

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС КАК ФОРМА
ПРАКТИКИ ОБЩЕСТВЕННОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
(на примере фестиваля-конкурса детей и юношества
«Волшебный камертон»)**

Цель данной статьи – очертить особенности фестиваля-конкурса как одной из форм современной практики общественного музицирования. **Объект** исследования – феномен фестиваля-конкурса, **предмет** – его детско-юношеский вариант.

Музыкально-художественные явления рождаются и формируются в практике общественного музицирования. Этот неоспоримый факт требует, однако, ряда пояснений. В частности, в музыковедении отсутствует как таковая дефиниция понятия «практика общественного музицирования». Разброс векторов исследования касается и самого понятия «музыка». Музыкальные жанры и стили, возникающие в процессе эволюции музыки как вида искусства, сами по себе не несут информации о практической стороне музыкально-творческого процесса, в котором единственным достоверным фактом являются композиторские творения, представленные в «опусных» нотных текстах, которые, как известно, далеко не полностью отражают музыку как звучание, выступают лишь как схемы-модели для воспроизведения этого звучания.

Практика общественного музицирования, как и всякая человеческая практическая деятельность, возникает на основе процессов мышления. Поэтому для расшифровки термина «практика общественного музицирования» требуется философско-аналитический подход, то есть подход со стороны музыкального мышления. Не углубляясь в методологию музыкально-теоретического уровня, можно воспользоваться метафорой, предложенной по поводу музыкального мышления Т. Чередниченко: музыкальное мышление – «сознание слуха» или «слуховое сознание» [11, с. 40].

Музыкальное мышление как интонационно-слуховой феномен опредмечивается в коммуникативной триаде «композитор – исполнитель – слушатель». В этой триаде отражена ситуация, сложившаяся

в профессиональной музыкальной культуре, которая в своих более или менее определенных чертах сформировалась лишь в позднем Ренессансе (церковная ветвь) и раннем Барокко (светская ветвь). Между тем, музыкальное мышление тысячелетиями существовало и продолжает существовать, пусть и в новых, модифицированных формах, в искусстве двух других пластов музыки – «первом» фольклорном и «третьем» развлекательном, прикладном, то есть в музыке быта (классификация трех пластов музыки предложена В. Конен [6]).

С точки зрения интонационной концепции истории музыки, разработанной Е. Марковой, профессиональное музыкальное творчество, в рамках которого и сформировалась триада коммуникации с разделением на три компонента, изначально питалось и продолжает питаться идеями других пластов музыки, выступающими как «интонационные идеи». Под этим термином автор подразумевает «смысловой сгусток музыкальной лексемы, признаки которой пронизывают музыкально-речевую сферу конкретного исторического периода и аккумулируются в прикладной музыке, обслуживающей ведущую в данном историческом раскладе социально-культурную деятельность» [8, с. 10].

Понятие «прикладная музыка» следует понимать как встроенность музыкального начала в экстрамузыкальные виды деятельности – как художественные, так и нехудожественные (трудовая деятельность, обряд, ритуал и т. д.). Практика общественного музицирования на разных этапах истории музыкальной культуры показывает специфику, приоритет того или иного вида музыкального претворения, осмысления исторической действительности. При этом автономизация композиторского и исполнительского труда – лишь отдельный «частный случай» выражения уже чисто художественной функции музыки в ее «субъективном» (творчество профессионалов «для себя») и «объективном» (творчество «на публику») выражении.

Практика общественного музицирования выступает как совокупная система функционирования музыки во времени–пространстве определенного этапа человеческой истории, того или иного географического региона, нации, народа, профессиональных (в том числе и народно-профессиональных, полупрофессиональных, «ремесленных»), формирующихся в «третьем» пласте) школ, традиций и целевых установок. Особенностью этой практики всегда является тип му-

зицирования, тесно связанный с типами интонации, «интонационным словарем эпохи» (Б. Асафьев [2, с. 20]).

Формы практики общественного музицирования служат своеобразными индикаторами культурных и социальных процессов, определяющих роль музыки в жизни общества на том или ином этапе его развития, в тех или иных условиях его функционирования, соотношения «спроса» и «предложения» музыкантов и слушателей, то есть создателей и потребителей музыки как материализованной в звуках слуховой культуры. Характер и формы музыкальной практики исторически меняются под влиянием целого ряда детерминант, среди которых:

- 1) изменение географического горизонта;
- 2) судьбы этнической консолидации;
- 3) эпистемогенное воздействие различных форм общественного сознания;
- 4) социально-экономические факторы [4, с. 15].

Одной из наиболее древних форм практики общественного музицирования являются фестивальные мероприятия, содержание которых, хотя и менялось исторически, но всегда сводилось и сводится к двум основным задачам: 1) созданию праздничной атмосферы, которая немыслима без музыки (лат. *festivus* – праздничный, веселый); 2) показу лучших достижений в том или ином виде искусства: фестиваль – «массовое празднество, показ, смотр лучших достижений искусства (музыкального, театрального, кино и пр.)» [9, с. 644].

Как отмечается в одной из немногих работ, посвященных музыкальному фестивалю – диссертации Е. Широковой, «современная праздничная культура, эклектично сочетающая в себе праздничные традиции предшествующих эпох, отличается широким спектром разновидностей – от семейных торжеств до массовых гуляний. Одной из наиболее распространенных форм массового праздника является фестиваль. Будучи неотъемлемой частью культуры как знаково-коммуникативной системы, фестиваль представляет собой уникальный образец разноуровневого общения, открывает возможности для эффективной межкультурной коммуникации, в результате которой достигается понимание между людьми как представителями культур, разница между которыми носит, например, социальный, профессиональный, возрастной, этнический и др. характер» [12, с. 3].

Функция и назначение фестивалей в искусстве и в музыке, в частности, – диалог-коммуникация, что вытекает из понимания диалога как материализованной формы выражения человеческого мышления. По Ю. Лотману, «элементарный акт мышления есть перевод, а элементарный механизм перевода есть диалог; диалог семиотически асимметричен, что выражается, «во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений. Из последнего следует, что участники диалога попеременно переходят с позиции передачи на позицию приема и что, следовательно, передача ведется дискретными порциями с перерывами между ними» [7, с. 268].

Семиотическая асимметрия диалога как механизма перевода той или иной знаковой системы в коммуникационное поле «адресант – адресат» означает в искусстве музыки разные позиции, на которых находятся (могут находиться) его участники. Для преодоления асимметрии диалога необходимо уравновесить статусы того, кто дает информацию и того, кто ее воспринимает, что и составляет сущность диалога как разговора (общения) на одном и том же языке. Для установления адекватного общения существует форма игры, в равной степени доступная всем его участникам. Отсюда – феномен фестиваля-конкурса, где статус фестиваля как «праздника» дополняется игровой формой его проведения (конкурс).

Конкурсы (игры) – почти неизменный атрибут в современных музыкальных фестивалях, которые призваны не только фиксировать коммуникацию «праздника», но и выявлять в его ходе лучшие творческие силы. Конкурс (лат. *concursus* – стечение, столкновение) в музыкальном фестивале составляет его профессиональную основу и обеспечивает художественное качество звучащей на нем музыки, способствует повышению профессионального мастерства исполнителей, а, следовательно, и требований к их репертуару (композиторское творчество). Конкурсы «на лучшее исполнение», «лучшую импровизацию», «лучшее сочинение» выступают как стимул активизации практики общественного музицирования в ее направленности, в первую очередь, на установление контакта между музыкой (музыкантами) и слушателями.

Художественное пространство музыкального произведения, если оно отвечает критериям художественности, многомерно и может быть

осмыслено и даже просто воспринято на основе определенной подготовки. Особенно это заметно в условиях той кризисной ситуации, которая наблюдается в музыкальном искусстве, начиная от Новейшего времени (90-е годы XIX в. по сегодняшний день). Элитарная музыка (ее синоним – академическое музыкальное творчество), отличающаяся плюрализмом стилей и языков, ставшая уже давно музыкальной философией, оказалась в жестком противоречии с масс-культурой, претендующей и реально становящейся ведущей сферой, «ведущим раскладом» (Е. Маркова) в социально-культурной деятельности.

К пониманию художественной ценности музыки массовый слушатель в эпоху господства массовых коммуникаций подготовлен недостаточно. В пространстве современной культуры он самостоятельно не может пережить такие явления, как «эпистемологическую неуверенность, падение авторитетов, воспринимать распад Космоса, Хаос как данность, более того – сжиться с этим ощущением; с другой стороны, понять действительность в глубинной полифонии сознаний, ощутить многоцентровость мира, множественность точек зрения – удел и неотвратимый путь современного сознания, пребывающего в ситуации утомленной культуры» (Е. Чекан [10, с. 3]).

Одной из насущных задач музыкальных фестивалей-конкурсов является активизация творчества слушателей. Эта задача выступает как общая во всех видах и разновидностях фестивально-конкурсных мероприятий, систематизация которых сводится в самом широком плане к двум типам – профессиональному, чаще всего целевому, и любительскому, преимущественно, широкого профиля, в основе своей – развлекательно-популяризаторскому. Такая специализация в системе фестивалей-конкурсов существовала издавна, а в современной практике она лишь возрождается в самых различных формах.

Если речь идет о популяризаторских фестивалях-конкурсах, то их основная функция определяется как познавательная, существующая в виде приобщения определенного типа аудитории к музыкальному творчеству – слушательскому и исполнительскому. Путь к слушательству при этом прямо связан с исполнительской составляющей, что и определяет любительский статус подобного рода фестивалей-конкурсов. Центральным вопросом здесь является соотношение «слушания» и «слышания» музыки, о чем писал еще

Б. Асафьев: «Музыкальное произведение есть то, что слышится и что слушается, – у одних с преобладанием чувственного тонуса, у других – интеллекта. Музыка и заключается и существует в единстве и в соотношении творчества, исполнительства и слушательства через восприятие» [3, с. 494–495].

Ситуация, при которой музыка, во многом благодаря средствам массовой коммуникации, для основной массы ее потребителей становится фоном в повседневной деятельности, отодвигает «слышание» на второй план. В процессе «фонового» восприятия музыки возникает парадоксальная ситуация со «слушателем», поскольку, по Л. Кадцыну, «слушателем надо называть любого человека, который *осознанно* общается с музыкальными произведениями, но независимо от того, слушает ли он их или слышит» [5, с. 13]. (Курсив автора – *Н. Ч.*)

Основное предназначение любительских фестивалей-конкурсов, основанных на популярных произведениях разных музыкальных жанров в исполнении непрофессиональных коллективов, может быть сформулировано асафьевскими словами, обращенными к композитору: «Не развлекать, а радовать, не навязывать, а убеждать» [1, с. 78]. Атмосфера праздничного эмоционального тонуса, создаваемая на фестивале, служит естественным фоном для творчества в установлении контактов между исполнителями музыки и слушателями, которые в рамках любительских фестивалей-конкурсов в принципе неразделимы и относятся к одному и тому же типу реципиентов музыкального произведения и его исполнения.

Таковы в общих чертах методологические предпосылки, характеризующие фестивальную конкурсную практику общественномумузичирования в ее истоках и актуальных модификациях. Для конкретизации теоретических положений необходимы практические примеры, из которых в данной статье рассматривается детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон», проводимый в Харькове с 2010 года. Автор данной статьи является художественным руководителем «Волшебного камертона», а также автором самой идеи этого мероприятия. К настоящему времени уже состоялось три фестиваль-конкурсных показа, из которых первый (2010 г.) проходил в статусе всеукраинского, а два последующих (2012 и 2014 гг.) – в статусе международных.

Основой возникновения «Волшебного камертона», его творческой базой был ансамбль скрипачей «Экспромт» Дворца студентов Национального технического университета «Харьковский политехнический институт», созданный автором данной статьи в 2002 году из числа студентов НТУ «ХПИ» и Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина. Этот коллектив становился неоднократно победителем фестивалей-конкурсов регионального, республиканского и международного уровней, в числе которых «Студенческая весна» – 1 место (Харьков, 2008), «Золотая лира» – 1 премия (Днепропетровск, 2009), «Арт-Премиум 2010» – 1 премия (Киев, 2010), «Золотой звездопад» – 1 премия (Днепропетровск, 2012), «Смычковенок собирает друзей» – 1 премия (Днепропетровск, 2013) и др. В 2009 году за творческие достижения ансамбль скрипачей «Экспромт» был удостоен почетного звания «Народный коллектив профсоюзов Украины».

Этот статус, а также многочисленная пресса, рост популярности коллектива в молодежной среде позволили в дальнейшем расширить его до масштабов камерного оркестра, получившего название «Крещендо» (организован в 2009 году на той же базе). Вновь организованный коллектив стал лауреатом ряда престижных фестивалей-конкурсов, среди которых упомянутые выше «Золотой звездопад» – Гран-при (2011), «Волшебный камертон» – Гран-при (2012), «Смычковенок собирает друзей» – Гран-при (2013). В мае 2013 г. камерному оркестру «Крещендо» также было присвоено звание народного коллектива.

Фестиваль-конкурс «Волшебный камертон» по замыслу его инициаторов призван расширить инструментальную и жанровую основу репертуара «Экспромта» и «Крещендо», выйти на более широкий круг видов инструментального творчества и музыкальной стилистики. Для создания постоянно действующего фестиваля необходимо было решить ряд организационных вопросов, прежде всего, вопрос с помещениями для концертов и репетиционных занятий. Здесь неоценимая помощь была оказана руководством НТУ «ХПИ» в лице его ректора, доктора технических наук, заслуженного деятеля науки и техники Украины, профессора Л. Л. Товажнянского, под патронажем которого проходит фестиваль-конкурс.

Наличие материальной базы, в частности, отдельного помещения с залом на 815 мест, репетиционными комнатами – важнейшая

составляющая фестивально-конкурсной культуры. Поэтому и стал возможным фестиваль-конкурс инструментальной музыки для детей и юношества «Волшебный камертон», официально зарегистрированный Государственной службой интеллектуальной собственности Украины (свидетельство об авторском праве № 47201, 14.01.2013).

В качестве целей и задач фестиваля его создатели видели: 1) популяризацию детского и молодежного творчества; 2) активизацию творческого потенциала подрастающего поколения; 3) творческий обмен и укрепление контактов между студентами высших учебных заведений разных стран; 4) развитие творческого начала в эстетическом и интеллектуальном воспитании детей и студенческой молодежи. Все эти задачи последовательно воплощаются в фестивальных концертах и конкурсах, на которых звучит самая различная музыка, рассчитанная на широкую публику: это и европейская классика, и произведения современных авторов, и обработки народных песен, и джазовые композиции.

Согласно положению о фестивале-конкурсе «Волшебный камертон», в нем могут принимать участие детские и юношеские инструментальные коллективы, существующие при дворцах детского творчества, школах эстетического воспитания, школах искусств, музыкальных школах, а также коллективы художественной самодеятельности вузов и независимые музыкальные коллективы. Фестиваль-конкурс проводится в трех номинациях: 1) инструментальные ансамбли (ансамбли скрипачей, баянистов, гитаристов и др.); 2) оркестры (камерные, духовые, народные); 3) эстрадное инструментальное искусство (джаз-ансамбли, эстрадно-симфонические оркестры). Конкурсные соревнования коллективов проводятся по трем возрастным категориям: младшей (до 13 лет), средней (13–18 лет), старшей (18–25 лет).

Фестиваль-конкурс «Волшебный камертон» отражает основные черты практики современного фестивально-конкурсного движения. Во-первых, он относится к разряду самодеятельных; во-вторых, в нем учтена специфика инструментального искусства, что составляет «стилевое ядро» исполняемой на нем музыки; в-третьих, наряду с расширением инструментальной базы от струнно-смычкового до камерно-оркестрового музицирования, данный фестиваль-конкурс

обогащается географически, репрезентируя творчество коллективов различных стран. Об этом свидетельствует возрастающее количество участников фестиваля-конкурса (2010 г. – 30, 2012 г. – 47, 2014 г. – 60 коллективов) а также расширение географических рамок (2010 г. – только Украина; 2012 г. и 2014 г. – Украина, Россия, Мексика, Швеция, Китай, Германия).

В области коммуникации «Волшебный камертон», как представляется, соединяет, перебрасывает «мостик» между профессиональным и самодеятельным музыкальным творчеством, пластами музыкальной культуры, функционирующими в современном социуме. В подборе репертуара для фестивально-конкурсных показов практически отсутствуют ограничения (единственное из них – инструментальная специфика). Большинство коллективов ориентируются в своем репертуаре на адаптированные к возможностям непрофессиональных музыкантов произведения популярной классики, обработки фольклорного материала из разных источников. Например, инструментальный ансамбль из г. Оризаба (Мексика) представил в своем репертуарном списке не только обработки этнических мелодий, но и обработку русской песни «Светит месяц».

Выводы. Установление «интонационных контактов» между музыкантами-любителями – одна из насущных задач современной фестивально-конкурсной практики. Ведь сама инструментальная музыка в своей основе имела любительское музицирование, практика которого требует возрождения в новых исторических условиях, поскольку технический прогресс в виде звукозаписи и звуковоспроизведения существенно снизил роль «живого музицирования» в жизни и быту массового слушателя. В конечном итоге, наряду с целым рядом других задач, главной функцией фестивалей-конкурсов, подобных «Волшебному камертону», является воспитание музицирующих слушателей, способных не только «слушать», но и «слышать», осознанно воспринимать и даже практически воспроизводить, пусть даже и в адаптированной форме, музыку как важнейшую составляющую нравственного и эстетического потенциала современного демократического общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании* / Б. В. Асафьев. — Л. : Сов. композитор, 1973.
2. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс* / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
3. Асафьев Б. В. *О себе* // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве*. — Л. : Сов. композитор, 1974. — С. 317–508.
4. Березовчук Л. *О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы)* / Л. Березовчук // *Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. [отв. ред. А. Л. Порфирьева]*. — Л. : ЛГИТМиК, 1986. — С. 3–20.
5. Кадцын Л. М. *Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных призведений)* : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. М. Кадцын ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1989. — 46 с.
6. Конен В. Дж. *Третий пласт* / В. Дж. Конен // *Сов. музыка*. — 1978. — № 5. — С. 113–118.
7. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров // Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки* / Ю. М. Лотман. — СПб. : Унив. книга, 2000. — С. 150–391.
8. Маркова Е. Н. *Интонационная концепция истории музыки* : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Н. Маркова ; Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К., 1991. — 38 с.
9. *Современный словарь иностранных слов* : ок. 20 000 сл. — М. : Рус. яз., 1993. — 740 с.
10. Чекан О. Е. *Художній простір музичного твору: генеза та функціонування* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О. Е. Чекан ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — 17 с.
11. Чердниченко Т. *Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки* / Т. Чердниченко // *LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]*. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–48.

12. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Е. А. Широкова. — Санкт-Петербург, 2013. — 20 с.

Чистякова Н. В. Музичний фестиваль-конкурс як форма практики суспільного музикування (на прикладі фестивалю-конкурсу дітей та юнацтва «Чарівний камертон»). Статтю присвячено розгляду ролі та значення музичних фестивалів-конкурсів у сучасній практиці суспільного музикування. Зазначено, що проблема фестивалів-конкурсів рідко стає предметом спеціальних музикознавчих досліджень, що визиває необхідність її методологічного обґрунтування. Основою тут є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, її розвиток у трудах О. Маркової, Л. Кадцина та інших дослідників. Витоки фестивально-конкурсної культури сягають у глибину століть, а у сучасній практиці відроджуються у нових формах, існуючи у двох основних різновидах – професійному та самодіяльному. В якості прикладу сучасного зразку фестивалю-конкурсу другого різновиду розглянуто організований у м. Харкові 2010 р. дитячо-юнацький фестиваль-конкурс «Чарівний камертон», засновником і художнім керівником якого є автор даної статті. На прикладі цього фестивалю-конкурсу актуалізуються проблеми методології сучасного музичного фестивально-конкурсного руху, які ще не отримали необхідного освітлення в музичній науці, що складає аспект наукової новизни запропонованої статті.

Ключові слова: музичне мислення, практика суспільного музикування, музичний фестиваль-конкурс, дитяче-юнацький фестиваль-конкурс інструментального мистецтва «Чарівний камертон»

Чистякова Н. В. Музыкальный фестиваль-конкурс как форма практики общественного музицирования (на примере фестиваля-конкурса детей и юношества «Волшебный камертон»). Статья посвящена рассмотрению роли и значения музыкальных фестивалей-конкурсов в современной практике общественного музицирования. Отмечено, что проблема фестивалей-конкурсов редко является предметом специальных музыковедческих исследований, что вызывает необходимость ее методологического обоснования. Основой здесь является интонационная теория Б. Асафьева, ее развитие в трудах Е. Марковой, Л. Кадцына и других исследователей. Истоки

фестивально-конкурсной культуры уходят в глубь веков, а в современной практике возрождаются в новых формах, существуя в двух основных разновидностях – профессиональной и самодеятельной. В качестве примера современного образца фестиваля-конкурса второй разновидности рассмотрен организованный в г. Харькове в 2010 г. детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон», основателем и художественным руководителем которого является автор данной статьи. На примере этого фестиваля-конкурса актуализируются проблемы методологии современного музыкального фестивально-конкурсного движения, еще не получившие необходимого освещения в музыкальной науке, что и составляет аспект научной новизны предлагаемой статьи.

Ключевые слова: музыкальное мышление, практика общественного музицирования, музыкальный фестиваль-конкурс, детско-юношеский фестиваль-конкурс инструментального искусства «Волшебный камертон».

Chistyakova N. V. Musical festival-competition as a form of practice of public music-making (the case of “Volshebnyi kamerton”, the festival-competition for children and youth). This article is devoted to consideration of importance and significance of musical festivals-competitions in modern practice of public music-making. It is stated that the issue of festival-competitions is rarely a subject of special musicological researches generating a need for its methodological grounding. The basis here is the intonation theory of B. Asafyev, its development in the works by Ye. Markova, L. Kadtsyn and other researches. The origins of the festival and competition culture have roots stretching back into the antiquity, and in the modern practice they reappear in new forms existing in two main variations, professional (academic) and amateur. “Volshebnyi kamerton”, the festival-competition of children and youth organized in the city of Kharkov in 2010, is considered as an example of a modern form of the festival-competition of the second variation; the author of this article is its founder and artistic director. The issues of the methodology of modern musical festival and competition movement that have not been yet highlighted in a proper way in the musical science emerge full blown by the example of this festival-competition, and this is the aspect of the scientific novelty of the proposed article.

Key words: musical thinking, practice of public music-making, musical festival-competition, festival-competition of children and youth “Volshebnyi kamerton”.