке, когда одновременно звучат несколько вариантов одного напева, одной мелодической линии. С другой стороны, полифония отличается и от гомофонии (от греческого *homos* - равный, общий), которая представляет собой обычный вариант мелодии с сопровождением. Гомофонию и полифонию объединяет то, что и там и там главным структурным элементом музыкального произведения являются голоса, однако характер связи этих голосов по своей сущности противоположен. Хотя и гомофония и гетерофония так или иначе обнаруживаются в хоровом искусстве, приоритет, бесспорно, следует отдать принципу полифонии. Если существуют общие закономерности развития искусства в целом, то очевидно, что именно этот принцип выходит на первый план в современной художественной культуре. Если к нему обращается музыка, литература, кинематограф, то для этого, видимо, имеются какие-то глубинные причины, которые так или иначе обнаружат свое действие не только в музыкальном искусстве в целом, но и в таком его виде, как хоровое искусство. В му-

зыке двух стилей – полифонии и гомофонии - можно обнаружить аналогию с духовным пространством средневекового искусства, воплощающим определенную религиозно-философскую модель мироздания, и с отражением этой концепции в художественном пространстве живописи. В художественной полифонии живописи франко-фламандской или нидерландской школы XV века композиция строго организована на основе пространственно-геометрических принципов симметрии. Композиционными методами, соответствующими преобразованиям симметрии, были искусные имитации и инверсии, зеркальные и возвратные обращенные звучания мотивов и разделов формы. Эти приемы весьма близки конструктивным методам готической архитектуры. Под влиянием архитектурного готического конструктивизма они, скорее всего, и появились в живописи. Из того же источника они были перенесены и в полифоническую музыку. Общая основа архитектуры, живописи и музыки заключалась в определенной религиозно-философской проблематике и соответствующей картине мироздания. Аналогичное соответствие архитектуры религиозно-философской картине мироздания фиксируется, например, и на материале древнерусского искусства, где храм также является художественной аналогией сотворенного мира. В конечном счете принцип полифонизма отражает идею гармонии мира, идею, осмысливаемую в древних концепциях сакрального знания, в нумерологической мистике, в античном пифагорействе, в древнееврейской каббале, в общей для многих культур идее сакрального соответствия чисел и букв, в силу которого в священных языках устанавливалась идея абсолютной пропорции, которая и рассматривалась как точное и достоверное выражение закона мировой гармонии. Известно, что музыкальная теория средневековья также основывалась на идее абсолютной гармонии мироздания, одним из воплощений которой служили законы полифонии. Полифоническая музыка создавала "соборы" многоголосия, зримый и слышимый образ архитектурного «собора», за которым легко угадывался «собор» мировой гармонии. Самый известный пример полифонического стиля в музыке – это, конечно же, творчество И.С.Баха. В то же самое время, когда создавались его фуги, в хоровом искусстве возникает акапельное пение, пение «а капелла», многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения. Неслучайно оно распространяется не только в церковной музыке, но и в народном творчестве, а также в светском певческом искусстве мадригалов. В русском хоровом искусстве принципы полифонизма находили свое воплощение в народных распевах, в культовом пении, и этот церковный и фольклорный опыт был аккумулирован в профессиональном хоровом искусстве.

*Во второй главе «История русского хорового искусства»* раскрываются основные этапы, направления и специфические особенности хорового искусства в России XIX-XX вв..

*Первый параграф второй главы «Мастера русского хорового искусства на рубеже XIX- XX веков»* посвящен характеристике истории русского хорового искусства дореволюционного периода, представленного школами наиболее известных его представителей – А.Д. Кастальского, В.С. Орлова, В.А.Бульчева. Важным направлением деятельности А.Д. Кастальского, сосредоточенной в стенах Синодального училища, была «музыкальная реставрация»: в частности, им осуществлена реконструкция древнерусской литургической драмы «Пещное действо»; в цикле «Из минувших веков» в музыкальных картинах представлено искусство Древнего Востока, Эллады, Древнего Рима, Иудеи, Руси. Плодотворная творческо-исполнительская деятельность А. Кастальского в дореволюционный период была связана с Московским Синодальным хором, ставшим одним из лучших отечественных хоров своего времени. Московское Синодальное училище было одним из важнейших культурных музыкальных учреждений дореволюционной России. Мальчиков, обладавших слухом и музыкальными способностями, разыскивали повсюду, и в Синодальном училище давали им отличное общее и специальное образование. В Синодальном училище преподавали лучшие педагоги консерватории. Синодальный хор под управлением Кастальского стал одной из главных достопримечательностей Москвы. В 1911 году хор со своим наставником гастролировал в Варшаве, Дрездене, Риме, Флоренции. П. И. Чайковский с величайшим интересом следил за деятельностью Синодального училища и хора и был членом Наблюдательного совета училища. Свои лучшие произведения приносили в Синодальный хор А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, В. Калининков. В частности, этому коллективу принадлежит первое исполнение выдающегося произведения в русской хоровой литературе – Литургии С. В. Рахманинова.

В 1886 г. при активном участии П. И. Чайковского Орлова регентом Синодального хора назначают В.С. Орлова. Перед ним ставились задачи поднять исполнительское искусство хора, повысить музыкальную грамотность певцов, облагородить их вкусы и нравы, дисциплину и решительно изгнать специфический «певческий дух», царивший в хоре. Орлов решил взять на себя сложную задачу первых опытов возрождения древнерусской хоровой музыки. Для решения этой задачи он использовал творчество композиторов новой российской школы: П. И. Турчанинова, Н. М. Потулова, П. И. Чайковского, а также В. С. Калининкова, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова и др. Культивируется бережное отношение к подлинной церковной мелодии, широкое применение диатоники, самостоятельное ведение каждого из голосов и подголосочной полифонии, естественность ритмического и гармонического языка, не исключая запрещенные правилами западноевропейской гармонии параллельные ходы октавами и квинтами. Многоголосие в русском церковном пении издавна было многохорным, удвоенного и да-

же утроенного состава с разделением голосов, доходящих до 24-х и более. Для многохорных произведений характерным является многослойность фактуры, связанная с различным ритмом движения в отдельных партиях голоса, и если в оркестровой партитуре данное явление связано с природой инструментов, то в хоровой музыке она проявляется в поиске новых красок и колоритов, напоминающих оркестровое звучание. Работая над ансамблем в хоре, Орлов стремился к такому типу звучания, при котором его коллектив представлял бы в образе многотембрового оркестра. В своей работе он приближал звучание детских голосов к скрипкам, а мужских – к виолончелям по легкости и простоте тона. От басов Орлов добивался баритонального тембра и совершенной подвижности звука. От теноров требовал мягкости и приближения к фальцетному тембру. Альты хора были лишены металличности и силы тона, звучали довольно мягко и служили хорошим дополнением к тембру дискантов, а также смягчали тембровый переход к партии теноров. От вторых басов и октавистов Орлов добивался бархатистого звука, полного и нерезкого. В общем хоровом звучании по прозрачности хорового ансамбля хор приближался как бы к струнному квартету. Хор, по замыслу Орлова, делился на «тяжелую» и «легкую» группы, где каждая партия в свою очередь была поделена на пульты (как в оркестре).

Оригинальная регистрово-тембровая система, намеченная В.С. Орловым, нашла замечательное законченное выражение в теории и практике работы В. А. Булычева. В. А. Булычев – дирижер и организатор одного из наиболее интересных и уникальных хоровых коллективов в истории русской хоровой культуры – «Симфонической капеллы». Идея столь необычного коллектива характеризуется самим Булычевым как симфонический хор, способный на различные звуковые комбинации, подобные органной оркестровке. Хоровой коллектив капеллы состоял из непрофессиональных певцов, любителей хорового пения, большая часть которых принадлежала к рабочей среде. Для решения этого вопроса необходимо было, с одной стороны, создать хоровой коллектив, обладающий в высокой степени вокально-технической оснащенностью. С другой – позаботиться о качестве интерпретации авторского замысла, зависящей от умения дирижера проникнуть в звуковую сферу сочинения. Современная хоровая практика показывает, что лишь немногие хоровые коллективы владеют искусством тембрового перевоплощения. Использование системы В. Булычева открывает широкие перспективы для хорового исполнительства в процессе воплощения идей современной музыкальной культуры. Хоровой дирижер, умело владеющий возможностями коллектива, составленного по регистрово-тембровому принципу, имеет возможность воплотить любые творческие замыслы композиторов. Регистрово-тембровая система расширяет границы хоровой звучности, хоровой динамики, рельефно обозначает ре-

гистры хоровых групп, дает возможность создания любых комбинаций мини-ансамблей, благодаря чему каждая часть музыкального сочинения может быть представлена в необходимой звучности и требуемом колорите.

*Второй параграф второй главы «Мастера хорового искусства советского периода»* посвящен характеристике истории русского хорового искусства в советский период. В начале XX века статус одного из выдающихся деятелей московской хоровой культуры приобретает А.В. Никольский. Служебное положение композитора в эти годы было достаточно высоко. В его обязанности входило наблюдение за состоянием, репертуаром всех церковных хоров Москвы. Таким образом, влияние Никольского на развитие хоровой культуры в те годы было очень велико, поскольку, именно в области церковного пения сосредоточивалось, в основном, профессиональное хоровое искусство. В послереволюционные годы деятельность Никольского приобретает новое направление и значительно расширяется. Его привлекают к самым различным сторонам работы в новых общественных условиях. В 20-30 е годы Никольский являлся постоянным участником редакционных коллегий и советов, ответственных за издание музыкальной литературы, а также членом комиссии по реорганизации и упорядочению системы музыкального образования. Основой его деятельности стала преподавание в Московской консерватории, где с 1928 по 1931 год он являлся заведующим этнографическим отделом. С 1935 года и до конца своих дней А.В. Никольский был профессором кафедры хорового дирижирования, что соответствовало его статусу крупнейшего теоретика хорового искусства. Но следует отметить и композиторскую деятельность Никольского. Его произведения отличались богатством фантазии, высоким профессионализмом и разнообразием фактуры, великолепного хорового письма. Некоторые партитуры могут служить образцом блестящей хоровой инструментовки». Обладая фундаментальными теоретическими знаниями в области особенности природы певческого голоса, в своих произведениях Никольский стремился расширить исполнительские возможности хора, обогатив палитру хорового звучания новыми красками. Одним из первых, в русской хоровой музыке он применил смелые, создающие остроту звучания, гармонические сочетания. («Чайка» на стихи И.Бунина). Также Никольский предпринимал попытки создания нового типа хоровой партитуры в соответствии с регистрово-тембровой системы А. Булычева. («Падают звездочка с неба», «Летели гуси»). Являясь крупнейшим знатоком русского народного творчества, Никольский создавал прекрасные образцы хоровых обработок русских народных песен. Также он смело вводил церковную в народно-песенные интонации, обогащающие каноны профессионального церковного пения. Композиторское творчество Никольского насчитывает более 400 музыкальных произведений для симфонического оркестра, сольных инструментов и хора.

Выдающимися хоровыми деятелями и одними из ключевых фигур отечественной хоровой культуры начала XX века были П.Г. Чесноков и Н.М. Данилин. П.Г. Чесноков как композитор пользовался широкой всемирной известностью, его музыка исполнена глубокой поэтики и мягкой лирики, созерцательной задушевности и изящества. В качественном и талантливом хоровом исполнении произведения Чеснокова поражают слушателя благородством и выразительностью музыкального повествования. Говоря об исполнительском таланте Н.М. Данилина как хорового дирижера, достаточно упомянуть о том, что во времена дореволюционных гастролей Синодального хора под его руководством его концерты становились настоящим культурным событием, как на родине, так и за рубежом. В послевоенные годы в Советской России на премьерах «Всенощной» Рахманинова хор под руководством Данилина произвел настоящий триумф. Хор представлялся слушателям искусным оркестром в руках мастера. Каждое новое исполнение одного и того же произведения Данилин-дирижер расцветивал новыми красками, оставаясь при этом предельно верным композиторскому замыслу. П.Г. Чесноков до последних лет работал церковным регентом, он был последним регентом Храма Христа Спасителя в Москве, бывшего кафедрального собора, взорванного в сталинское время. Когда храм был разрушен, П. Чесноков оказался настолько потрясен этим, что перестал писать музыку. Он дал своеобразный обет молчания. Как композитор он умер вместе с Храмом. Чесноков-дирижер был одним из крупнейших представителей отечественного исполнительского искусства, великолепным знатоком вокально-хоровой работы, высоко и разнообразно образованным музыкантом, обладавшим большим самобытным дарованием.

Творчество А.В. Александрова зачастую неверно связывают исключительно с исполнением репертуара красноармейской песни. Высочайший уровень мастерства, знаний и опыта превосходного музыканта дали возможность Александрову проявить себя в исполнении крупных музыкальных форм. Так, им был исполнен финал Девятой симфонии Бетховена, написана «Фантазия для фортепиано, хора и симфонического оркестра» («Смерть и жизнь»), к сожалению, в записи не сохранившаяся, но, по отзывам, имевшая в свое время огромный успех. Студенческий хор под руководством Александрова участвовал в оперных постановках и в исполнении сложных хоровых произведений западной и русской классики. В процессе репетиционной работы с хором Александров проявлял себя не только как опытнейший хормейстер, но и как руководитель, умевший общаться с коллективом, убеждать, вдохновлять, использовать великолепный собственный показ голосом при демонстрации трудных моментов партитуры. Он умел наладить поразительный психологический контакт с хором. Участники хора располагали к нему его энергия, четкость жеста, совершенное знание партитуры. Соз-

данный А. В. Александровым Краснознаменный ансамбль песни и пляски Союза ССР стал коллективом, не знающим себе равных по мастерству исполнения. Этот коллектив сыграл огромную роль в развитии отечественного хорового искусства.

К тому замечательному поколению мастеров музыкальной культуры, начало деятельности, которых совпало с Октябрьской революцией, относится А.В. Свешников. В 1928 году в Московском радиокомитете – одной из ведущих организаций пропаганды советской музыки – был создан хор. А.В. Свешников был приглашен возглавить этот коллектив. В начале работы хор не имел большого количественного состава, но его деятельность приобрела весьма широкие масштабы. Ансамблю ВРК (Всесоюзного Радио Комитета) предстояло обслуживать все виды радиовещания, исполнять произведения всевозможных жанров, от массовых песен до хоровой классики а саррелла и сочинений кантатно-ораториального жанра. Особенное значение придавалось пропаганде советской музыки и народной песни. Для Свешникова ансамбль ВРК стал своеобразной творческой лабораторией, где он имел возможность осуществить апробацию новых принципов вокально-хоровой работы, намеченных им в студии МХАТ. На примере разнообразных музыкальных произведений он настойчиво стремился к утверждению собственного метода воспитания хорового коллектива на основе выразительности слова и певческого звука. Вскоре ансамбль ВРК завоевал место одного из наиболее популярных певческих коллективов страны. Отечественные композиторы активно сотрудничали с молодым хором и его талантливым руководителем. В 1936 году Свешникова назначают художественным руководителем Академической капеллы, и именно здесь в полной мере раскрылись его выдающиеся исполнительские и организаторские способности. Сохранив лучшие кадры старых мастеров пения, Свешников пополнил состав хора новыми голосами, в том числе приглашая певцов из коллективов хоровой самодеятельности. Особенное внимание с его стороны было уделено детской хоровой школе при Капелле. Радикальное обновление репертуара, главным образом за счет лучших образцов современной хоровой литературы, способствовало возобновлению исполнительского роста Капеллы.

Среди имен, представляющих хоровую ветвь Ленинградской школы, одно из ведущих мест занимает имя К.А. Ольхова, замечательного дирижера и педагога, талантливого подвижника хоровой культуры. Исполнительская деятельность К. А. Ольхова связана с различными хоровыми коллективами страны. Ольхов являлся главным хормейстером Центрального ансамбля песни и пляски Военно-морского флота СССР, работая в непосредственном контакте с И. О. Дунаевским. В годы эвакуации в Ташкенте он руководил хором при оркестре Комитета по делам кинематографии СССР, был художественным руководителем и главным дирижером хора Узбекской филармонии. В послевоенные годы Ольхов

работал хормейстером оперной студии Ленинградской консерватории и хора радио. Центром научных интересов К.А. Ольхова являлось сфера исследования дирижерской техники и методики обучения. В ходе работы на кафедре хорового дирижирования им велась активная научно-методическая деятельность, а именно составление учебных программ по предметам «дирижирование», «анализ хоровых партитур», рассмотрение вопросов учебного репертуара, создание методических разработок для курсов повышения квалификации, рецензирование диссертаций. К. А. Ольхов также являлся одним из инициаторов, постоянным членом редколлегии и автором сборников статей «Хоровое искусство». Он непрерывно искал новые пути в методике, стремился к качественному улучшению процесса обучения. Впервые в теории дирижерского искусства К. А. Ольховым была введена классификация внутрежестовых движений, а также найдена возможность соотносительного измерения этих движений с помощью введенных им терминов «счетно-долевой и внутредолевой пульсаций». По мнению К. А. Ольхова, аутфакт имеет фундаментальное значение в дирижерской технике, и в подтверждение этого тезиса им была предложена подробная классификация аутфактов с детальным рассмотрением их применения на практике.

*Третья глава «Цели и задачи профессионального дирижерско-хорового образования»* посвящена истории дирижерско-хорового образования и анализу его современного состояния.

*В первом параграфе третьей главы «Дирижерско-хоровое образование в дореволюционный период»* характеризуется дореволюционный период подготовки исполнителей в хоровом искусстве. Дирижерско-хоровое образование в России было связано с православным церковным богослужением. Именно хоровое пение а capella «ангелоподобным гласом» призвано было проникать в души молящихся, объединять их религиозные мысли и стремления, как бы приближая их к Богу, к государю. Хотя сведения о формировании руководителя хора, его функциях весьма разрозненны и неопределенны, тем не менее, можно утверждать, что именно от руководителя коллектива, наименование профессии которого изменялось в связи с эволюцией форм и приемов управления хором с XI по начало XX века – доместик, головщик, регент и регент-художник, в первую очередь зависел профессиональный уровень певцов и развитие певческого искусства на Руси. Доместики были мастерами пения, выполнявшими функции как певца-солиста, исполнявшего запев церковного песнопения и настраивавшего хор на определенный тон, так и руководителя певчих. В качестве средства управления они использовали хейрономию – систему условных и выразительных жестыкуляций, показывающих певцу различные детали исполнения. С появлением доместиков на Руси возникло так называемое кондакарное пение. Свое название оно по-

лучило от наименования праздничных церковных песнопений — кондаков. В связи с этим, помимо пришедшей из греческой церкви знаменной нотации, начала свое существование кондакарная нотация, отличающаяся особым стилем, связанным со сложным мелизматическим языком, в отличие от знаменного пения, предназначенного для напевов псалмодического характера. Особенностью кондакарной нотации является наличие в ней различных гласов и мелодических оборотов особого вида, требующих применения жестикюляции или хейрономии. С введением на Руси многоголосного партесного пения, которое привнесло с собой структурную реорганизацию церковных хоров, возникает понятие «регент». В связи с введением деления хора на партии возникла необходимость в человеке, имеющем возможность управлять исполнением, не принимая участия непосредственно в пении. С помощью жестов регент определял темп, метр, ритм и динамические оттенки исполнения. В различные периоды, в зависимости от общественно-исторической ситуации, сила воздействия определенных факторов, таких как русское народное песенное искусство, светское музыкальное искусство, западноевропейская музыкальная культура, на профессиональное хоровое искусство изменялась. В свою очередь профессиональное хоровое искусство и образование также оказывали влияние на эти факторы. Формы и методы подготовки хоро-вых руководителей, а также дирижерско-исполнительские приемы, средства и способы управления хором изменялись в зависимости от задач, выдвигаемых на разных исторических этапах развития хорового исполнительства в России. В результате долгого процесса развития отечественной хоровой музыки в конце XIX — начале XX вв. была создана профессиональная хоровая школа высокого уровня.

Во *втором параграфе третьей главы «Дирижерско-хоровое образование советского периода»* рассматривается советский период полготовки исполнителей в хоровом искусстве. Становление советского хорового образования, формирование педагогических и методических основ хоровой практики проходило в сложной обстановке, когда имел место массовый саботаж специалистов — хормейстеров старой формации. Тем не менее, привлекалась старая художественная интеллигенция к обучению пролетарской молодежи и велась подготовка пролетарских хормейстеров из числа одаренных рабочих. Работали три категории хоровых руководителей: регенты, а также учителя музыки и частные преподаватели музыки в прежних учебных заведениях, которых необходимо было перестроить в общественных и политических подготовленных работников; любители-самоучки, приносившие практический вред хоровому движению; новые советские специалисты, обладавшие хоровым образованием. Период 20-30-х годов характерен поисками в области методики хоровой педагогики и подборе необходимого репертуара. Были разработаны учебные программы по хоровому образованию. Первый учебный план высшего дирижерско-

хорового образования предполагал две квалификации: хоровой инструктор или руководитель хоровых коллективов (пятилетний срок обучения) и хоровой певец (четырёхлетний срок обучения). Центром учебной работы был хоровой класс, где особое внимание уделялось воспитанию практических навыков управления хоровым коллективом и приближение теоретического обучения к хоровому исполнительству. Целью педагогического процесса было требование эпохи - приблизить хоровое искусство к массовой аудитории, выявить новые художественные средства, утвердить новые эстетические основы, составить программы специальных курсов и разработать новую хоровую педагогическую систему.

В *третьем параграфе третьей главы «Современное состояние отечественной дирижерско-хоровой педагогики»* дается оценка постсоветского периода развития дирижерского-хорового образования. Теория хорового обучения находится в постоянном развитии и непрерывно совершенствуется. Происходит постепенное нивелирование различий в техническом обучении хоровых и оперно-симфонических дирижеров. На дирижерско-хоровых кафедрах консерваторий обучаются уже не столько дирижированию хором, сколько дирижированию вообще. Прогнозируя будущее хоровой педагогики, можно предположить, что следующим этапом в развитии обучающих методов в дирижерско-хоровом классе станет занятие, проводимое под контролем видеозаписи и в сопровождении концертмейстеров, специально ориентированных на занятия хоровым дирижированием. Одной из основных причин проявления различных неблагоприятных сторон в современной отечественной хоровой культуре является несовершенная разработка научной теории дирижерско-хоровой педагогики. Более углубленную разработку теории несколько осложняет недостаточность изучения истории хоровой культуры и дирижерского исполнительства. Вместе с тем в научно-методической литературе предприняты значительные усилия к заложению фундамента теории дирижерского исполнительства. Профессия дирижера одна из наиболее сложных в музыкальном и художественном искусстве, что вытекает из несомненной полифункциональности данной профессии. Она объединяет в себе музыканта с выдающимися профессиональными данными, педагога, психолога, организатора, а также музыкального режиссера и артиста – исполнителя.

В *Заключении* диссертации подводятся итоги проведенного научного исследования, формулируются выводы и намечаются некоторые ориентиры для дальнейшей детальной разработки проблемы.

Исследование хорового искусства позволяет построить целостное представление о его развитии в культуре России XIX-XX веков. При этом полученные результаты исследования могут быть использованы в качестве важнейших последовательных шагов ее построения.

Постановка методологических и концептуальных проблем исследования, а также их решение направлены на создание общего представления о развитии хорового искусства в русской культуре XIX-XX столетий. Согласно основной концепции диссертации именно на этот период приходится расцвет русского хорового искусства, поэтому исследование хорового пения в качестве феномена музыкальной культуры в строгом смысле этого слова и исследование этого феномена как феномена культуры вообще представляют собой, в сущности, одно и то же. Хотя русское хоровое искусство существовало и до XIX века, в частности, в формах церковной литургики или в формах фольклорного пения, именно данный период как период расцвета хорового искусства позволяет адекватно понять его природу, его сущность и его функции.

Кроме того, поскольку этот период расцвета хорового искусства является периодом его профессионализации, то для полноты раскрытия хорового пения как феномена русской культуры необходим анализ соответствующих образовательных программ. Задача изучения практики и теории дирижерско-хорового образования должна быть осмыслена в контексте общих усилий, нацеленных на возрождение национальной культуры. История русской дирижерско-хоровой школы достойна изучения в качестве особого уникального социокультурного феномена. Изучение отечественных образовательных традиций и внедрение их в современную систему образования способствует сохранению самобытности нашей культуры.

Теоретическое обобщение художественного опыта, накопленного историей хорового искусства, должно строиться с обязательным учетом многообразия его проявлений, его индивидуальных особенностей, характерных для отечественной музыкальной культуры. Такое обобщение особенно важно еще и потому, что до сих пор исследование дирижерско-хорового образования в России как единой школы не было предпринято. Поэтому крайне необходимой на сегодняшний день является активизация и научно-теоретическая разработка сведений, обуславливающих фиксирование информационного опыта выдающихся мастеров хорового искусства нашей страны. Богатство и разнообразие традиций русской хоровой культуры определяют важность и значительность положения, которое она занимает в общем контексте истории русского национального и мирового искусства.

**Содержание диссертации представлено автором  
в следующих публикациях:**

1. Касаткина З.А. Теоретические аспекты дирижерской техники в творчестве К.А. Ольхова. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Аспирантские тетради. № 16 (40): Научный журнал. – СПб., 2007. С. 113 – 116. (0,3 п.л.)

24

2. Касаткина З.А. Дирижерско-хоровая педагогика и образование в России на современном этапе. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Том 12. Вып. 1. – СПб.: Изд-во РХГА, 2011. С. 297 – 307. (0,7 п.л.)
3. Касаткина З.А. Музыкально-эстетические и методические принципы творческой деятельности П.Г. Чеснокова и Н.М. Данилина // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.; Астерион, 2006. С. 78 – 81. (0,2 п.л.)
4. Касаткина З.А. К проблеме дирижерско-хорового образования // Хоровая педагогика. Теория и практика: Сборник научных и научно-методических трудов. СПб.: изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. Вып. 2. С. 16-20. (0,2 п.л.)
5. Касаткина З.А. Особенности учебно-воспитательной деятельности в работе с иностранными студентами // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2007. Вып. 2. С. 175–178. (0,2 п.л.)
6. Касаткина З.А. К. Б. Птица – хоровой дирижер, педагог, историк. // Хоровая педагогика. Цели и задачи образования. Сборник научных трудов. СПб.: Астерион, 2007. С. 56-60. (0,2 п.л.)
7. Касаткина З.А., Лебедева Н.М. Хор иностранных студентов «Содружество». История создания и развития. // Факультет музыки: Традиции будущего: Сборник статей. (посвящается 20-летию со дня основания) / Сост. М.В. Воронной - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. С. 163 – 167. (0,15 / 0,005 п.л.)
8. Касаткина З.А. Организация кураторской деятельности в работе с иностранными студентами. // Учебно-методическое пособие УМК № 32. СПб.: Центр информатизации образования «КИО», 2007. С. 54- 59 (0,4 п.л.)
9. Касаткина З.А. Формирование социокультурной среды в условиях мультинационального ВУЗа. // Воспитание социальной активности и деловых качеств молодежи в условиях многонационального ВУЗа. Сборник научных статей по материалам Научно-практической конференции. СПб.: ГПА, 2009. С. 47-52. (0,4 п.л.)

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ «АСТЕРИОН»  
Заказ № 122. Подписано в печать 14.03.2013 г. Бумага офсетная  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 1,5 п.л. Тираж 100 экз.  
Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,  
тел. /факс (812) 685-73-00, 663-53-92, 970-35-70  
asterion@asterion.ru