

Министерство культуры Российской Федерации
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Институт музыки
Кафедра народных инструментов

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

Сборник статей Третьей межрегиональной
научно-практической конференции
(г. Кемерово, 18 декабря 2010 года)

Кемерово 2011

УДК 781
ББК 85.313(2)
М89

Редколлегия:
доцент *А. А. Афанасьева*,
доцент *Н. А. Князева*,
к. ф. н., доцент *И. А. Сидорова*

М89 Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях [Текст]: сборник статей Третьей межрегиональной научно-практической конференции (г. Кемерово, 18 декабря 2010 года) / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – 285 с.

ISBN 978-5-8154-0158-7

В настоящий сборник вошли научные доклады, представленные на Третьей межрегиональной научно-практической конференции «Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях». Рассматриваются историко-культурные традиции и современные тенденции музыкально-исполнительской культуры и актуальные проблемы теории и практики психолого-педагогических исследований в области музыкального исполнительства, теоретические вопросы музыкального образования.

Сборник предназначен преподавателям и студентам вузов культуры и искусств, а также преподавателям музыкальных школ, средних специальных учебных заведений.

УДК 781
ББК 85.313(2)

ISBN 978-5-8154-0158-7

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Мохонько А. П.</i> Становление и развитие оркестрового исполнения на русских народных инструментах в Кузбассе (20-е -80-е гг. XX века).....	6
Голицын Г. И. «Музыкальная республика» Мундыбаша.	28
<i>Примеров Н. А., Марченко Ю. Г.</i> Баян и гармонь в Кузбассе: экспертная и массовая оценка народного музыкального исполнительства.	37
<i>Рябчевская Ж. А.</i> История исполнительства на классической гитаре. Упадок и возрождение.	48
<i>Фролова Т. М.</i> Влияние итальянской музыки и школы бельканто на русскую вокально-хоровую культуру второй половины XVIII – начала XIX века.	54
<i>Сугаков И. Г.</i> Выпускники кафедры – наша гордость.....	64
<i>Сидорова И. А.</i> Субъективное начало как основной компонент в раскрытии эстетической сущности музыкального произведения.....	78
<i>Князев А. М.</i> Особенности интертекстуального подхода в работе над музыкальными произведениями.....	86
<i>Пипекин В. М.</i> Некоторые особенности развития жанра обработки народной песни в 50-60 годы XX века.....	90
<i>Семичов Б. В.</i> Особенности переложения скрипичной литературы для домры.	102
<i>Зубанова С. С.</i> Ансамбль шумовых инструментов.....	109

<i>Бажилин Р. Н.</i> Проблемы изучения эстрадно-джазового репертуара.	116
<i>Прасолов В. И.</i> К вопросу об интерпретации Пятой симфонии Чайковского (заметки дирижера).	124
<i>Старикова А. В.</i> Интерпретационные принципы Г. Гальстона в контексте традиций исполнения фортепианных сонат Бетховена.	138
<i>Шрейбер Д. Н.</i> Создание нового информационно-образовательного контента в сети интернет в целях развития исполнительства на баяне и аккордеоне.	146
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
<i>Мицкевич Н. А.</i> Компетентностный подход в системе музыкального образования.	151
<i>Сергун Н. В.</i> Психодидактика музыкально-исполнительской подготовки.	157
<i>Бажилин Р. Н.</i> Развитие творческого воображения как важный фактор обучения музыкально-исполнительскому искусству.	166
<i>Виноградов В. А.</i> Роль обработок народных песен в совершенствовании музыкально-исполнительской культуры баяниста.	172
<i>Гусева Т. Н.</i> Развитие индивидуальности обучающегося в ДМШ – путь к совершенствованию музыкально-исполнительской культуры.	183
<i>Синельникова О. В.</i> Курс «Инструментальная музыка XX - начала XXI веков: от авангарда до постмодерна» в системе вузовского образования музыкантов-инструменталистов.	191
<i>Оркина И. Ф.</i> Органное творчество И. С. Баха как фактор воспитания исполнительского мастерства аккордеониста в вузе культуры и искусств.	201

<i>Таюкин А. М.</i> Поиск образной выразительности жеста в классе дирижирования.....	207
<i>Князева Н. А.</i> Тембральные характеристики регистров много-тембровых баянов и аккордеонов.....	212
<i>Морозов С. А.</i> Роль современных компьютерных технологий в системе музыкального образования.....	224
<i>Федин С. Н.</i> Перспективы и проблемы обучения виртуозной игре на баяне и аккордеоне.....	229
<i>Солобуева Ю. Н.</i> Элементы гуманистической концепции в работе с детским коллективом.....	238
<i>Афанасьева А. А.</i> Теоретический аспект и основные этапы развития коммуникативной компетенции будущего дирижера.....	241
<i>Третенков В. М.</i> Самостоятельные занятия студентов на духовых инструментах в вузах культуры и искусств.....	249
<i>Серегина Т. Н.</i> Концертно-исполнительская деятельность как фактор профессиональной подготовки будущего учителя музыки.....	255
<i>Бородина Е. М.</i> Народная песня как источник познания народного творчества в деятельности народно-певческих коллективов.....	261
<i>Бушуев В. П., Харсенюк О. Н., Третенков В. М.</i> Психофизические основы развития техники барабанщика.....	267
<i>Гончарова Е. А.</i> Специфика организации самостоятельной работы студентов на специализации «Академический хор».....	276
Сведения об авторах	282

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

А. П. Мохоныко

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В КУЗБАССЕ (20-е-80-е гг. XX века)

С давних пор на праздниках сибиряки любили веселиться, играть, петь. Как свидетельствуют архивные документы, театрализованные представления не обходились без ряженных музыкантов. Воеводам же предписывалось строго следить за тем, чтобы люди «скоморохов с домрами и гусями, и с волынками, и со всякими играми и ворожей, мужиков и баб, к больным и ко младенцам в дом к себе не призывали» [1, с. 39].

Обязательными участниками праздничных увеселений XVII-XVIII веков были музыканты-дудочники, скрипачи, балалаечники, гусяры и т. д. У некоторых зажиточных людей в домах имелись ручные органы. Учителями музыки обычно становились ссыльные. Можно лишь предполагать существование в ту пору ансамблей народных инструментов различных составов, которые возникали в быту, участвуя в народных гуляниях, праздниках и свадьбах.

Народные инструменты в начале XX века в Сибири пользовались большой популярностью. В определенной степени на это влияли организованный в Красноярске в 1908 году первый Сибирский великорусский оркестр (оркестр балалаечников), узаконенный губернатором в 1910 году, а также тесные экономические и культурные связи, существовавшие между сибирскими городами [2, с. 29].

Однако при организации оркестров и ансамблей в Кузнецком крае энтузиасты встречались с большими трудностями. Не было инструментов (серийное производство усовершенствованных В. В. Андреевым домр и балалаек началось в стране лишь в 1920-30-е годы), не хватало денег на их приобретение. Порой инструменты изготовлялись самими музыкантами [3, с. 109]. Как свидетельствовали местные специалисты, инструменты вполне удовлетворяли своими как акустическими, так и техническими качествами и отличались отделкой и изяществом. Трудно

было и с нотами. Руководителям приходилось самим делать аранжировки народных мелодий и переложения сочинений классиков для исполнения на народных инструментах.

Начало формирования музыкальной исполнительской культуры на народных инструментах в Кузбассе характеризуется зарождением первых традиций и ценностей региональной музыкальной культуры, формированием музыкальной среды. Любительское музыкальное творчество в оркестрах народных инструментов приобщало к музыкальному искусству, способствовало творческой самореализации личности, воспитывало музыкальный вкус, формировало музыкальные потребности, как у участников творческого процесса, так и у слушателей.

Однако изучение практики любительского исполнительства на русских народных инструментах в Кузбассе позволяет утверждать, что наряду со свойственными ему функциями, направленными на «окультуривание» участников процесса музицирования, оно ставило и новые задачи. Любительское исполнительское творчество стало той областью, в которой реализовывалась задача начального обучения музыке, изучения музыкальной грамоты, получения элементарных знаний о музыкальном искусстве.

В результате развития сферы исполнительского искусства внутри и вокруг коллективов русских народных инструментов складывалась музыкальная среда, в которой формировались не только «трансляторы» (исполнители), включённые в музыкальное творчество, но и контингент музыкально компетентных слушателей, подготовленных к восприятию музыкального искусства. На этом этапе репертуарная политика определялась не осознанными задачами развития музыкальной культуры региона, а творческой инициативой руководителя любительского оркестрового коллектива.

В музыкальном исполнительском искусстве Кузбасса 1930-е годы - период творческих поисков, опытов и начинаний, порою связанных с наличием или отсутствием материальной базы. Далекое не все оказывалось удачным, выдерживало испытание временем. И, тем не менее, трансформируясь в новые формы, наполняясь новым содержанием, многое обрело долгую и яркую жизнь в искусстве нашего края. Так, некоторые народные оркестры включали в свои составы не только русские струнные и духовые инструменты. В них участвовали скрипачи, мандолинисты, трубачи. Оркестры выступали в разном качестве, с разными составами, могли играть и народную, и эстрадную, и симфоническую музыку.

Принцип соединения народных щипковых инструментов с духовыми (медными и деревянными) сейчас используется в инструментальных группах и оркестрах, многих профессиональных и самодеятельных ан-

самблях песни и пляски (хореографические ансамбли «Кузбасс» Кемеровского университета культуры и искусств, «Сибирский калейдоскоп» филармонии Кузбасса). Поэтому деятельность первых оркестров подобного состава можно рассматривать как пример поиска новых оркестровых средств художественной выразительности, которые привели к созданию широко распространенного ансамблевого состава.

Детские оркестры русских народных инструментов

С конца 1940-х годов, а особенно в 1950-60-е годы во многих клубах и дворцах культуры Кузбасса создаются оркестры и ансамбли народных инструментов самых разных составов. В 1947 году при Мундыбашской средней школе учителем литературы Н. А. Капишниковым организуется струнный ансамбль, а затем оркестр русских народных инструментов, которым он руководит 46 лет. Оркестр школьников завоевал широкую популярность и уважение не только в Кузбассе, но и во всей стране. Его выступления отличались подлинным артистизмом, высоким художественным и техническим уровнем исполнения. С самого начала в концертных программах звучали русские народные песни «Эй, ухнем», «Светит месяц», «Коробейники», «Лихорадушка», а также популярные классические произведения.

Вехами на пути оркестра становились творческие успехи, поездки, яркие выступления коллектива на I Всесоюзном фестивале и конкурсе детского искусства в пионерском лагере «Орлёнок» (1967), перед участниками IX Международной конференции по музыкальному воспитанию детей в Большом зале Московской консерватории (1970), на Всероссийском конкурсе «Творчество юных» (1972), на Неделе музыки для детей в г. Ленинграде (1974). Фирма грамзаписи «Мелодия» выпустила пластинку с выступлением школьников из Мундыбаша. Неоднократно коллектив выступал по Всесоюзному радио и телевидению, а также на Неделе музыки для детей во многих городах Союза. Московская студия телевидения сняла документальный фильм об оркестре – «Звонкая струна», Ленинградская – «Люди земли Кузнецкой», Кемеровская – «Чистый родник», студия «Экран» - «Сибирь на экране» [4, с.164-179].

Неординарным событием начала 50-х годов (1954) для Промышленновского района стало создание оркестра русских народных инструментов в селе Журавлево. Однако в полный голос он заговорил в 60-х годах. Прежде была решена проблема с инструментарием. На средства, заработанные учащимися в колхозе, школа приобрела инструменты. Здесь сумели найти грамотного и влюбленного в музыку руководителя. Им стал

учитель Ф. А. Морозов – отличник народного просвещения, завуч Журавлевской школы. А музыкантов долго подбирать не пришлось – было много желающих. Шли годы, и оркестр жил и здравствовал. В нем участвовало до тридцати музыкантов.

Терпеливо работал с ними учитель. Упорные репетиции, первые выступления на школьных вечерах, в клубе... Одни участники оркестра оканчивали школу, на смену им приходили другие. Музыкальный коллектив рос, оттачивал мастерство. В дальнейшем в оркестр были введены ксилофон, бубен, ложки, береста и даже... пила. И мелодичнее, напевнее зазвучал их оркестр. Морозов репетиции проводил по этапам: сначала отдельно с балалаечниками, гитаристами, ложечниками и т. д., а потом – репетиция сводная.

Значительно обогатился репертуар оркестра, но по-прежнему предпочтение отдавалось русским народным мотивам. Почетное место занимала здесь и «Камаринская» Глинки. Юные «журавлевские» музыканты участвовали в районных и областных смотрах, выступали и по областному телевидению. Много сил отдавал любимому увлечению Федор Алексеевич. Тем более что специального музыкального образования у него не было. Вот и приходилось много искать, читать, обрабатывать приглянувшиеся произведения, чтобы они стали под силу оркестру. Учитель знал волшебную силу воздействия музыки на сердца ребят. Он знал, что в русской песне заключены бесценные душевные богатства. И Федор Алексеевич хотел, чтобы богатства эти стали доступны всем его воспитанникам.

В Кемеровской области довольно успешно функционировали и другие детские оркестры. В общеобразовательной школе № 5 г. Кемерово в 1969 году преподавателем ДМШ № 1 А. И. Маметьевым был организован школьный оркестр. Участники коллектива обучались музыкальной грамоте, осваивали игру на народных инструментах. В репертуар оркестра включались народные песни и танцы, пьесы Глинки, Шуберта, Мусоргского, Чайковского, Андреева, советских композиторов. Он лауреат областных конкурсов художественной самодеятельности. Творческая дружба связывала коллектив с оркестром Н. А. Капишникова. В 1981 году, уже после кончины А. И. Маметьева, ему была присуждена оркестровая премия Мундыбашского оркестра. С 1981 года с оркестром работал Е. Ф. Попов.

Нельзя не упомянуть и детский оркестр народных инструментов ДК шахты им. Ленина г. Междуреченска. Он был организован в 1977 году Г. Н. Кузнецовым. В 1980 году оркестру присвоено почетное звание «Народный коллектив». Он лауреат II Всесоюзного фестиваля народного творчества (I место среди детских коллективов). Успешным было его выступление на конкурсе народных оркестров в г. Ленинграде. Даны концер-

ты во многих городах области. Впоследствии на базе детского оркестра Г. Н. Кузнецовым создан взрослый коллектив, который на зональном конкурсе Урала и Сибири занял II место.

Участники оркестра выступали с концертами, отдыхали вместе в каникулярное время, дружили друг с другом. Некоторые выпускники оркестра поступили в культурно-просветительное училище и институт культуры. Ребята много перенимали у руководителя, но учились и друг у друга. В оркестре воспитывалось чувство товарищества, взаимной поддержки.

Самодетельные (взрослые) оркестры русских народных инструментов

Клуб имени Калинина в г. Новокузнецке в 1930-е годы привлекал к себе людей многогранной работой самодетельных коллективов. Здесь в 1932 году начал заниматься неаполитанский квартет. В его составе были две мандолины, мандола и гитара. На базе этого квартета сформировался оркестр народных инструментов. В этом же году коллектив перешел в более просторный клуб имени Эйхе. Но, к несчастью, 7 ноября деревянное здание клуба сгорело. И оркестр стал заниматься в клубе ИТР (инженерно-технических работников). В нем уже были домровая и балалаечная группы, и в общей сложности состав оркестра насчитывал 50 человек. Исполнялись переложения классических произведений: вальс из балета «Спящая красавица» Чайковского, «Военный марш» и «Музыкальный момент» Шуберта, а также народные песни. Способствовали популяризации народной музыки прошедшие с большим успехом в Кузбассе концерты знаменитого виртуоза-балалаечника Бориса Трояновского, а также струнного оркестра народных инструментов под управлением И. И. Левицкого.

В другом культурно-просветительном учреждении г. Новокузнецка - клубе строителей – в 1935-1936 годах организуется оркестр народных инструментов в количестве 15 человек (рук. Л. Н. Жигалов, Б. А. Галыгин). В его репертуаре - классические пьесы, арии Баха. После открытия в 1936 году ДК КМК здесь начинают заниматься разножанровые коллективы художественной самодетельности. В 1939 году кружком народных инструментов руководил Л. Н. Жигалов.

Начиная с 1932 года в стране регулярно проводились музыкальные олимпиады - смотры достижений художественной самодетельности. На I сибирской краевой олимпиаде в г. Новосибирске в январе 1935 года успешно выступил оркестр народных инструментов клуба «Кемеровокомбинатстрой» под управлением М. В. Барсукова. В составе оркестра

было 18-20 человек. Звучали народные мелодии. Особого внимания удостоились украинская народная песня в обработке Нещинского «Закувала та сыва зозуля» и русская народная песня «Светит месяц».

II сибирская олимпиада проводилась в декабре этого же года в г. Прокопьевске. И здесь отличились три кузбасских коллектива, завоевав призовые места: оркестры народных инструментов клуба строителей г. Новокузнецка (рук. Б. А. Галыгин), клуба «Кемеровокомбинатстрой» (рук. М. В. Барсуков), ДК шахтеров г. Ленинска-Кузнецкого. Неплохие результаты показывал и народный оркестр в летнем клубе совторгслужащих на Островской площадке г. Новокузнецка (руководитель – скрипач Сеницын).

Наряду с детскими, учебными оркестрами большую работу по пропаганде народной музыки и народных инструментов проводили самодеятельные оркестры. В ДК Кировского района г. Кемерова в 1948 году Л. Демченко организовал оркестр народных инструментов (в дальнейшем руководил Н. Пономарев). В 1952 году коллектив завоевал I место на областном смотре художественной самодеятельности. Успешно он выступил и на заключительном конкурсе Всесоюзного фестиваля советской молодежи в 1957 году, исполнив Концерт для домры с оркестром Н. Будашкина. Но особых успехов оркестр добился, когда с ним работал Г. Изюков (1958-1968). В 1962 году оркестру присвоено звание «Народный коллектив», в 1976 году он – лауреат Всероссийского фестиваля самодеятельного искусства, получил грамоты Министерства культуры РСФСР, ВЦСПС, Золотую медаль ВДНХ. Коллектив выступал в Москве, Новосибирске, Братске, Красноярске и других городах страны. В его репертуаре звучали произведения советских композиторов, народная музыка, пьесы кузбасских авторов «Слышишь, Родина», «Кузбасский вальс» С. Афанасьева, «Интермеццо» Ю. Худечко.

Большая работа проводилась оркестром по эстетическому воспитанию трудящихся завода, района, подшефного совхоза, по пропаганде русской и советской музыки. Он - неперемный участник всех массовых мероприятий Дворца культуры. Только за один 1976 год коллективом было дано более 30 концертов. О вдумчивом подходе руководителя в выборе репертуара говорит программа оркестра за 1976 год: Д. Джойс «Осенний сон», Д. Беккер «Лесная сказка», русские народные песни «Метелица», «Плавал, плавал селезенька», «Липа вековая», «Ах ты, душечка», «Вдоль по улице метелица метет», Ж. Бизе – Антракт к 4 действию оперы «Кармен», И. Брамс «Венгерский танец № 1», И. Дунаевский – Увертюра из кинофильма «Дети капитана Гранта», А. Новиков – Ариозо матери из кантаты «Нам нужен мир», Э. Колмановский «Идут белые снега»,

А. Долуханян «И мы в то время будем жить». В дальнейшем с оркестром работали заслуженный работник культуры РСФСР С. Л. Афанасьев, А. И. Бублик (1976-1988).

Особое место в истории народных инструментов Кузбасса занимает оркестр тембровых гармоник клуба «Ударник» ПО «Химпром» г. Кемерово. Он был организован В. Боровиковым в 1961 году. Сначала это был ансамбль серийных баянов. Но в дальнейшем клуб приобрел тембровые гармоники, имитирующие звуки флейты, гобоя, фагота, валторны и других духовых инструментов симфонического оркестра. Фактически состоялось второе рождение коллектива. За четыре года оркестр под руководством В. Боровикова превратился в крепкий творческий коллектив с обширным репертуаром и собственной манерой исполнения. С 1965 года за дирижерским пультом стоял заслуженный работник культуры РСФСР Г. И. Голицын. В 1967 году оркестр - лауреат фестиваля самодеятельного художественного творчества. Он носил почетное звание «Народный коллектив», в 1978 году - лауреат Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества. На зональном смотре коллектив награжден специальным призом Сибирского отделения СК СССР, выступал в г. Москве. Его концертная программа была записана Всесоюзным радио (И. С. Бах «Токката», Г. Ф. Гендель «Пассакалия», Э. Григ «Ноктюрн», А. Лядов «Прелюдия», Р. Щедрин – «Танец царя Гороха» из балета «Конек-Горбунок», Г. Бёльман «Интродукция-хорал» из «Готической сюиты», М. Мусоргский «Старый замок» из «Картинок с выставки», В. Золотарев две части из «Детской сюиты» № 1: «Скоморохи при дворе», «Марш солдатиков»). Коллектив был награжден грамотой ЦК ВЛКСМ. В 1971-1972 годах с оркестром работал В. Н. Жидяев [9, с. 2].

Оркестр русских народных инструментов ансамбля песни и пляски «Сибирские зори» ДК ЗСМК г. Новокузнецка был организован И. В. Павловым в 1968 году. Общественное признание получил в апреле 1971 года, когда стал лауреатом Всекузнецкого фестиваля самодеятельного искусства и ему было присвоено почетное звание народного. Выступления (сольные, аккомпанементы хору и танцам) проходили в Ленинске-Кузнецком, Новосибирске, Темиртау, Караганде, а также в Польше и Чехословакии. Репертуар оркестра был обширным и состоял из народной музыки и пьес советских авторов: В. Темнов «Русский фарфор», В. Дмитриев «Старая карусель», русская народная песня «Коробейники», Г. Пантюков «Гимн труду», А. и Г. Заволокины «Завлекаши», «Деревенские перепевы», С. Мухин «Шкатулка».

В 1976 году в ДК шахты им. Ярославского г. Ленинска-Кузнецкого начал заниматься оркестр народных инструментов под руководством

Л. И. Шабанова. Сюда были привлечены люди разных профессий и возрастов. При оркестре была организована детская подготовительная группа. В репертуар оркестра включались произведения Шуберта, Моцарта, Чайковского. Участники вели летопись коллектива, переписку с самостоятельными и профессиональными оркестрами народных инструментов.

День рождения оркестра народных инструментов ДКиТ шахтеров областного центра – 1 июля 1977 года. Его организатор и первый дирижер - заслуженный работник культуры РСФСР С. Л. Афанасьев, с 1980 года коллективом руководила выпускница КГИК Т. П. Замула. В репертуаре - народная музыка, пьесы советских композиторов. Оркестр был удостоен звания «Народный коллектив». Выступал во многих селах и городах Кузбасса и Сибири, в Киргизии, Казахстане, на Дальнем Востоке. Оркестр – лауреат II Всесоюзного фестиваля народного творчества, Всесоюзного смотра художественного творчества, призер областных смотров-конкурсов.

В 80-е годы в Кузбассе стали появляться ансамбли, состоявшие из старинных народных инструментов этнографического характера. Ранее они существовали в быту и лишь изредка появлялись на клубной сцене. В ансамбле «Скоморохи» Прокопьевского музыкального училища, который в 1993 году отметил свое десятилетие (рук. А. В. Соловьев), были самобытные музыкальные инструменты, предполагающие своеобразную манеру игры, репертуар, основанный на фольклоре. Инструменты, по редким сохранившимся образцам, изготавливали сами участники. Оригинальные аранжировки народных мелодий делал для ансамбля А. В. Соловьев. Наряду с набором гармошек, балалайкой и гитарой в ансамбле использовался целый ряд старинных духовых инструментов: рожки, жалейки, свирели, дудочки и т. п. Это придавало звучанию неповторимость.

Ансамбль – лауреат Всероссийского профессионального конкурса исполнителей на народных инструментах и ансамблей народных инструментов в Горьком. Его программы транслировались по областному и Центральному телевидению. Коллектив побывал с концертами в г. Москве, других городах страны, а также во Франции и ФРГ.

Популярная телевизионная передача «Играй, гармонь» способствовала организации в Ленинском районе г. Кемерово клуба гармонистов с одноименным названием. Руководителем коллектива с 1990 года стал страстный поклонник и пропагандист русской гармонии Г. И. Лопатин, увлекший за собой и своих сыновей – Евгения и Алексея, выпускников кафедры народных инструментов КГИК. Не занимать было энтузиазма гармонистам Л. В. Возисову, А. А. Федьковичу, В. Гунину, частушечникам Л. Тарасенко и Л. Семенякиной. Участники считали своей задачей

увлечь детей народной музыкой, познакомить слушателей с русскими музыкальными традициями.

Участники клуба «Играй, гармонь!» – лауреаты II и III Всесоюзных фестивалей народного творчества «Играй, гармонь, звени, балалайка!» Гармонисты успешно выступали в г. Киселевске, г. Березовском, в других городах и селах области, на всех праздниках, проходивших в Ленинском районе г. Кемерово. На Всесоюзном конкурсе частушек они были записаны Центральным телевидением. Семейный ансамбль Лопатиных выступал в Москве на празднике «Русская зима» на ВДНХ.

Учебные оркестры русских народных инструментов

С открытием музыкальных школ в области (1936 - г. Новокузнецк и г. Прокопьевск, 1938 - г. Кемерово), а затем в 1944 году Кемеровского музыкального училища и организацией в них отделений народных инструментов стали складываться более благоприятные условия для создания народных оркестров. Учебные заведения готовили исполнителей, преподавателей игры на народных инструментах, руководителей оркестров. Здесь были созданы своеобразные лаборатории – учебные оркестры, осваивавшие разнообразный репертуар и служившие для будущих руководителей базой практики. Для оркестров народных инструментов пишут музыку советские композиторы Н. Чайкин, Н. Будашкин, Ю. Шишаков, А. Холминов, Г. Фрид, С. Туликов, Н. Речменский и другие, появляются оригинальные обработки народных песен для оркестра.

В деле подготовки специалистов в этой области большую роль сыграло отделение народных инструментов Кемеровского музыкального училища. С 1947 по 1965 годы им заведует и плодотворно руководит оркестром народных инструментов Б. А. Галыгин. У дирижерского пульта оркестра стояли А. Т. Абашев, Г. И. Голицын, В. В. Владимиров, В. И. Мельников, А. Я. Сикорский, Г. П. Клыков, С.А. Юдина. Оркестр выполнял две функции: служил лабораторией для дирижёрской практики студентов отделения и функционировал как концертный коллектив [5, с. 35-38].

Особого внимания заслуживает г. Прокопьевск. Здесь в музыкальной школе № 10 в 1953 году были открыты классы домры и балалайки. Много сделал для организации отделений народных инструментов в ДМШ и музыкальных училищах, популяризации народных инструментов в г. Прокопьевске и Кузбассе отличный организатор, педагог и дирижер М. В. Барсуков. В 1954 году он создал и 13 лет руководил оркестром народных инструментов учащихся музыкальной школы № 10 и педаго-

гическим ансамблем. Музыкальные коллективы под его руководством отличались высоким качеством исполнения, интересным, продуманным репертуаром. Преемницей М. В. Барсукова стала выпускница Прокопьевского музыкального училища Н. Г. Серова [6, с. 3].

В этой же школе преподавателем по классу баяна И. А. Вотиним в конце 1950-х годов был организован оркестр баянов. Коллектив завоевал популярность в городе. На областном смотре в 1954 году ему было присуждено призовое место, а в 1959 он стал победителем кузбасского конкурса и был награжден почетной грамотой областного управления культуры. С 1966 года коллектив возглавлял И. Ф. Костюченко. Оркестр под его управлением награждался почетными грамотами, а в 1967 году за высокую исполнительскую культуру он был удостоен диплома II степени.

В г. Прокопьевске всегда любили народную музыку, песню. В учебных заведениях уделялось особое внимание народным инструментам. С 1963 года в музыкальном училище Прокопьевска ведет класс домры выпускник Новосибирской консерватории, талантливый педагог, самобытный музыкант П. И. Герасимов. С его приходом культура исполнения на народных струнных инструментах в г. Прокопьевске заметно возросла. С годами класс укрепился и стал основой домровой школы Кузбасса. Несколько лет П. И. Герасимов стоял во главе студенческого оркестра народных инструментов (1962-1968) [7, с. 3].

С 1972 по 1993 годы оркестром народных инструментов Прокопьевского музучилища руководил заслуженный работник культуры РСФСР А. М. Буренков. Оркестром был исполнен почти весь оригинальный репертуар для народного оркестра, а также много переложений сложнейших классических партитур. На зональном конкурсе среди музыкальных училищ Сибири в г. Новосибирске (1989) коллектив признан лучшим, завоевав I место.

Как и в других музучилищах, в Новокузнецком училище с 1974 года существовал учебный оркестр народных инструментов (рук. Л. Н. Бабичева, А. В. Михайлин). Высокого уровня исполнения коллектив достиг, когда за дирижерским пультом стоял А. М. Бухнер (1979-1991). Из преподавателей и учащихся им был создан и ансамбль «Гусачок», который пользовался большим успехом в городе. В ансамбле применялись оригинальные исполнительские приемы, необычный набор ударных инструментов, исполнялся интересный и разнообразный репертуар.

Со дня организации Кемеровского государственного института культуры в 1969 году на кафедре оркестрового дирижирования (народные инструменты) был организован оркестр русских народных инструментов (руководители Г. И. Голицын, А. М. Таюкин, С. Л. Афанасьев,

В. Ф. Лангенштейн). Новым шагом в репертуарной политике стала исполненная оркестром (дирижёр В. Ф. Лангенштейн) музыкально-литературная композиция «Анюта» по рассказу А. Чехова «Анна на шее» с музыкой В. Гаврилина. Впоследствии многие номера («Вальс», «Каприс», «Тарантелла» и др.) исполнялись отдельно. Это начинание было затем продолжено муниципальным оркестром г. Кемерово («Метель» А. С. Пушкина с музыкой Г. Свиридова, дирижёр А.И. Бублик, чтецы – Л. Пилипчук, В. Мирошниченко) [12, с. 4].

В конце 90-х годов это был уже многочисленный студенческий оркестр, насчитывающий в своем составе более 50-ти человек, с богатым репертуаром, что всегда вызывало особый интерес слушателей. После его успешных выступлений на престижном региональном конкурсе в г. Красноярске, а также в Томске, необходимо было приложить немало организаторских и творческих сил, чтобы удержать высокую планку.

Исполнение оркестровых сочинений студенческим коллективом захватывало распевной мелодикой и щедростью дирижерской выдумки, изобретательностью и яркой образностью. Репертуар оркестра включал и знакомые, и малоизвестные сочинения отечественных авторов: празднично-плясовая «Русская рапсодия» Г. Шендерова, драматическая музыка «Ария» В. Бибергана, «Русские фрески» сибирского композитора В. Пешняка. В Концерте «Перепляс» призывно, захватывающе звучали барабаны, трещотки, ложки, «кузницы», а оркестранты в такт музыке вдруг начинали прихлопывать, притопывать, присвистывать, извлекать из инструментов необычные звуки... Фантазия для баяна с оркестром «Русская забубённая» и Концерт для оркестра народных инструментов «Праздник в деревне» В. Комарова достойно венчали концерты оркестра.

Большую работу в деле поддержания высокой исполнительской формы проводил художественный руководитель и дирижер оркестра, доцент кафедры И. Г. Сугаков. Сам Иван Гаврилович владел игрой на многих народных инструментах и поэтому прекрасно знал их музыкально-выразительные и технические возможности. Концерты оркестра показывали, что учебный студенческий коллектив имеет колоссальный потенциал и большие художественные достоинства, а также то, что исполнительству на народных инструментах здесь обучают настоящие профессионалы. Поэтому дороги и отрадны титанические подвижнические усилия педагогов, благодаря которым возвращаются народные таланты, не гаснет национальная традиция инструментального исполнительства, и на сценах звучат русские народные инструменты [8, с. 29-30].

Муниципальные оркестры русских народных инструментов

Пожалуй, самый молодой из народных муниципальных оркестров в Кузбассе - Кемеровский городской. Он был создан в 1991 году энтузиастом, человеком, беззаветно преданным народной музыке, А. И. Бубликом. В составе оркестра – педагоги и студенты, учащиеся музыкальных учебных заведений. Администрация города активно поддерживала коллектив финансами. К счастью, нашлись и другие спонсоры. Приобретены инструменты и костюмы. В репертуаре оркестра – народная музыка, пьесы отечественных и зарубежных композиторов, классические произведения. За короткое время коллектив достиг значительных успехов, высокого художественного уровня. Его концерты, часть которых - благотворительные, собирали многочисленную и чуткую аудиторию. Несомненно, что создание в областном центре профессионального творческого коллектива способствовало популяризации народной музыки в Кузбассе, воспитанию художественного вкуса слушателей. С 2006 года оркестр базируется в Кемеровской областной филармонии им. Б. Штоколова. С 2004 по 2007 гг. художественный руководитель и главный дирижёр оркестра Светлана Юдина, с 2007 – Александр Щиколков [12, с. 22-23].

Специфический, но оптимальный состав для выступлений коллектива вне помещения, на больших площадках, имел организованный в 1982 году при хореографическом ансамбле «Кузбасс» Кемеровского института культуры оркестр, состоявший из 12 инструментов: 3 баяна, 2 домры, балалайка, ударные, контрабас, а также 3 трубы, флейта и тромбон. С 1987 года оркестром руководил А. М. Таюкин. Исполнялась в основном музыка местных авторов, аранжировки участников оркестра Г. П. Иванкова и А. А. Феденева. Оркестр в составе ансамбля «Кузбасс» выступал во многих городах России, а также в ГДР, Югославии, Канаде, КНДР, во Франции. В 1987 году фирма «Мелодия» выпустила диск-гигант «Мелодии Земли Кузнецкой» с музыкой оркестра. Концертные программы коллектива неоднократно транслировались по областному радио и телевидению. Они отличались высоким профессиональным мастерством, яркой эмоциональностью. Участники со дня основания оркестра - С. Н. Мельников, О. В. Тончук, Л. И. Лангенштейн, А. Чумара, А. Заводов.

Муниципальный оркестр русских народных инструментов г. Ленинска-Кузнецкого

Ленинск-Кузнецкий оркестр народных инструментов был создан в 1994 году на базе детской музыкальной школы № 12. Оркестр объединяет преподавателей ДМШ, ДШИ городов Ленинска-Кузнецкого и Польсаева. С начала творческого пути и по настоящее время оркестр возглавляет ху-

дожественный руководитель и главный дирижер, неутомимый пропагандист народной музыки, заслуженный работник культуры России Виктор Яковлевич Денцель.

В репертуар оркестра входят произведения русской и западноевропейской классики, народная музыка, старинные романсы и неаполитанские песни солистов-вокалистов в сопровождении оркестра, произведения современных авторов, а также оригинальная музыка, обработки и аранжировки музыкального руководителя коллектива, композитора, заслуженного работника культуры России Виктора Кузьмича Куратова.

На протяжении 16 лет своего существования оркестр ведет большую работу по пропаганде исполнительства на русских народных инструментах, выступая с концертами как на предприятиях и в организациях г. Ленинска-Кузнецкого Кемеровской области, так и в других регионах нашей страны. За эти годы оркестр стал как бы своеобразным центром музыкального искусства г. Ленинска-Кузнецкого. С ним выступают ведущие творческие коллективы, солисты, а также одаренные учащиеся детских музыкальных школ и детских школ искусств городов Ленинск-Кузнецкого и Польшаева и студенты музыкальных училищ и вузов из Кемерова, Прокопьевска, Новокузнецка, Новосибирска и др.

Оркестр принимал участие во многих городских, областных и региональных фестивалях и конкурсах. В 1997 г. группа оркестра, под управлением Виктора Куратова, стала лауреатом IV Международного фестиваля, посвященного 100-летию со дня рождения сибирского музыканта-баяниста с мировым именем Ивана Ивановича Маланина. Один из номеров этой программы был показан ОРТ в программе «Играй, гармонь». В 1999 году оркестр стал лауреатом I премии в областном конкурсе оркестров и ансамблей русских народных инструментов.

Коллектив имеет яркое творческое лицо, разнообразный самобытный репертуар и большую перспективу повышения своего исполнительского уровня. Солист-инструменталист оркестра - лауреат конкурсов исполнителей на баяне и аккордеоне Сергей Денцель. Солист-вокалист оркестра – заслуженный артист РФ Константин Голубятников. Эти два больших музыканта являются бывшими учениками Детской музыкальной школы №12.

В 2002-2003 году оркестр принимал участие в губернаторских приемах в администрации Кемеровской области. В 2005 году - концерт с солистом Дамиром Басыровым - оперным певцом, солистом Пражской оперы и балета Чехословакии.

Муниципальный оркестр русских народных инструментов г. Новокузнецка

Государственная политика реализации планов возрождения отечественных традиций русской народной музыки реализуется через региональный проект «Культура», в котором г. Новокузнецк принимает непосредственное участие. В 2002 году началось сотрудничество управления культуры г. Новокузнецка с общественным фондом «Русское исполнительское искусство». В рамках проекта «Культура» в г. Новокузнецке в 2005 году начал свою работу «Муниципальный оркестр русских народных инструментов» по инициативе начальника управления культуры г. Новокузнецка заслуженного работника культуры РФ Михаила Михайловича Маслова. Коммерческий директор муниципального оркестра – Герман Афанасьевич Воронов. Главный руководитель и дирижер оркестра – преподаватель Новокузнецкого колледжа искусств, почетный работник СПО Александр Васильевич Михайлин.

Состав оркестра насчитывает более 40 человек. Основной костяк составляют преподаватели детских музыкальных школ города. Это профессионалы с опытом работы, мастера своего дела: М. Липатова, А. Федулов, Т. Михайлина, Е. Александров, О. Самборская, Л. Седымова, Т. Беляева, Л. Юрченко, В. Вопилов. В коллективе работают и одаренные выпускники Новокузнецкого колледжа искусств: М. Давыдюк, О. Аверин, Н. Курочкина. Оркестр пошел по пути «этнографического развития». Состав инструментов традиционный: домры, баяны, балалайки, аккомпанирующая группа, а также ударные и духовые. Это придает звучанию оркестра колоритность и неповторимую самобытность.

Каждая группа инструментов делится на подгруппы, что обогащает гармоническое звучание. В репертуаре оркестра определились 4 направления: обработки русских народных песен и танцев, переложения классических произведений русских и зарубежных композиторов, аккомпанементы вокальных и инструментальных произведений, пьесы советских композиторов, как оригинальные, так и переложения (пьесы в эстрадном плане). Коллектив подготовил и исполнил множество ответственных программ, получивших высокую оценку зрителей.

Первое выступление оркестра состоялось 24 мая 2005 года во ДК алюминщиков, через 3 месяца после начала работы. Эта площадка стала базовой для репетиционной и концертной деятельности коллектива. В концерте, посвященном Дню металлурга, зрители впервые услышали «Русскую сюиту» современного композитора М. Опарнева и обработку русской народной песни «Выйду на улицу» В. Городовской в исполнении муниципального оркестра.

Инструментальный репертуар занимает одно из главных мест в программе оркестра, ему уделяется особое внимание. В репертуарной «копилке» коллектива более 60 произведений, накопление пьес идет быстрыми темпами.

2006 год, объявленный Годом возрождения русской народной музыки, принес коллективу муниципального оркестра много интересных творческих встреч с мастерами мирового исполнительского искусства: народный артист Сергей Лукин (домра), народный артист Андрей Горбачев (балалайка), заслуженный артист России, солист театра Парижской оперы Владимир Огнев, композитор Игорь Новиков. Оркестр подготовил 4 программы с выдающимися артистами. 19 ноября зрителям был представлен вокально-инструментальный цикл «Фигуры, формы и тела» композитора И. Новикова на стихи Заболоцкого и сонеты Шекспира в исполнении В. Огнева и муниципального оркестра. Зрители по достоинству оценили сложное по исполнению и восприятию это «феерическое» действие. В сопровождении оркестра В. Огнев исполнил русские народные песни, популярные и любимые зрителям: «Эх, дубинушка, ухнем», романс «Я вас любил» и др.

Встреча коллектива с солистом оркестра имени Н. Осипова Сергеем Лукиным в 2007 году положила начало сотрудничеству с этим выдающимся мастером. Муниципальный оркестр подготовил с маэстро несколько программ, состоящих из классических произведений русских и зарубежных композиторов: «Соловей» А. Алябьева, «Ноктюрн» Я. Сибелиуса, «Шарф» В. Городовской. Концерты прошли с большим успехом, зрители с теплотой приняли виртуоза-музыканта и оркестр.

Ярким событием для коллектива оркестра стала встреча с самобытным балалаечником, лауреатом Всероссийских и Международных конкурсов, обладателем Гран-при Международного конкурса «Кубок Севера» А. Горбачевым. Репетиции и концертное выступление, состоявшиеся в марте 2007 года, дали хороший заряд и творческий посыл развитию и профессиональному росту музыкантам оркестра.

Коллектив тесно сотрудничает с композиторами Кузбасса. В апреле 2007 года оркестром записан диск «Возвращение шамана»: музыка новокузнецкого композитора М. Маслова, стихи Т. Тудегешевой. Вокальные партии исполнял солист Парижской оперы и Большого театра В. Огнев. Презентация диска состоялась в мае на творческом вечере композитора, где оркестр исполнил вокальные (сопровождение) и инструментальные произведения М. Маслова.

В рамках проекта «Культура» в г. Новокузнецке в ноябре 2007 года стартовал I Всероссийский фестиваль «Осенняя академия искусств».

Большим событием для фестиваля стало участие в нем народного артиста СССР Зураба Соткилавы. Муниципальный оркестр подготовил с мегазвездой программу и дал 2 концерта (г. Новокузнецк, г. Междуреченск). Работать с непредсказуемым маэстро сложно, но поучительно во всех отношениях. Для коллектива это хорошая школа выдержки и стойкости исполнительства. В концерте также участвовал молодой, подающий надежды певец, заслуженный артист Украины Руслан Кадилов. В сопровождении оркестра он исполнил русские и украинские народные песни.

Муниципальный оркестр участвует в творческих мастерских. В марте 2008 года он открывал «Конкурс молодых исполнителей на народных инструментах», носящий имя музыканта Матренина (г. Осинники). Концертную программу оркестр подготовил с заслуженным артистом России Дмитрием Дмитриенко (баян). Выступление с музыкантом высокого класса очень ответственно и способствует росту технического мастерства оркестра.

II Всероссийский фестиваль «Осенняя академия искусств» в 2008 году открыл новые звезды вокального и инструментального искусства. Молодая певица, выпускница института имени Гнесиных Ксения Волкова покорила зрителей своим неповторимым вокалом. Оркестр «вписался» в репертуар певицы. Открытием для фестиваля стал аккордеонист, заслуженный работник культуры России Сервер Абкеримов. Это вторая встреча коллектива с виртуозом-музыкантом. Программа, представленная артистом в сопровождении муниципального оркестра, нашла отклик в сердцах благодарных зрителей.

24 февраля 2010 года Муниципальному оркестру русских народных инструментов исполнилось 5 лет. Во Дворце культуры алюминщиков состоялся концерт, посвященный этой небольшой, но и не маленькой дате. За прошедшие 2009-2010 года оркестр много выступал на площадках города и за его пределами, набираясь сценического и профессионального мастерства. В рамках сотрудничества с фондом «Русское исполнительское искусство» на Всероссийском фестивале «Осенняя академия искусств» состоялся концерт с Евгением Южиным (тенор, Санкт-Петербург). В ноябре 2010 года прошел концерт, посвященный юбилейной дате заслуженного работника культуры, члена Союза композиторов Кузбасса М. М. Маслова.

Творческие встречи с выдающимися мастерами мирового уровня обогащают и ускоряют развитие профессионального уровня музыкантов оркестра. Коллектив стабильный, дружный, с хорошим микроклиматом и потенциалом.

Киселёвский муниципальный оркестр русских народных инструментов

В жилом микрорайоне с поэтическим названием «Красный камень» находится Культурно-досуговый центр /КДЦ/ детского развития и творчества. Именно здесь, в здании КДЦ, в 1996 году был создан один из самых молодых творческих коллективов Кузбасса – муниципальный оркестр русских народных инструментов. Создателем его стал известный в городе музыкант Владимир Михайлович Меркульев. Он организовал небольшой ансамбль народных инструментов, который аккомпанировал хору русской песни. В 1994 году руководителем ансамбля стал Сергей Иванович Гранкин. Тогда и возникла идея создать муниципальный оркестр русских народных инструментов по образцу оркестров, созданных в Кемерове, Междуреченске, Ленинске-Кузнецком. Его поддержали глава города, заведующий отделом культуры Виктор Максимович Алиференко и директор КДЦ Татьяна Александровна Быкова. Теперь у оркестра появилось свое помещение. Оркестр начал выступать с концертной программой.

В 1985 году организатор и руководитель оркестра Сергей Гранкин окончил Кемеровский государственный институт культуры (кафедра народных инструментов). Много сделал для укрепления оркестра руководитель. Он целеустремлённо и энергично решал вопросы нехватки качественных инструментов, находил нужных музыкантов, которых надо было заинтересовать, убедить.

Сегодня в репертуаре оркестра произведения русских классиков, переложение или инструментовка этих произведений для народного оркестра.

Количественный и качественный состав оркестра позволяет исполнять сложные произведения – «Вальс» и «Романс» Г. Свиридова, «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского, «Старая карусель» Дмитриева, «Травушка-муравушка» А. Цыганкова. В это же время начинается сотрудничество оркестра с солистом Н. Верещагиным.

С 1997 года с оркестром поет профессиональная певица Марина Радченко. В репертуаре оркестра появились: «Хабанера» Ж. Бизе из оперы «Кармен», «Болеро» Л. Делиба, «Сцена и ариозо Лизы» из оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Эпизодически принимают участие в концертах заслуженные работники культуры России Т. Трегубова и Т. Гатилова. В оркестре есть и свои солисты-инструменталисты: Е. Бабкина (аккордеон), И. Порядин (балалайка), Е. Сергеева (домра).

В настоящее время основу программы оркестра составляют произведения композиторов, пишущих для оркестра народных инструментов: «Русская зима», «Выйду на улицу», «Калинка» для балалайки с оркестром

В. Городовской, «Русская фантазия» Н. Будашкина, «Утушка луговая» В. Грдина, «Коробейники» В. Дителя и др.

Творческие будни Киселевского муниципального оркестра весьма насыщены. Оркестр постоянно выступает перед трудящимися города, жителями микрорайона «Красный Камень». Оркестр – неперенный участник культурных мероприятий в городе, частый гость студентов педагогического училища, трудящихся машиностроительного завода имени И. С. Черных, горняков шахт города, учащихся школ. Для творческих отчетов оркестру предоставляется лучший в городе концертный зал ДМШ № 16. Оркестр участвует в работе детской филармонии этой же школы. Совместно со служителями храма иконы Божьей Матери «Скоропослушница» проводятся рождественские концерты.

Самый первый творческий экзамен предстояло держать коллективу на зональном конкурсе оркестров и ансамблей народных инструментов Кузбасса в 1998 году. Он в клубе «Шахтера» города Киселевска. Для муниципального оркестра Культурно-досугового центра это был первый серьезный творческий экзамен. Оркестр награжден дипломом второй степени и рекомендован на заключительный концерт-конкурс в город Междуреченск.

В 1999 году на заключительном концерте-конкурсе в г. Междуреченске коллектив подтвердил высокий исполнительский уровень. Он удостоен звания дипломанта Областного конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов.

По рекомендации членов жюри дирижировать оркестром пригласили профессионального дирижера, музыканта, выпускника Новосибирской консерватории, заведующего отделом культуры Администрации г. Киселевска В. М. Алиференко. Виктор Максимович взял управление оркестром в свои руки. Исполнение произведений обрело слаженность, ритмическую четкость, гибче стала динамика. Под дирижерской рукой В. М. Алиференко вырос качественный уровень звучания оркестра, богаче стала звуковая палитра. Об этом свидетельствует диплом 1 степени областного конкурса оркестров: «Звонкие струны Кузбасса», посвященного 140-летию со дня рождения В. В. Андреева, в 2001 году в городе Прокопьевске.

2005 год. Областной конкурс оркестров «Муза в солдатской шинели», посвященный 60-летию Великой Победы. 16 лучших коллективов области, отобранных жюри, представляли свое мастерство на заключительном концерте-конкурсе в г. Новокузнецке. Муниципальный оркестр народных инструментов Культурно-досугового Центра г. Киселевска удостоен звания Лауреата с вручением диплома второй степени и вместе с муниципальным оркестром г. Междуреченска и сводным хором ветеранов г. Новокузнецка исполнил в финале концерта «День Победы» Давида Тухманова. Коллектив сотрудничает с оперным певцом солистом Пражской оперы Дамиром Басыровым и солистом Нижегородской оперы Сергеем Перминовым.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Коллективы народных инструментов, добившиеся значительных творческих результатов (кроме упомянутых ранее):

ансамбли:

ДМШ № 12 г. Ленинска-Кузнецкого (В. Денцель, С. И. Ермоленко),
ДКиТ КМК г. Новокузнецка (В. Чернавский),
клуба шахтоуправления им. Калинина г. Прокопьевска (Л. И. Храмцов),
ДК им. Артема г. Прокопьевска (А. В. Соловьев),
ДК шахты «Березовская» г. Березовского (А. Шмидт),
ДМШ № 20 г. Осинников (А. Ушаков),
Школа искусств № 12 г. Белова (А. Г. Черней),
ДШИ № 46 г. Кемерово (И. Г. Сугаков),
ДМШ № 4 г. Кемерово (А. Ф. Кисленко),
ДМШ № 24 г. Междуреченска (О. А. Глушкова),
дуэт ДМШ № 33 г. Тяжина (В. Г. Безручко),
ансамбль баянов ДМШ № 33 г. Тяжина (В. Г. Безручко),
ансамбль ложечников ДК шахтеров г. Кемерово (С. Л. Афанасьев),
телеутский ансамбль СДК с. Беково Беловского района (Г. Дизендорф),
ДМШ № 65 Малиновки (В. А. Губер);

оркестры:

Кемеровского ДК химиков,
клуба Алюминиевого завода г. Новокузнецка,
ДК г. Мысков (Г. Изюков, А. Козлов),
клуба г. Тайги (В. Коробейников),
ДК им. Маяковского г. Новокузнецка (Г. Мухин),
ДК строителей г. Кемерово (В. Н. Алексеев, Г. И. Голицын, А. Негреев),
ДМШ № 7 г. Новокузнецка (А. К. Бывшев),
ДК шахты «Красногорская» г. Прокопьевска,
клуба «Горняк» г. Таштагола (В. Павлюченко),
ДК им. 60-летия Октября п. Кедровка (С. А. Журавлев),
ДК Беловского цинкового завода (Г. И. Кужелев),
ДМШ № 1 г. Кемерово (Б. А. Галыгин, А. И. Маметьев, В. Н. Алексеев,
А. И. Бублик),
клуба завода «Кузбассэлемент» г. Ленинска-Кузнецкого (В. Денцель),
ДК им. Гоголя г. Новокузнецка,
ДК «Победа» г. Юрги (С. Черкасов),
РДК пос. Яя (Г. Бабичева),
ДК им. Артема г. Прокопьевска (Г. Петерленко),
РДК пос. Промышленная (С. Иванов),
ДМШ № 2 г. Кемерово (Ю. Ткаченко, А. Т. Абашев),
ДШИ № 46 г. Кемерово (И. Г. Сугаков),

оркестр аккордеонистов ДМШ № 43 г. Кемерово (А. Ф. Грижневич),
оркестр баянов СДК пос. Сосновка (И. Быков).

Участие ансамблей и оркестров народных инструментов в смотрах, конкурсах, фестивалях:

1935 г. (январь), г. Новосибирск – I сибирская краевая олимпиада. Выступление оркестра народных инструментов клуба «Кемеровокомбинатстрой» п/у М. В. Барсукова.

1935 г. (декабрь), г. Прокопьевск - II сибирская краевая олимпиада.

Оркестры-призеры:

клуб строителей г. Новокузнецка (Б. А. Галыгин),

клуб «Кемеровокомбинатстрой» (М. В. Барсуков),

ДК шахтеров г. Ленинска-Кузнецкого.

1957 г., г. Москва – заключительный концерт Всесоюзного фестиваля советской молодежи. Выступление оркестра народных инструментов ДК Кировского района г. Кемерово (Г. Изюков).

1962 г., г. Москва – отчетный концерт самодеятельности Кузбасса в Колонном зале Дома союзов. Выступление оркестра народных инструментов Кемеровского ДК химиков.

1967 г., – I Всесоюзный фестиваль и конкурс детского искусства в пионерском лагере «Орленок». Призер - оркестр народных инструментов Мундыбашской средней школы (Н. А. Капишников).

1972 г., г. Кемерово – Всекузбасский фестиваль молодежи «Мы дружной ленинской сильны».

Лауреаты:

I место – оркестр народных инструментов ДК Томь-Усинской ГРЭС г. Мысков,

II место – оркестр народных инструментов ДК «Победа» г. Юрги и оркестр народных инструментов ДК им. 50-летия Октября г. Кемерово,

III место – ансамбль ложечников ДК шахты № 5-6 г. Прокопьевска.

1976, Кемерово – областной конкурс оркестров народных инструментов.

Лауреаты:

ДК им. Маяковского г. Новокузнецка (рук. В. Бирюков),

ДК шахты им. Ленина г. Междуреченска (Н. Иванов),

ДК им. Артема г. Прокопьевска (Г. Петерленко),

ДК им. Горького г. Мысков (Г. Изюков),

ДК шахтеров г. Кемерово (С. Афанасьев);

Диплом I степени – ДК КМК г. Новокузнецка (И. Павлов).

1979 г., г. Кемерово – областной конкурс самодеятельных детских оркестров народных инструментов, посвященный Международному году ребенка.

I место – оркестр народных инструментов детского сектора ДК им. Ленина г. Междуреченска (Г. Кузнецов),

II место – оркестр народных инструментов ЦДК г. Ленинска-Кузнецкого,

III место – оркестр народных инструментов детского сектора ДК шахтеров Кемерово и ДК им. Гоголя г. Новокузнецка.

1981 г., г. Новокузнецк – областной конкурс оркестров народных инструментов, посвященный 50-летию г. Новокузнецка.

I место – оркестр народных инструментов ДКиТ КМК г. Новокузнецка (И. П. Павлов),

II место – оркестр народных инструментов ДК им. Маяковского г. Новокузнецка (Г. Мухин),

III место – оркестр народных инструментов ДК им. Ленина г. Междуреченска (Г. Кузнецов).

1982 г., г. Кемерово, г. Новокузнецк, г. Прокопьевск – областной смотр-конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов.

Лучшие коллективы:

ДМШ № 2 (рук. Ю. Ткаченко),

оркестр аккордеонистов ДМШ № 43 (А. Грижневич),

ДМШ № 1 (С. А. Остроухов),

трио баянистов ДМШ № 12 г. Ленинска-Кузнецкого,

дуэт ДМШ № 1 г. Кемерово.

Значительно выросли оркестры народных инструментов Тяжинской и Мазуровской ДМШ.

1987 г., г. Кемерово - областной конкурс самодеятельных детских ансамблей и оркестров русских народных инструментов.

Ансамбли:

I место – ДК им. Артема г. Прокопьевска (А. Соловьев),

II место – клуб шахты им. Калинина г. Прокопьевска (Л. Храмцов),

III место – ДК шахты «Березовская» г. Березовского (А. Шмидт).

Оркестры:

I место – ДК им. Ленина г. Междуреченска (Г. Кузнецов).

1988 г., г. Новокузнецк – I фестиваль народной музыки, посвященный 100-летию создания В. В. Андреевым «Кружка любителей игры на балалайках».

Лучшие коллективы:

оркестр народных инструментов Новокузнецкого музыкально-го училища, ансамбль народных инструментов «Гусачок» (НМУ) и городской ансамбль народных инструментов преподавателей ДМШ и училища, учащихся училища. Все три коллектива возглавлял А. Бухнер.

Дипломанты:

оркестры народных инструментов ДМШ № 9 г. Новокузнецка (А. Аркатов), ДКиТ КМК (В. Кротов),
ДКиТ ЗСМК (И. Павлов), ДМШ № 7.

I место – оркестр народных инструментов Прокопьевского музыкального училища (А. М. Буренков).

1989г., г. Кемерово – областной конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов.

Оркестры:

I место – ДК шахты им. Ленина г. Междуреченска (Г. Кузнецов),

II место – ДК им. 60-летия Октября пос. Кедровка (С. Журавлев),

III место – ДК шахтеров г. Кемерова (Т. Замула).

ансамбли:

I место – ДК шахты «Березовская» г. Березовского (А. Шмидт),

II место – клуб шахтоуправления им. Калинина г. Прокопьевска (Л. Храмцов).

1989 г., г. Новосибирск – зональный конкурс музыкальных училищ Сибири.

I место – оркестр народных инструментов Прокопьевского музыкального училища (А. Буренков),

III место – оркестр народных инструментов Кемеровского музыкального училища (Г. П. Клыков).

Литература

1. Безъязыков Л. Тяжела служба государева // Красноярск и красноярцы. – Красноярск, 1978.
2. Кривошея Б. Г., Лаврушева Л. Г., Прейсман Э. М. Музыкальная жизнь Красноярска. – Красноярск: Красноярское книжное изд., 1983.
3. Балибалов И. А. Кемерово: вчера, сегодня, завтра. – Кемерово, 1982.
4. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996.
5. Мохонько А. П., Бублик А. И. Начинали народники // Народник. – 2004. – №2.
6. Мохонько А. П. Был предан музыке // Родник (Кемерово). – 1995. – 29 мая.
7. Мохонько А. П. «И какой же русский не любит...» // Шахтёрская правда (Прокопьевск). – 1969. – 19 апреля.
8. Мохонько А. П. Рапсодия для народного оркестра // Народник. – 1998. – №1.
9. Мохонько А. П. Наигрыш над Томью // Родник (Кемерово). – 1992. – 20 мая.
10. Мохонько А. П. От «Летучей мыши» до «Рассыпухи» // Клуб. – М.: Международный союз общественных объединений работников культуры, туризма и спорта. – 2007. – №1. – С. 22–23.
11. Мохонько А. П. «Балалаечный» Слонимский // Народник. – 2008. – № 4.
12. Мохонько А. П. «Метель» в Кемерове // Кузбасс. – 2005. – 2 марта.

«МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕСПУБЛИКА» МУНДЫБАША

Творческий портрет оркестра русских народных инструментов средней школы № 15 поселка Мундыбаш

В ста километрах южнее Новокузнецка, разделяя невысокие горы, сливаются три реки – Тельбес, Мундыбаш, Кондома. В тридцатые годы XX века здесь была построена аглообогатительная фабрика для переработки железной руды, детище первых пятилеток. Вместе с фабрикой вырос рабочий поселок. Одна из трех рек – Мундыбаш – подарила ему свое название.

В 1947 году вернулся в родную школу молодой учитель литературы и русского языка Николай Алексеевич Капишников. В детские и студенческие годы он увлекся музыкой. Вот и принес он в школу мандолину. Играли после уроков с директором школы, как говорится, для себя. Вскоре к ним присоединились еще двое играющих на гитаре, раздобыли две балалайки и полуразбитый контрабас. Так возник ансамбль, которому и название-то трудно подобрать, но он прижился в школе. Возникла мысль о создании оркестра народных инструментов из учеников школы. Была объявлена запись желающих научиться играть на народных инструментах.

Вот как описывает Н. А. Капишников в своей замечательной книге «Музыкальный момент» начальный этап организации оркестра: «Первое время играли по цифровой системе, а это все равно, что без всякой системы. Играли плохо, но занимались с большим удовольствием, по три часа в день, готовились к первому выступлению. «Музыкальный момент» Шуберта, но по исполнению он не был «музыкальным», однако настроение у ребят было отличное: уж очень дружно им аплодировали. И вот теперь, оглядываясь на этот самый «момент», мы все равно называем его «музыкальным» потому, что это первое выступление поставило перед дирекцией школы вопрос о необходимости купить полный комплект народных инструментов для школьного оркестра».

Апрель 1947 г. Сияющие от радости музыканты (а их уже насчитывалось 30 человек) с гордостью внесли в школу новенькие музыкальные инструменты – 25 штук. Музыкальный кружок превратился в оркестр и вступил в серьезную стадию своего развития.

ПОЙМЕМ! ПОЛЮБИМ! ЗАЩИТИМ!

Создание оркестра – дело хлопотное, дело нелегкое, длительное, требующее терпения, умения, страстности и, если хотите, фанатизма. Всеми этими качествами обладал Николай Алексеевич Капишников.

Основной целью Николая Алексеевича являлось не создание совершенного оркестра, а формирование из оркестрантов морально красивых людей, культурных, образованных, преданных своей Родине, умеющих не только понимать и ценить красоту жизни, но и являющихся ее активными пропагандистами, коллектива, в котором все равны, объединены общими задачами и стремлениями.

Что же означает девиз оркестра «Поймем! Полюбим! Защитим!»? Николай Алексеевич никогда не скрывал своих «секретов», вот они:

- девиз оркестра означает, что высокий исполнительский уровень и мастерство – всего лишь средство к достижению главной цели: широко поставленного гражданского и эстетического воспитания школьников;

- пресекая халтуру и хвастовство, будь воином, не давай засохнуть себе в юношестве. Бери от жизни все блага, но не для себя одного, а передавай их другим – тогда будешь Человеком;

- концерт – это всегда борьба, преодолевай себя, свои слабости и недостатки. Надо, чтобы музыка возвышала, настраивала, колыхала во внутренней баррикаде чувств на стороне добра, против черствости, пошлости, самолюбия;

- для каждого занимающегося музыкой должны стать важными: пропаганда серьезного искусства, защита его от атак воинствующих невежд;

- «ступенью доброты» овладевает каждый. Музыка рождает добрые чувства, поступки. Забота о стариках, больных, инвалидах – закон для оркестрантов.

О влиянии оркестра и его руководителя на школьников рассказывают они сами в многотомной оркестровой книге «Родничок».

«Какое ни с чем не сравнимое чувство испытывали мы от каждого разучиваемого произведения: «Лихорадушка», «Музыкальный момент», «Серезжа-пастушок», «Дунайские волны». Эти произведения и сейчас для меня радость. Как же прекрасен мир! Сколь бесконечна его красота! Это ли не счастье – жизнь!»

(Вячеслав Пискулин)

«Душевный мир человека – это его богатство! Богатство всей души отдавал нам Николай Алексеевич. Он воспитал в нас любовь к музыке, искусству, литературе, природе. От года к году с увлечением музыкой у меня, да и у ребят, зажигались глаза. Помогал нам отличить настоящую музыку от подделки, раскрыл ее значимость Николай Алексеевич Капишиников».

(Архангельская-Козлова, выпускница 1997 г., инженер-конструктор, г. Новосибирск)

«Оркестр определил собой программу моей жизни. Сейчас, с позиции зрелого возраста, с глубоким сожалением думаю: моим детям так не повезло, хотя бесспорно влияние нашего оркестра через меня и на них, и на их друзей, а раньше на учителей и ученический коллектив школы, где я работала».

(Мальцева-Ашаева, г. Кемерово)

«Если бы не оркестр? Задумывался над этим не раз. Пробовал даже представить, каким бы я был. Не носил бы в сердце великих произведений, не знал бы музыкальной грамоты, не развил бы слух, родители не купили бы мне пианино, были бы другие друзья, в оперный театр не ходил бы, не встречался бы с композитором Холинским, с дирижерами Гуляевым, Гнутовым, Дубровским, с их оркестрами. Как запало в душу прослушивание грампластинок. Какое это было очарование! За те счастливые минуты в оркестровой комнате со старым проигрывателем (если бы их можно было вернуть) без раздумья отдал бы теперешний цветной телевизор с магнитофоном в придачу».

(В. Кушнарев, кандидат технических наук, г. Ворошиловград)

«МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕСПУБЛИКА»

Рассказывает Ксения Артемьевна Латынцева – оркестровая «мама», она же «госсекретарь» «Музыкальной республики»:

Давным-давно, когда из теперешних музыкантов никто еще не родился, шел традиционный оркестровый вечер. В эти моменты перед глазами встают образы и воспоминания о бывших участниках оркестра, и, в первую очередь, о Василии Дмитриевиче Кузнецове, первом лауреате оркестровой премии.

Глубокий инвалид, а какой след оставил после себя! В детстве переболел полиомиелитом, в школу на руках его носили родители. После окончания школы его отправили в Ленинград, там он учился переплетному и библиотечному делу. Вернувшись в Мундыбаш, стал работать в школьной библиотеке. Поставили ширму, койку, здесь он ночевал и жил, а по выходным друзья носили его домой. Человек он был талантливый. Чтобы чем-то помочь Николаю Алексеевичу, научился играть на балалайке и готовить для оркестра балалаечников. Он вел переплетный кружок, фотокружок, сам писал стихи, заведовал перепиской с выпускниками. При всем при этом он не пропускал ни одной репетиции оркестра. Никто так не умел разделить успехи ребят, как он. В оркестре была его жизнь, и он был душой оркестра. И удивительно – при общении с ним почему-то не думалось о его физической немощи.

Однажды он поделился с Николаем Алексеевичем своей заветной мечтой о мотоколяске. Тогда возникла идея собрать деньги, во все концы выпускникам бросили клич. И вот в 1959 г. пришла коляска, а как вручить, чтобы человек не чувствовал себя всем обязанным? И тогда решили, что это будет оркестровая премия. Выстроили всю школу в спортзале, закрыли коляску полотном, принесли Васю, зачитали, что ему полагается оркестровая премия за все его добрые дела, посадили его за руль и с радостными криками помчались по кругу. Зал зашумел аплодисментами.

А первый самостоятельный выезд Василия Дмитриевича состоялся 9 мая 1960 г. У всех друзей оркестра, учителей Николая Алексеевича – Кирьянова, Пискулина, Гайламакина – были в то время мотоциклы, в народе их звали «козлами». И получилось: два мотоцикла впереди, два сзади, а в центре – мотоколяска Васи. Сердце замирало от радости, а сколько было юмора, шуток. Кто-то возьми и скажи: «Навряд ли сам президент де Голь при таком восторге выезжал из Елисейского двора, как наш «президент» выезжает на природу. И это слово «президент», как было сказано, так и прилипло к нему. А если есть президент – надо создавать республику. Так была создана «Музыкальная республика». Председателя совета выпускников обратили в «премьер-министра», всех членов оркестра стали считать «республиканцами», а всех выпускников оркестра – «послами».

Если есть «президент», «премьер-министр», «посольство», значит, есть и своя «республика», а «госсекретарь», то есть я, появился к 30-летию оркестра. И когда я пишу письма выпускникам, то всегда подписываюсь «Госсекретарь».

ОРКЕСТРОВАЯ «МАМА»

Кто еще сможет сегодня в Мундыбаше так задушевно и правдиво рассказать о судьбах оркестра и оркестрантов, как не оркестровая «мама», она же бессменный «Госсекретарь» «Музыкальной республики» – Ксения Артемьевна Латынцева.

Выпускница мундыбашской школы в оркестре Капишникова никогда не играла, хотя все ее друзья были там. Училась в Новосибирском пединституте и, как в 1970 г. вернулась в школу, так и работала с Николаем Алексеевичем бок о бок до самой его кончины. За оркестром следовала всюду, сопровождала детей во всех поездках, ближних и дальних: накормить, одеть, организовать – забот, как у всякой мамы, но при этом детишек-то было не пять, а почти сорок пять.

Именно ей в последние минуты жизни Николай Алексеевич не сказал (потому что силы уже покидали его), а написал на бумажке «Вперед!». Сначала плохо и неразборчиво, а потом еще раз, как приказ: «Вперед!». И она продолжает идти в указанном направлении теперь уже с новым руководителем оркестра Ниной Анатольевной Трифоновой.

В 2000 г. Ксения Артемьевна создает музей школы и одновременно оркестровый, ведь оркестр – самая яркая страница летописи оркестра средней общеобразовательной школы № 15 поселка Мундубаш.

ОРКЕСТРОВЫЕ ВЕЧЕРА

Ежегодно, во вторую субботу февраля, в рабочем поселке Мундыбаш особый праздничный день. Школу заполняют ученики, родители оркестрантов, шефы, гости школы, в числе которых именинники – выпускники всех поколений оркестра, а на сцене – его нынешние участники. Оркестровые вечера – это не только экзамен оркестра, не только обмен опытом по распространению музыкальной культуры силами выпускников и школьников. Оркестровые вечера – это движение души к детству, к юности, к святому товариществу и дружбе, к радости, к счастью!

Традиции оркестровых вечеров все более укреплялись. Они стали привлекать руководителей оркестров народных инструментов, корреспондентов радио и телевидения.

«Мы едем на встречу в родную школу как на смотр наших сердец и душ, где непременно увидим себя с позиции нашего духовного

судьи – оркестра. Увидим свои дела, свои поступки за прошедшее время. Мы радуемся здесь за товарищей, за новичков, чьи имена и добрые дела прозвучат и получат высокую оценку. Мы взглянем в глаза друг-другу, найдем в них знакомый яркий огонек детства и юности, от которого вновь засветится ярче и наш собственный огонек, который потухает, от которого станут слышны все лучшие струны в душе каждого».

(Аника Кирьянов, преподаватель Томусинского энергостроительного техникума)

С 1950 г., когда премировали мотоколяской Васю Кузнецова, оркестровые премии стали традицией. Вручаются они ежегодно – за энтузиазм и настойчивость в пропаганде народных инструментов, организации оркестров. Этого торжественного момента на оркестровых вечерах все ждут, затаив дыхание. Это не Нобелевская, не Государственная, не Премия Кузбасса, но воспринимается она как величайшая честь.

«Пребывание в оркестре сформировало во мне личность, умеющую тепло относиться ко всему прекрасному (человеку, музыке, природе). Думаю лучшей традицией оркестра – живая связь поколений – выпускников оркестра. И, конечно, вручение оркестровой премии лауреатам оркестра, заслуженным пропагандистам музыкального дела».

(Л. Селиверстова-Ефимова, врач г. Томск)

2002 г. Февраль. Традиционный оркестровый вечер.

«Ежегодно, во вторую субботу февраля, Вы съезжаетесь на встречу в родную школу, – говорит директор школы Валентина Затеевна Кабанова, – на встречу детства. В этом году эта встреча особенная. Пятьдесят пять лет назад наш учитель литературы, почетный гражданин Кемеровской области, почетный железнодорожник, лауреат премии Ленинского комсомола и премии «Молодость Кузбасса», заслуженный работник культуры Российской Федерации Николай Алексеевич Капишников создал оркестр народных инструментов. Этой дате сегодня будет посвящен наш вечер.

Вся многолетняя работа Н. А. Капишникова по вводу школьников в большую литературу и большую музыку – это борьба за чистоту душ,

стремление успешно определить все растлевающее, занять сердце высоким и прекрасным, и как можно скорее. В этой деятельности не было ни одного шага, ни одной дороги, все заново, все с боями. Годы захватывающей практики прошли как минута одного урока.

Последние 10 лет, – продолжает Валентина Затеевна, – в оркестре не было средств для выездных выступлений, приобретения новых музыкальных инструментов, нот, костюмов, но у оркестра были друзья, единомышленники, они поддерживали огонек «Музыкальной республики», помогли продолжить дело Николая Алексеевича, оказав материальную помощь. Это Губернатор Кемеровской области Аман Гумирович Тулеев, глава администрации города Таштагола Владимир Николаевич Макута, Владимир Иванович Суродин и Геннадий Константинович Шаповаленко из Москвы, директор ЗСМК Анатолий Георгиевич Смолянинов, директор фабрики Александр Николаевич Стариков, начальник Мундыбашского территориального управления Станислав Иванович Сергиенко. Мы благодарны им за щедрость души, за поддержку дела, за любовь к детям.

Мы рады, – продолжает Валентина Затеевна, – всем Вам, присутствующим на сегодняшнем вечере выпускникам оркестра. Рады потому, что Вы сохранили любовь к школе и возвратились в детство».

Наступает самый торжественный момент оркестровых вечеров – вручение очередной оркестровой премии. Кто он – нынешний лауреат? От имени коллектива премию вручает человек, у которого вся жизнь связана с именем Николая Алексеевича Капишникова, Мундыбашем, оркестром – заслуженный деятель искусств России, организатор и главный дирижер Кемеровского муниципального оркестра народных инструментов Александр Иванович Бублик:

«Мне пришлось дважды участвовать в этой ответственной процедуре. Скажу откровенно, этот момент очень волнителен и загадочен. Кто, кто на этот раз? Как правило, эти люди непосредственно связаны с оркестром, с его жизнью, творчеством, проблемами, сохраняющие его традиции. На сегодняшний день это не член оркестра, не выпускник нашей школы, но школа и оркестр соединены в ее душе, сердце, и это соединение стало содержанием ее жизни. Она относится к музыкальному искусству как мать, она живет интересами детей, оркестра. Она организует концерты, присутствует на репетициях, постоянно интересуется нуждами оркестра, хранит его традиции. Эта премия очередная и премия необычная, когда оркестру 55 лет, премия юбилейная.

Итак, оркестровая премия вручается Кабановой Валентине Затеевне – директору школы – за постоянную, неустанную заботу об оркестре, за поддержку его традиций, за бесконечную, бескорыстную помощь во всех его делах».

Очередная оркестровая премия обрела своего хозяина. Традиции продолжаются.

«ЛИПА ВЕКОВАЯ»

Вспоминает художественный руководитель и главный дирижер Национального академического оркестра русских народных инструментов им. Н. Осипова, народный артист России, профессор Николай Николаевич Калинин:

«Мы дружили и дружим с оркестром из Мундыбаша. Я помню, когда в начале 80-х годов мы приехали с оркестром в Кузбасс, то к нам на концерт приехали ребята из Мундыбаша. Нам было очень приятно, поскольку действительно это уникальный коллектив, уникальный человек Николай Алексеевич Капишников.

Так случилось, что именно в те дни, когда в г. Калуге проходил Всероссийский фестиваль оркестров народных инструментов, не стало Николая Алексеевича Капишникова. В день закрытия фестиваля, в дань того прекрасного, что оставил после себя этот человек, выдающийся учитель, в память о нем, сводным оркестром в 600 человек, мы сыграли ту самую «Липу вековую», про которую говорил Аман Гумирович Тулеев.

И вот сейчас хочу еще раз вспомнить Николая Алексеевича, и в память о нем здесь в Кузбассе сейчас прозвучит еще раз «Липа вековая». ¹

ОРКЕСТР БЫЛ, ЕСТЬ И БУДЕТ!

Девизу оркестра «Поймем! Полюбим! Защитим!», как и оркестру, шестьдесят, но он не утратил своей значимости и силы сегодня. За более чем полувековую историю оркестра изменилось многое: состав оркестра, репертуар, место «сыроков», но, сколько бы времени ни прошло, не изменилась главная цель оркестра – воспитание в детях любви к добру, чувство собственного достоинства. И если судить по выпускникам оркестра, живущим во всех уголках России, занимающих различные положения на административной и служебной лестницах, оркестр с поставленной задачей справляется очень хорошо.

¹ Из выступления Н. Н. Калинина на 10-летию Кемеровского муниципального оркестра русских народных инструментов.

В чем же феномен школьного оркестра Капишникова? На этот вопрос сам Николай Алексеевич так отвечает в своей замечательной книге «Музыкальный момент»:

- школьный оркестр народных инструментов – это, прежде всего школа внимания, школа коллективного творчества, коллективной и личной ответственности и дисциплины;

- школьный оркестр – это действенный фактор, уравнивающий умственное и физическое развитие ребенка воспитанием художественного вкуса;

- школьный оркестр – это школа эстетического и в какой-то мере нравственного воспитания, оружие борьбы за сердца его участников и слушателей, борьбы с непониманием и невежеством в отношении народной и классической музыки;

- школьный оркестр – это живой организм, в котором сердца его участников объединены в одно большое сердце. В минуты вдохновения на репетициях и особенно на концертах все они бьются в одном ритме, настроены на один лад, дышат одним высоким чувством, что заложено в исполняемом произведении;

- школьный оркестр – это маленький кораблик народного духа. Он устойчив на переменных житейских волнах при любой погоде. Равновесие достигается соединением искусства и жизни. На одном борту нашего кораблика славные имена знаменитых композиторов: Глинки, Чайковского, Бетховена, Шуберта, на другом – имена наших подшефных: Акулины, Марфы, Прасковьи, Агафьи. Сочувствие героям «Реквиема» Кабалевского и сочувствие бабушке Агафье, потерявшей на войне мужа. Сочувствие герою «Романса» Свиридова и сочувствие слепому солдату Демину. В этом случае, можно надеяться, что не произойдет крена, не получится такого, когда школьник будет плакать над художественным произведением и останется равнодушным к человеку в беде;

- школьный оркестр – это маленькая Россия. Через него в сердца исполнителей и слушателей входит большая Россия. Россия светлых идеалов, крепких характеров, выраженных в дивных народных песнях и в сочинениях гениальных композиторов. Россия Глинки и Чайковского, Шостаковича и Свиридова. Россия с ее любовным удивительным отношением к народному творчеству других народов».

Оркестр сегодня – это по-прежнему большая и дружная семья. И что бы не случилось, что бы не происходило вокруг, оркестр будет сегодня, завтра, но только не вчера!

БАЯН И ГАРМОНЬ В КУЗБАССЕ: ЭКСПЕРТНАЯ И МАССОВАЯ ОЦЕНКА НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Русская национальная культура в 1990-е годы подверглась рецидивирующей трансформации. Главный вектор мощного деструктивного процесса был нацелен на её фундаментальные, системообразующие основания. Обескровленная в жестоких экспериментах «культурной революции», и не успев залечить раны, набраться жизненных сил, культура вновь, как в 1920-е годы денационализируется. Из живого организма культуры выхолащиваются особенности, неповторимости, те черты и свойства, которые и образуют культурно-исторический тип.

Народная традиционная культура как концентрированное выражение смыслов существования, кровь и почва, родовой источник жизненных сил национальной культуры разрушалась в первую очередь. Традиции, преемственность, историчность были первыми мишенями организаторов и вдохновителей «культурной революции», а в постсоветское время – субъектов либерально-рыночных реформ. Под вопрос ставится устойчивость культуры, способность к самовоспроизводству.

Однако ресурсы жизнестойкости русской культуры не исчерпаны, а в каких-то глубинах ещё мощны и ждут востребования или, как говорится, своего часа.

Здесь мы обратимся к первым результатам беспрецедентных в истории культуры России социологических исследований по теме «Отношение населения современной России к народному музыкальному творчеству с использованием гармонии и баяна».

Первое, что отметили исследователи – это противоречие между сегодняшним положением гармонии в музыкально-образовательных учреждениях, клубных кружках и в целом в народном музыкально-певческом бытовании и тем высоким к ней интересом в народе. Обучение игре на гармонии наблюдается в очень немногих ДМШ, ДШИ, Домах культуры, в средних и высших музыкальных учебных заведениях его и вовсе нет. А вот залы, в которых играют гармонисты, переполнены. Концерты лучших гармонистов расписаны и проданы на несколько месяцев вперёд. В Орехово-Зуеве, в Нижнем Новгороде, Краснодаре, Новосибирске и других городах заявок на концерты с участием гармонистов значительно больше, чем возможностей их удовлетворить.

Всероссийские массовые и экспертные опросы о состоянии и тенденциях развития исполнительства на гармонии и баяне проведены уже в целом ряде регионов, мы же в данной статье намеренно приведём эмпирические материалы лишь по Кузбассу.

До «перестройки» и «реформ» Кузнецкая земля отличалась большим вниманием к художественной культуре, школьному музыкальному образованию. Многие семьи отдавали детей в музыкальные школы и кружки. Была развита художественная самодеятельность. На предприятиях, в рабочих клубах и Дворцах культуры повсеместно создавались самые разнообразные творческие коллективы, достигавшие высокого мастерства, часто не уступавшие профессиональным. Многие ансамбли гастролировали по стране, приглашались за границей.

Кузбасс всегда был представлен на уникальном в России Международном Маланинском конкурсе-фестивале самой массовой делегацией. Коллективы живые разнообразные в стилевом и жанровом отношении. И сегодня, в условиях интервенции западной массовой культуры, выше-названной денационализации культуры Кузнецкая земля своих позиций не сдаёт. Во многом это личная заслуга Губернатора Кемеровской области Амана Гумировича Тулеева, который огромное внимание уделяет музыкальному творчеству своих земляков, особенно детскому. Руководство всех уровней старается поддерживать талантливых ребят. Здесь создан фонд поддержки детского творчества, выделяются средства на участие юных артистов в фестивалях и конкурсах, на приобретение музыкальных инструментов, учреждаются специальные стипендии и премии. Установлены творческие контакты с Францией (с Ассоциацией баяна и аккордеона, возглавляемой профессором-баянистом Р. Н. Жбановым), куда уже два года подряд выезжала творческая делегация Кузбасса. В Кемерове ещё до возникновения всероссийской передачи «Играй, гармонь!» уже проводились праздники гармонии, а фильм о кемеровских гармонистах получил международное признание, удостоившись призового места на кинофестивале. Не случайно и то, что в Кемерове одним из первых в России был организован городской клуб «Играй, гармонь!» под руководством замечательного народного музыканта Г. И. Лопатина.

В Кузбассе много выдающихся гармонистов и баянистов, как любителей, так и профессионалов. Только в Кемерове действуют университет культуры и искусств, музыкальный колледж, колледж культуры и искусств, более 50 музыкальных школ и школ искусств.

Мы – авторы и руководители научно-исследовательского проекта, опытным путём знавшие много о музыкально-певческой жизни Кузбасса с особым интересом ждали результатов социологического исследования.

Получились они несколько иными, чем мы предполагали, а именно более тревожными. Мы рассчитывали, что в Кузбассе получим в основном оптимистичные оценки касательно настоящего и будущего баяна и гармонии. Но выявленное положение заставило внести существенную коррекцию в наши виды и представления (результаты экспертного и массового опросов оказались настораживающими...).

Эксперты в большинстве своём указали на тенденцию снижения интереса к творчеству баянистов и гармонистов. В ответах на первый вопрос: «Как Вы оцениваете развитие интереса населения современной России к творчеству баянистов и гармонистов начала XXI века?» Выявились соотношения 52,5 % / 42,4 в пользу пессимистов.

Неудивительно, что именно в Кузбассе лидирует такие факторы влияния на динамику интереса населения к творчеству баянистов и гармонистов, как «результативная деятельность творческих коллективов и отдельных авторов» (35,6 % опрошенных) и «активная деятельность музыкальных образовательных учреждений» (20,3 % опрошенных). Сравнительно высока оценка регионального центра «Играй, гармонь!» (15,3 % опрошенных), которая, по мнению участников опроса, совсем немного уступает Всероссийскому центру «Играй, гармонь!» (16,9 %).

На высоком месте в распределении оценок «возрождение русского национального самосознания, традиций духовной жизни, русского народного художественного творчества» (16,9 % опрошенных) и «пропаганда творчества баянистов и гармонистов в СМИ, на радио, ТВ, в Интернете» (13,6 %).

Отрицательными же факторами, влияющими на падение интереса к творчеству баянистов и гармонистов названы:

- развитие современных форм массовой культуры, где нет места народным традициям, гармонии и баяну – 52,5 %;
- давление западных музыкальных традиций – 32,2 %;
- разрушение в России системы домов культуры, организаций массового народного художественного творчества – 28,8 %;
- ослабление в обществе роли общего музыкального образования – 27,1 %;
- экспансия современных форм музыкального творчества – 20,3 %.

В то же время ожидания экспертов Кузбасса намного оптимистичнее и обнадеживающие, чем их оценка реального положения дел. На сохранение прежнего интереса и его рост указывают 55,9 % заполнивших экспертные карты, на снижение – 27,1 %. Затруднились с ответом или имеют иную точку зрения – 17 %. То есть, по данному разделу результаты проти-

воположные в сравнении с первым вопросом. Это, скорее, характеризует личное отношение к баяну и гармонии, а не просто оценку положения дел.

На вопрос «Кто из баянистов и гармонистов прошлого и настоящего оставил наиболее яркий след в исполнительстве?» впервые в проведённых в ряде регионов исследований на первое место вышел И. И. Маланин – 33,9 % опрошенных. Впервые произошло и такое существенное различие Г. Д. Заволокина и других Заволокиных. Г. Д. Заволокин оказался на втором месте – 22 %.

То, что именно эти имена возглавили список наиболее ярких деятелей в Кузбассе (в Сибири), нам представляется вполне обоснованным. Выступали они в Кузбассе очень часто, любят их здесь и благодарно помнят. Кстати, Ивана Ивановича Маланина здесь произвели в почётного шахтёра и в народного и заслуженного артиста. Так и титуловали его в письмах и приветствиях. Кузбасс к тому же близко расположен к Новосибирску, где жили и трудились наши прославленные деятели народной культуры.

Нет ничего удивительного и в том, что следом за Маланиным и Заволокиным расположилась группа известных и уважаемых в нашей стране исполнителей:

- Ф. Липс – 15,3 %
- В. Семёнов – 13,6 %
- А. Романов 11,9 %
- В. Гридин – 10,2 %
- А. Склярлов – 10,2 %
- Ю. Дранга – 8,5 %

Александр и Антон Заволокины набрали по 1,7 % в довольно большом списке народных музыкантов, оставивших след в исполнительстве. К выпускам всероссийской программы «Играй, гармонь!» после смерти Г. Д. Заволокина в Кузбассе и других регионах страны предъявляются претензии за снижения качества передач, большой уклон в шоу-действие. Но этот вопрос будет затронут впереди.

Названы люди, активно концертирующие или концертировавшие в недавнем прошлом. К тому же, это действительно значительные величины в мире баяна. А Кузбасс, как мы уже отмечали, край образованный в музыкальном плане, здесь на высоком художественном уровне находятся учреждения культуры. Не удивляет нас и попавшая в такой солидный список фамилия Андрея Романова. Андрей Николаевич проводит огромную работу по популяризации баяна среди населения, выступает довольно активно и часто как методист с мастер-классами, докладами, рефератами и как концертный исполнитель в дуэте с домбристом Андреем Кугаевским.

Приятно, что следующие в списке такие корифеи русского баяна, как И. Я. Паницкий и А. А. Полудницын (кстати, они были большими друзьями и популяризаторами русской национальной музыки) – 8,5 и 6,8 %.

Все фамилии в списке достойны уважения и чести. Здесь есть и гармонисты. Но поражает то, что не упомянут Пётр Дранга, нет дуэта «Баян-Микс» – представителей новой волны исполнителей, которых во всех обследованных регионах опрошенные упоминали. Но ещё больше нас поразило то, что никто в Кузбассе не назвал таких корифеев баяна, по сути основателей кузбасской школы, как Г.Я. Яненко и Г.В.Сомов.

В ответах на вопрос о популярности современных баянистов и гармонистов мы увидели следующее. Лидерство в Кузбассе отдаётся А. В. Крупину (22 %) и А. Н. Романову (18,6 %), учителю и ученику. К сожалению, Александр Витальевич скоропостижно скончался летом 2010 года, немного не дожив до 60 лет. В Кузбассе очень много учеников и поклонников этих двух баянистов-методистов. Они фактически изъездили всю Кемеровскую область. И их имена известны и популярны.

Следующая группа имён – это известные специалисты: В. Семёнов, А. Складов, Ф. Липс, Г. Черничка, Е. Дербенко, Юрий и Пётр Дранги. Как видим, в этом разделе отец и сын Дранги на равных. То есть Пётр Дранга появился среди популярных исполнителей в XXI веке. Г. Д. Заволокин погиб летом 2001 года, в самом начале тысячелетия, тем не менее, его имя тоже значится среди популярных исполнителей XXI века. Это происходит и благодаря всероссийской телепередаче «Играй, гармонь!», сохранившей для нас его образ. Это и знак доброй памяти.

О путях развития исполнительства на гармонии и баяне. Этой теме касается группа вопросов.

В каком музыкально-содержательном направлении должны развиваться баян и гармонь? Огромное большинство (96,6 %) высказалось за сохранение национальных черт в исполнительстве и сохранении народных музыкальных традиций. Как же это разительно расходится с многолетним ниспровержением народного репертуара, искажением сути и назначения баяна в профессиональном музыкальном образовании!

Однако довольно большая группа экспертов (39 %) параллельно высказалась и за следование тенденциям современной моды. За академическую направленность развития баяна в Кузбассе высказалось только 10,2 % экспертов (!). Это тоже неожиданный результат.

Возникает вопрос о желательном репертуаре для баяна и гармонии. Хотя и здесь абсолютное большинство за бытовую музыку, народные песни и танцы, но и сторонников других и точек зрения достаточно много. За классику русскую, и за эстрадную музыку высказалось по 69,5 % экспер-

тов, за зарубежную классику, полифонию, произведения крупной формы высказалось 35,6 % (опрошенных). «Зашкаливание» процентов связано с предложением экспертам нескольких вариантов ответа.

В определении сути баяна опять лидируют сторонники народной стихии – 88,1 %. Но и за академический баян высказываются также очень многие – 47 %. На удивление мал процент тех, кто высказался за эстрадную и современную направленность баяна.

В каком же направлении должен развиваться баян? Как массовый народный инструмент – 76,3 %. Как элитарно-профессиональный инструмент – 20,3 %.

Ответы на эту группу вопросов, дают много пищи для раздумий. Стабильно в ответах одно: баян – народный массовый инструмент, в первую очередь. Это подтверждают ответы на все вопросы. Другое дело, что немалая часть сторонников народной направленности развития баяна хочет видеть более широкий спектр возможностей этого замечательного инструмента.

Какое объединение играет наиболее активную роль в развитии исполнительства на баяне и гармонии? Подтвердилось предсказанное лидерство Всероссийского центра «Играй, гармонь!», хотя проявилось несколько меньшее его значение, чем это было в других изученных регионах (64,4 %). Среди других объединений наибольший пока результат приходится на Музей сибирского баяна и гармонии им. И. И. Маланина – 50,8 %.

Весьма значительный процент опрошенных называет иные центры и клубы в регионах – 32,2 %.

Интересные результаты получены относительно оценки значения всеобщей телепрограммы «Играй, гармонь!». Как нигде до этого, эксперты Кузбасса дали наиболее глубокую, развёрнутую характеристику телепередачи. Спектр мнений широк. Очень много и критических оценок.

Об огромной популяризаторской роли передачи высказались 45,8 % экспертов. При этом было отмечено, что при Г. Д. Заволокине роль телепередачи была более заметной. О том, что сегодня она теряет своё значение, заявили 54,2 % экспертов. Такая огорчающая и жёсткая оценка, выражена пока только в Кузбассе.

О том, что передача утратила свою ведущую роль в российском «гармоничном движении» сказали 15,3 % опрошенных.

27,1 % опрошенных относят положительные моменты передачи к прошлому, и только 5,1 % – к настоящему. На негативные стороны знаменитой телепрограммы указали 30,5 % экспертов. За сохранение телепередачи в нынешнем виде, без изменений – высказались 13,6 % экспертов.

Группа вопросов о Международном Маланинском конкурсе-фестивале.

Важнейший из них – «Как вы оцениваете направленность Международного Маланинского конкурса-фестиваля на возрождение народных форм и жанров музицирования?» Положительно – 88,1 % опрошенных. Затруднились с ответом – 11,9 %. Следует ли организаторам сохранять и далее сложившуюся форму проведения конкурса-фестиваля? Да – 76,3 % опрошенных. Более того, требуют усиления народной направленности 47,5 %. Усилить академическую направленность предлагают 10,2 % опрошенных. 13,6 % экспертов затрудняются сказать, что нужно делать с фестивалем.

Меры, предлагаемые для повышения качества и популярности творчества баянистов и гармонистов: пропаганда исполнительства на баяне и гармонии в СМИ – 54,2 %; поддержка государством – 5,1 %; материальная поддержка – 3,4 %; усиление внимания на обеспечение доступности музыкальных инструментов – 3,4 %; проведение концертов и фестивалей – 13,6 %; выпуск дисков с записями концертов – 10,2 %; выпуск нотной литературы – 5,1 %; другое – 13,6 %; затруднились с ответом 30,5 % экспертов. Таковы оценки отношения населения Кузбасса к народному музыкальному творчеству с использованием гармони и баяна, данные здешними экспертами.

Об экспертах. Всего в опросе участвовало 59 экспертов. Из них 47,5 % – мужчины, 52,5 – женщины. Женщины во всех исследованных регионах более активны. 94,9 % указали что они русские, 5,1 % составили украинец, белорус, немец. Живут в городе 66,1 %, в селе – 33,9 %. Имеют дома музыкальные инструменты 78,0 % экспертов – у 45,8 % имеется баян, у 23,1 – гармонь. Около половины экспертов, имеющих музыкальные инструменты дома, имеют один музыкальный инструмент, другая половина имеет до 4-5 инструментов. Из экспертов – владельцев инструментов умеют играть на них – 74,8 %. Это довольно высокий показатель. На остальных инструментах вполне возможно играют дети, другие члены семьи. Безусловно, какая-то часть инструментов – памятные вещи, оставшиеся от отцов или дедов-прадедов.

Обратимся к массовому опросу населения Кузбасса. Как люди отвечают на поставленные вопросы, что и как оценивают, прогнозируют?

Опрос начинается с вопроса «Интересуетесь ли Вы народным музыкальным творчеством с применением баяна и гармони?» Выявлена высочайшая степень интереса к баяну и гармонии.

Первая группа – активные любители баяна и гармони – 79,0 %.

Вторая группа – пассивные сторонники – 18,1 %.

Третья группа – это те, кто не интересуется баяном и гармонью или интересуется крайне редко – 2,9 %. Это самые высокие результаты из всех, которые нами получены на данный момент. Если суммировать всех

сторонников баяна и гармони (активных и пассивных), то получим неожиданный показатель – в 97,1 %. В начале статьи мы уже отмечали, что Кузбасс – это край высокой музыкальной культуры, где всегда было очень развито и любимо исполнительство на баяне и гармони.

Однако, как в экспертном, так и в массовом опросе выявляются тревожные тенденции в отношении населения к баяну и гармони, заметно падение интереса к ним.

На вопрос «Как Вы оцениваете изменения в отношении людей сегодня в России к народному музыкальному творчеству с использованием баяна и гармони?» 48,6 % указали на масштабный и незначительный рост интереса, интерес держится на прежнем уровне. Пессимистическая точка зрения несколько превышает оптимистическую – 49,5 % опрошенных говорят о масштабном и незначительном падении интереса.

К причинам роста интереса респонденты относят периодически проводимый в Новосибирске Международный Маланинский конкурс-фестиваль – 33,3 %; деятельность Всероссийского и региональных центров «Играй, гармонь!» (31,4 %); возрождение жизненных сил, духовной мощи русского народа (23,8 %); кризис русского национального самосознания, жизненных сил русского народа, который повышает интуитивный рост интереса людей к традиционным видам народного творчества (20 %); влияние развития, возрождения профессионального музыкального творчества (19 %); активизация деятельности общественных организаций патриотической, музыкально-просветительской направленности (18,1 %); реакция славянских народов России на экспансию западной музыкальной культуры, художественно-эстетических влияний Запада (10,5 %); деятельность Музея сибирского баяна и гармони им. И. И. Маланина (10,5 %); деятельность государственных органов управления современной России по возрождению традиций народного творчества, русской народной культуры (9,5 %); помощь спонсоров, национально-культурно ориентированного бизнеса современной России (1 %).

Среди благодатных факторов на лидирующие позиции впервые вышел Международный Маланинский конкурс-фестиваль. Причины этого, видимо, кроются в том, что представительство Кузбасса на конкурсе-фестивале всегда самое массовое. К тому же, Кемеровская область – близкий сосед Новосибирской. Да и легендарный баянист И. И. Маланин в своё время был очень любим в Кузбассе, на шахтах и заводах ему вручали знаки и удостоверения почётного шахтёра и металлурга: Иван Иванович какое-то время работал в Кемеровской филармонии.

Вторую позицию занял Всероссийский центр «Играй, гармонь!». В других регионах этот фактор оценивается выше. Третья, четвёртая и

шестая позиции свидетельствуют о росте национального самосознания и духовной составляющей народа.

Влияние профессионального музыкального творчества на проявление интереса к баяну и гармонии – фактор заметный и существенный, но не главный, не преобладающий, по оценкам населения (19 % опрошенных). Есть над чем поразмыслить. Выходит профессиональное музыкальное образование, деятельность профессиональных художественных коллективов далеко не самые главные в музыкальном просвещении народа.

Влияние государственных органов власти и спонсоров на развитие народного творчества в который раз оказываются на последних позициях и представляет удручающую картину (9,5 % и 1 % соответственно). Притом, это проявляется в одном из музыкально благополучных регионов. Люди видят общее неблагополучное положение в стране и делают критические относительно власти оценки. Успех же Международного Маланинского конкурса-фестиваля состоит в характере этого уникального в культуре России явления – это строгий конкурс в органическом единстве с подлинным торжеством народной музыки, это торжественный, массовый, длящийся целую неделю Праздник гармонии, баяна, русской песни.

Миф о том, что новая элита общества, «новые русские» будут заботиться о духовном возрождении народа так и остался мифом. В 1 % оценили жители Кузбасса помощь и поддержку народному творчеству бизнес-сообщества. В этом плане даже небольшая помощь государства оценивается чуть не в десять раз больше. Так стоит ли столько внимания и средств бросать на формирование бизнес-элиты, отдавать ей недра, землю, сырьё, важнейшие стратегические объекты и предприятия, создавать ей благоприятные условия? И хотя бы часть этой поддержки, денежных средств надо бы направить на развитие духовных и физических сил народа, на воспитание молодёжи, на культуру, на народное творчество.

Опрошенные респонденты называют причины падения интереса населения России к народному музыкальному творчеству с применением баяна и гармонии:

- невнимание государства к развитию народного музыкального творчества (61 %);
- влияние западной музыкальной культуры, которая вытесняет в условиях прозападных либерально-рыночных реформ традиционное русское народное творчество (31,4 %);
- невнимание бизнеса России к народному творчеству, в том числе музыкальному (26,7%);

– нарастание кризиса традиционного русского национального самосознания, ослабление жизненных сил русского народа в целом, его духовного потенциала (19 %).

Можно сделать определённый вывод: внешние агрессивные воздействия на русское народное творчество при отсутствии внутренней поддержки – фактор более сильный, чем собственно кризис и ослабление сил русского народа.

Из исследований видно, что не всё ещё потеряно, народ сам ещё как-то борется за свою культуру, сохраняет оптимизм, интерес к баяну и гармонии, просит поддержки, требует изменить политику в отношении народного музыкально-певческого творчества. Не отмахиваться от народных инициатив, поддерживать центры народной культуры и фестивали, конкурсы, – настаивают респонденты.

Падение интереса к музыкально-певческому творчеству, к баяну и гармонии происходит и по причине давления академического, профессионального музыкального искусства, где нет места гармонии и баяну, русской национальной музыке, семейному музицированию, народным музыкальным традициям (12,4 % опрошенных). Выходит, в исторически определённых условиях (например, при рецидивирующей денационализации отечественной культуры) академическое музыкальное искусство может быть и отрицательным фактором, конфликтуя со своей жизнедеятельной основой – народным традиционным музыкальным творчеством.

Респонденты указали и ещё на одну существенную причину падения интереса населения к гармонии и баяну, к русской песне. Это следствие ослабления деятельности патриотических, музыкально-просветительских общественных объединений (11,4 %). Упрёки в адрес указанных объединений меньше, чем к другим силам и сторонам. Однако такая «щадящая» оценка не снимает с них высокой ответственности, ибо очень часто общественные объединения оказываются единственными защитниками и производителями великого художественного наследия, святынь народных.

При некотором снижении интереса населения Кузбасса к гармонии и баяну, он ещё высок, и задача всех живых творческих сил сдерживать и даже повернуть вспять неблагоприятную тенденцию.

Кто из современных знаменитых баянистов и гармонистов и деятелей культуры запечатлелся в памяти опрошенных, кто сегодня наиболее плодотворно способствует развитию народного музыкального творчества? Полученные данные свидетельствуют: Заволокины, А. В. Крупин, А. Н. Романов, Ф. Р. Липс, Н. А. Примеров, которого знают как организатора Международных Маланинских конкурсов-фестивалей и автора многих книг о баянистах, гармонистах, народном музыкально-певческом творчестве, В. М. Шишкин, Б. М. Маркин, Е. П. Дербенко, семья Лопати-

ных, А. Складов. За пределами «десятки» наиболее ярких подвижников народной музыкально-певческой культуры респондентами названы ещё 29 замечательных имён: А. В. Соловьёв, А. С. Суворов, Юрий и Пётр (отец и сын) Дранги, В. П. Гусев, А. П. Устьянцев, С. Борискин и др.

Самыми действенными и благотворными явлениями народной музыкально-певческой культуры, по оценкам опрошенных, на сегодня являются Международный Маланинский конкурс-фестиваль и всероссийская телепрограмма «Играй, гармонь!», региональные объединения с одноименным названием. Маланинский конкурс-фестиваль занял в Кузбассе первую позицию.

Всероссийскую телепрограмму постоянно смотрят 2/3 опрошенных. Однако довольно велико количество критиков знаменитой телепрограммы: 16,2 % опрошенных отмечают «превращение её в шоу». Прежний интерес, какой был при Г. Д. Заволокине, сохранило 13,3 % респондентов. Есть над чем задуматься и поработать новым руководителям столь важной телепрограммы.

Приведём наиболее существенные показатели, характеризующие жителей Кузбасса, участвовавших в массовом опросе. Наличие музыкальных инструментов в семьях: баян и гармонь есть и ими часто пользуются 39,0 % опрошенных; есть баян и гармонь и иногда играют на них ещё 15,0 %; есть другие музыкальные инструменты, в том числе и народные, в 21,0 % семей. И только 21,0 % семей не имеют никаких музыкальных инструментов. Итак, с учётом ответов на дополнительные вопросы установлено – в 58,7 % семей есть баяны и гармони, а в 54,0 % семей «часто» и «иногда» на них играют. Свои частые встречи (не реже одного – двух раз в месяц) с баяном и гармонью на концертах отмечают 14,3 % респондентов; не реже одного – двух раз в квартал посещают концерты с участием гармонистов и баянистов 28,6 % респондентов, и ещё больше – 36,2 % – не реже одного – двух раз в год. Довольно высокая активность – посещают концерты музыкантов-«народников» 79,1 % опрошенных.

Из 105 участников массового опроса в Кузбассе 95 (90,4 %) – горожане, 10 (9,6 %) – сельчане. 75 (71,4 %) имеют ту или иную музыкальную подготовку. 41 (39,0 %) – мужчины, 64 (61,0 %) – женщины. Женщины в массовом опросе показали существенно большую активность, чем женщины-эксперты (соответственно 61,0 % и 52,5 %).

Молодёжь до 30 лет составила 25,0 % опрошенных, 30 – 40 лет – 13,7 %. 41 – 50 лет – 23,2 %, 51 – 70 лет – 38,1 %. В Кузбассе возрастные группы и экспертов, и участников массового опроса сложились представительными и сбалансированными.

В социологических исследованиях затрагивался широкий спектр опросов. Для данной статьи были выбраны раскрывающие важнейшие грани темы.

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАСИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ. УПАДОК И ВОЗРОЖДЕНИЕ

В наше время гитара – популярнейший инструмент. Но прежде чем завоевать огромный интерес к себе, гитара прошла длинный и сложный путь развития. Происхождение гитары теряется в глубине веков. Впервые изображения, по форме напоминающие гитару, были обнаружены при раскопках на территории бывшей Шумеро-Вавилонии.

В Европу прародители гитары попали через Греко-Романский мир (Малую Азию) и нашествие арабов. Начиная с XIII века сведения об эволюции гитары, её свойствах, а также роли её в музыкальной жизни становятся более точными. В Испании периода правления Кастильского короля Альфонса X Мудрого (1230-1284) различали две разновидности: мавританскую и латинскую гитары.

Гитара этого периода (средневековья) привлекала в основном королевских особ, о чём свидетельствовали миниатюры и литературные тексты того времени. Начиная с 1470 года, гитара приобрела вид, близкий современному, что подтверждают произведения изобразительного искусства итальянского происхождения.

Золотым в истории гитары стал XVI век. **Инструмент внезапно выдвинулся на первый план, оставляя на втором виолу, арфу, лютню.** Мода на гитару очень быстро распространилась по всей Европе, завоевав Фландрию, Англию, Италию, Францию. Отсюда гитара в XVI веке становится всеобщим увлечением: от простолюдина до высокопоставленных особ.

Например, во Франции моду диктует королевский двор. Так Герцог Орлеанский учится играть на гитаре, дабы прельстить испанскую принцессу. А король Англии Генрих VIII **после своей смерти оставляет коллекцию гитар, которая насчитывала 21 инструмент.**

Доказательством того, что «всё общество обратилось к гитаре» [4] явилось возникновение огромного музыкального репертуара, основу которого составляли мотеты, псалмы, фантазии, прелюдии, различные танцы. Самые ранние публикации для гитары появились в Испании, композитор Алонсо Мударра опубликовал в 1546 году четыре фантазии, павану и гальярду.

Благодаря огромной популярности, постепенно модернизируется конструкция инструмента, совершенствуется техника игры, изменяется строй. К XVII веку гитара приобрела современный строй (МИ, СИ, СОЛЬ, РЕ, ЛЯ, МИ) и обширный репертуар, в основе которого лежит

классическая танцевальная сюита. Благодаря стройности композиции и красоте музыкальных тем, произведения, написанные в эту эпоху, причислены к вершинам литературы для гитары, а их авторы - признанные выдающиеся виртуозы XVII века.

Среди них итальянский виртуоз, композитор, педагог Франческа Корбетта, французский гитарист, композитор, педагог Роббер да Визе и испанский гитарист, композитор, священник Гаспар Санз. Эти музыканты подняли планку гитарного исполнительства настолько высоко, что до сих пор их произведения являются неотъемлемой частью репертуара концертирующих гитаристов.

Первая половина XVIII века отмечена упадком в гитарном исполнительстве. К концу правления Людовика XIV в истории инструмента наступает кризис. В музыкальную практику широко внедряются инструменты, обладающие большими техническими и выразительными возможностями. Престиж гитары в профессиональной музыке снижается. Она остаётся популярной лишь в среде любителей.

Особенно глубокий процесс наблюдается в середине века. Неизвестный автор писал: «...единственное для чего ещё использовали...теорбы, лютни, и гитары...эти допотопные жалкие инструменты переделывали в виэлы» [4, с.45]. Многие мастера специализируются в области переделки. Множество прекрасных гитар непоправимо испорченных погибает.

Конец же XVIII века – это начало возрождения гитары, предпосылками чего стали следующие факторы:

- переход от форм устного обучения к новым методам, а именно, привлечение руководств и пособий, где подробно излагались технические приёмы;
- возросшая сложность репертуара предопределила изменения в посадке, постановке, звукоизвлечении гитаристов;
- техника игры эволюционирует решительным образом. Арпеджио, присущие гитарному аккомпанементу утрачивают своё преимущественное значение, появляются упражнения для сольного исполнительства, мелодика гитары обогащается украшениями, штрихами;
- усложнившаяся техника игры предопределила переход гитаристов на одинарные струны;
- в 1775 году была создана первая 6-ти струнная гитара с одинарными струнами и современным строем. Её создателем стал французский мастер Франсуа Люпо.

Вышеперечисленные факторы стали причиной «гитаромании», охватившей Европу в первой половине XIX века. Завоевания эпохи состоят в активном обогащении репертуара, а главное – усовершенствовании тех-

ники игры. Большинство приёмов современной техники было открыто в первой половине XIX века.

Это было время подлинного творческого подъёма, так как в экспериментах гитаристов прослеживалось стремление приспособиться к новым эстетическим требованиям, критериями которых стали **виртуозность и качество звука**. Надо отметить, что эти два параметра являются главным критерием и для сегодняшних исполнителей на классической гитаре.

Репертуар, созданный в первой половине XIX века, для современных гитаристов стал классическим, а музыканты его создавшие – классиками. К ним относятся испанские гитаристы-исполнители Фернандо Сор и Дионисио Агуадо, итальянские гитаристы-исполнители Мауро Джулиани, Фердинандо Карулли, Маттео Каркасси. Франция выдвигает одно имя Наполеон Кост. Из композиторов романтиков гитарой владели Никколо Паганини и Гектор Берлиоз.

Вторая половина XIX века отмечена спадом «гитарной лихорадки», её место занимает фортепиано. Об упадке в гитарном исполнительстве свидетельствуют труды того времени. Бельгиец Франсуа Геварт в 1869 году писал, что гитара «...для композитора инструмент только аккомпанирующий... забытый сегодня всюду, кроме Испании и Италии» [4, с. 65]. Француз Анри Лавуа в 1878 году писал: «...слабость звука, отсутствие интонационной точности делает исполнение этого инструмента в оркестре достаточно трудным. Не потому ли мы встречаем его только в сопрождениях к серенадам» [4, с. 65].

Лишь Испания продолжает поддерживать гитарное искусство, рождая гитаристов-виртуозов и непревзойдённых гитарных мастеров. По сей день одним из лучших мастеров гитар не только Испании, но и Европы считается Антонио де Торрес (1817-1892). Вклад Торреса в эволюцию развития инструмента очень значителен. Гитары, которые он конструирует, начиная с 1850 года, по своему строению очень современны. В целях повышения качества и силы звучания, Торрес вырабатывает новые формы конструирования. Торрес не оставил ни учеников, ни прямых последователей. Тем не менее, многие берут за образец те новые принципы конструкции, которые он ввёл.

Толчок будущему взлёту гитарного искусства дало творчество Франсиско Тарреги (1852-1909) – гитариста, педагога, композитора. Закончив консерваторию в Мадриде, Таррега с успехом концертирует по всей Европе, его называют «Сарасате гитары». Обладая блестящим интеллектом и образованием, Таррега открыл неведомые ранее перспективы развития гитары. Он первый применил способ звукоизвлечения с опорой «апояндо», способствовавший коренному перелому в развитии гитарной техники нашего времени. Знаменитый маэстро развил точность и чувствитель-

ность кончиков пальцев до такой степени, что даже когда он играл без опоры, то получал объём звука такой же, как и с опорой. В этом и состоит важнейшее отличие от принципов техники правой руки, утверждённых классиками первой половины XIX века.

Всё дальнейшее развитие классической гитары несёт на себе печать личности и творчества этого выдающегося мастера. Занимаясь педагогикой, Таррега взрастил выдающихся музыкантов – это Мигель Льобет и Эмилио Пухоль. Льобет обладал талантом виртуоза, концертировал в Европе, Южной Америке и даже в Советском Союзе. Пухоль, являясь профессором по классу гитары в Барселонской консерватории, создал пятитомный труд «Рациональный метод игры на гитаре», в котором изложил систему преподавания Тарреги.

Огромную роль в создании высокой репутации инструмента сыграл испанский гитарист, педагог, композитор – Андрес Сеговия. Он обогатил гитарный репертуар транскрипциями Баха, пьесами для лютни и виуэлы. Особой заслугой в области репертуара явился тот факт, что музыканту удалось убедить композиторов обратиться к сочинениям для гитары. Андрес Сеговия в целях создания оригинального профессионального репертуара лично обращается с просьбами ко многим композиторам. На просьбу откликнулись Федерико Морено-Торроба, Эйтор Вила Лобос, Марио Кастельнуово-Тедеско, Хоакин Турина, Александр Тансман, Мануэль Понсе, Бенджамин Бриттен, Морис Охана, Хоакин Родриго.

В Россию гитара попала относительно поздно, в XVIII веке. Это было время реформаторства и перемен. Усиливался интерес к народному творчеству. Большую популярность приобрёл городской романс. Повсеместно утверждается безграничная талантливость русского народа. Таков был общий культурный фон, на котором стремительно развивалось русское гитарное искусство.

Благодаря итальянским музыкантам русская публика познакомилась с гитарой. Итальянцы пытались обрабатывать для гитары русские песни, однако это плохо удавалось, поскольку 6-ти струнная гитара была мало приспособлена к строю русской музыки, именно поэтому появилась русская 7-ми струнная гитара. Строй 7-ми струнной гитары таков: ре, си, соль, ре, си, соль, ре. На ней удобнее брать аккорды, аккомпанировать, поэтому получился инструмент с иными возможностями [3, с. 28].

Главный вклад в развитие русской семиструнной гитары внесли Андрей Осипович Сихра (1773-1850) и Михаил Тимофеевич Высотский (1791-1837). Наиболее ценное в творческом наследии А. Сихры – обработки русских народных песен. Здесь фантазия Сихры не знала пределов. Его вариации называли узорчатыми, кружевными, бисерными. Сихра первый показал, как тонко может звучать русская песня в чистом гитар-

ном исполнении. У Сихры было много учеников, последователей, кроме того он создал «Школу игры на семиструнной гитаре»[5].

Гениальным самородком литературные критики того времени называли Михаила Тимофеевича Высотского, сына крепостного. Высотский со своим даром импровизатора, разработчика народных песен очень быстро обратил на себя внимание и сразу стал московской знаменитостью. Игра его отличалась силой, классической ровностью, быстротой и необыкновенной певучестью. Его исполнение оставляло необыкновенное впечатление. Трудностей для него будто не существовало. Его исполнительская манера – это импровизация, прелюдирование. Его композиции рождались во время исполнения [5].

Период становления семиструнной гитары – явление исторического характера, тесно связанное с пробуждением национального самосознания. Русская гитарная школа уникальна не только по специфике строя, но и по связи её с фольклором. Можно сказать, что в пропаганде русской песни гитара сыграла не меньшую роль, чем вокальное пение. Однако вторая половина XIX века, также как и в Европе, ознаменовалась упадком гитарного искусства. Причины явления были те же, что и на Западе, увлечение фортепиано, где русские исполнители и композиторы добились успехов мирового уровня.

Первая половина XX века для русского народа – период тяжёлых испытаний. Роковые исторические события (революция, гражданская война, великая отечественная война) диктовали свои приоритеты. К середине 20-х годов, когда в западных странах гитара была уже на подъёме, у нас её блестящее прошлое было полностью забыто – гитара считалась мещанским инструментом.

Гастроли Андреса Сеговии в 1926-1927 годах дали новый толчок развитию гитарного исполнительства и образования. Но вместе с тем вспыхнула дискуссия «шестиструнников» и «семиструнников» о строе гитары. Эта борьба носила идеологический характер: русская семиструнная «совершенная» гитара противопоставлялась её апологетами «буржуазной», «упаднической» шестиструнной. Отсюда запрет на преподавание гитары в профессиональных учебных заведениях.

В таких нелёгких условиях протекала деятельность сподвижника гитары Петра Спиридоновича Агафошина. Помимо преподавательской деятельности Агафшин составлял и издавал нотные сборники, делал переложения для гитары произведений композиторов классиков. В 1928 году вышла книга П. С. Агафошина «Новое о гитаре», затем была издана «Школа игры на шестиструнной гитаре», которая по сей день является лучшей подборкой этюдов композиторов-классиков. Однако самым значимым в деятельности П. С. Агафошина для становления гитары в СССР

было то, что он взрастил выдающегося гитариста, композитора, педагога Александра Иванова-Крамского.

Александр Михайлович Иванов-Крамской родился в Москве в 1912 году, сын технического служащего. В детстве учился в музыкальной школе по классу скрипки, но в 14 лет, посетив концерт Андреса Сеговии, дал себе слово: «Жизнь посвящу гитаре». В 1930 году поступает в музыкальное училище им. Октябрьской революции, в класс П. С. Агафошина. А вот консерваторию по классу гитары Иванову-Крамскому закончить не удалось, так как по идеологическим соображениям классы гитары были закрыты, поэтому консерваторию целеустремлённый молодой человек заканчивал уже как дирижёр. Тем не менее, слово, данное себе в юности, пронёс через всю свою жизнь.

Иванов-Крамской много выступал как солист и в ансамбле с певцами, с 1932 года работал на Всесоюзном радио, в 1939 году получил 2-ю премию на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах. В 1948 году издаётся его труд «Школа игры на шестиструнной гитаре», достоинством которой были авторские пьесы для начинающих. А. М. Иванов-Крамской был единственным советским гитаристом, чьё исполнение получило отклик за рубежом – американская фирма «Монитор» выпустила пластинку с записью его игры.

Много времени Иванов-Крамской уделял педагогической деятельности, которая протекала в музыкальном училище при консерватории, затем в музыкальном училище им. Гнесиных, а впоследствии в Институте культуры. В 1959 году А. М. Иванову-Крамскому было присвоено звание Заслуженного артиста РСФСР. Он был единственный, кто на протяжении долгих лет вёл последовательную борьбу за жизнь инструмента.

Благодаря исполнительской, педагогической, композиторской, просветительской деятельности А. М. Иванова-Крамского в 1960 году решением Министерства культуры РСФСР стали открываться в музыкальных образовательных учреждениях классы гитары. Замечательный музыкант, ученик Иванова-Крамского, Валерий Петренко в своём интервью сказал, что для советской гитары А. М. Иванов-Крамской сделал не меньше, чем Сеговия для мировой.

В наши дни (начало XXI века) гитара, пожалуй, один из самых популярных инструментов в мире музыки. Гитара обрела высокий исполнительский статус практически во всех стилях и направлениях современной музыки: классика, джаз, кантри, фламенко, рок-музыка. Научно-технический прогресс усилил звук инструмента, в результате возникла электрогитара. Каждое музыкальное направление, стиль обогащают технику игры на инструменте и его конструкцию. Казалось бы, потенциал развития гитарного

исполнительства неисчерпаем? Однако, бегло проанализировав историю развития гитарного искусства можно выдвинуть ряд гипотез.

Во-первых, инструмент в ближайшее будущее может постигнуть кризис популярности. Если упадок гитарного искусства в XVIII веке и во второй половине XIX-го века был связан с появлением на исполнительской арене инструментов с большими техническими возможностями (скрипка, орган, фортепиано), то гипотетический потенциальный упадок в наше время можно связать с научно-техническим прогрессом, а именно с внедрением электроники в исполнительскую практику [4, с. 85].

Во-вторых, интерес сегодняшней молодёжи к гитаре обусловлен популярностью рок-музыки, где, безусловно, первой скрипкой является электрогитара. К тому же гитаре прибавляет популярность относительно ценовая доступность инструмента. Поскольку научно-технический прогресс не стоит на месте, появляются разновидности электрогитар, в том числе и с сенсорной панелью, а это значит, что лёгкое касание даёт заданный звук! Отсюда нет необходимости кропотливо добиваться ясного звукоизвлечения, качественной артикуляции штриха, эмоциональной динамики, в общем, всего того, что предполагает исполнительская культура.

Литература

1. Вещицкий П. Классическая шестиструнная гитара: Справочник / Е. Ларичев, Г. Ларичева. – М.: ИО «Композитор», 1999. – 216 с.
2. Вольман Б. Гитара. – М.: Музыка, 1980. – 59с.
3. Газарян С.С. Рассказ о гитаре. – М.: Дет. лит., 1987. – 48с.
4. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней / Пер. с фр. – М.: Музыка, 1991. – 87с.
5. Ширялин А. В. Поэма о гитаре. – М.: Мол. гвардия, 1994. – 160с.

Т. М. Фролова

ВЛИЯНИЕ ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКИ И ШКОЛЫ БЕЛЬКАНТО НА РУССКУЮ ВОКАЛЬНО-ХОРОВУЮ КУЛЬТУРУ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

Влияние итальянской музыкальной культуры в истории развития русской хоровой культуры второй половины 18 века очевидно и неоспоримо. Это влияние было результатом исторического развития русской культуры в

целом и во многом зависело от политики царского двора, его музыкальных пристрастий и амбиций. Итальянское влияние русская хоровая музыка ощущала на себе до середины 19 века. В течение многих веков Италия как сокровищница мирового искусства покоряла и подчиняла себе другие европейские страны. Особое же значение итальянская традиция приобрела в истории русского искусства с его стремительным, бурным прорывом в художественный мир Европы. На всем протяжении оно испытывало напряженный процесс перестройки, создания своих национальных художественных школ. Прочной опорой в этом процессе, особенно в условиях классицистской эстетики, служила высокая культура Италии, своими корнями глубоко вросшая в почву античности». [3, с. 178]. Насколько глубоко произошло проникновение итальянской школы в русскую в области хоровой музыки?

Высокая степень взаимодействия 2-х музыкальных культур – русской и итальянской - неоднократно освещалась различными отечественными музыковедами: А. В. Лебедевой, Е. В. Левашевым, О. Е. Левашовой, Ю. В. Келдышем, М. Г. Рыцаревой и др.

Цель статьи – обобщить разрозненные данные отдельных авторов об итальянском влиянии на вокально-хоровую культуру России второй половины 18 –начала 19 веков, обозначить позитивные и негативные моменты этого исторического явления.

В статье сделана попытка коснуться сложного и неоднозначного вопроса синтеза двух вокальных культур – итальянской и русской, интенсивное взаимодействие которых в музыке началось во второй трети 18 века. Появление итальянских придворных музыкантов по контракту в России практиковалось царским двором с 1730 года. Это были исполнители-инструменталисты, вокалисты, капельмейстеры: В. Манфредини, Фр. Цоппис, Доменико Чимароза и Дж. Сартти. Музыкальное творчество в России второй половины XVIII века представляло пеструю картину. Работали приглашенные по контрактам итальянские знаменитости. В разное время при русском дворе служили знаменитые композиторы: Франческо Арайя (30 лет), Бальдассаре Галуппи (3 года), Томмазо Траэтта (7 лет), Винченцо Манфредини (12 лет), Джованни Паизиелло (12), Доменико Чимароза (4 года), Джузеппе Сартти (17 лет). Основным жанром их творчества была опера. Кроме этого они писали кантатно-ораториальную и духовную музыку в различных жанрах, включая духовные концерты **a cappella на православные тексты** для Придворной капеллы (Б. Галуппи, Дж. Сартти, Т. Траэтты), реже сочиняли инструментальную музыку. Вместе с ними в России появился и современный европейский музыкальный репертуар. Приезжали они порой целыми труппами или «командами». Так, например, итальянский композитор В. Манфредини приехал в Россию со своим братом, ка-

стратом Джузеппе Манфредини, в составе труппы итальянской комической оперы под руководством Дж. Локателли. Среди итальянцев в России были известные кастраты-сопранисты: Джованни Карестини, Джузеппе Меллико (исполнивший в 1756 году партию Пора в опере Ф. Арайи «Александр в Индии»), Джузеппе Манфредини др. В 1750-е годы в России появляются не только танцовщицы, певцы и музыканты императорской камеркапеллы (чаще скрипачи), но и итальянские архитекторы, художники, скульпторы.

Проникновение итальянской вокальной культуры в русскую шло по разным направлениям. Одна из них – отправка молодых талантливых людей за границу на государственный счет с целью обучения и совершенствования в своих искусствах и науках. Такая форма стажировки была принята в России со времен Петра I и **получила широкое распространение при Екатерине II. Пенсионерами при Екатерине было несколько русских музыкантов.** В различных городах Италии длительно «стажировались» русские композиторы: Максим Березовский (10 лет), Дмитрий Бортнянский (10 лет), Евстигней Фомин (4 года, три из которых занимался в Болонской филармонической академии), позднее, в 19 веке – Михаил Глинка, проведший (за свой счет) в Италии 3 года, где на практике изучал искусство *bel canto*. **Другое направление - работа итальянцев в Придворной капелле в качестве капельмейстеров, участие певчих Придворной певческой капеллы в итальянской оперной труппе в качестве хористов и солистов, а также практика получения частных уроков у итальянских певцов (М. Березовский, М. Глинка).** «Обучение певчих поручалось итальянским маэстро, управление Капеллой в течение нескольких десятилетий также осуществляли выходцы с Аппенинского полуострова. Вот так выглядит один из периодов их «владычества»: 1765 – 1768 – Балдасаре Галуппи (учитель Бортнянского); 1768 – 76 – Томмазо Траэтта; 1776 – 84 – Джованни Паизиелло; 1778 – 87 – Джузеппе Сарти. Выдающиеся композиторы своего времени, они были замечательными наставниками. При их благожелательном внимании и поддержке расправляли крылья, мужали молодые русские музыканты...» [7, с. 12].

Обучение «итальянскому пению» заняло прочные позиции в Певческой капелле. Мастерство придворных певчих, соединяющих традиционную русскую церковную и итальянскую манеру пения, восхищала многих, особенно иностранцев. Высказывания русских и зарубежных музыкантов словно соревнуются в развитии «дифирамбического штиля». Роберт Шуман в своем дневнике отмечает: «Капелла – самый прекрасный хор, который нам когда-либо приходилось слышать: басы временами напоминают звуки органа, а дисканты звучат волшебно». Восторженно отзываются о придворном хоре Лист и Адан. Исключительно интересны

впечатления Берлиоза: «Мне представляется, что хор Капеллы русского императора, состоящий из восьмидесяти певчих – мужчин и мальчиков, - превосходит все существующие в подобном роде в Европе; он исполняет четырех-, шести- и восьмиголосные (реального многоголосия) произведения не только довольно быстрые, усложненные всеми ухищрениями фигурированного стиля, но и медленные, преисполненные спокойного, благоговейного настроения, а следовательно, требующие исключительного мастерства как в отношении чистоты интонирования, так и в отношении умения выдерживать длительный звук. В этом хоре попадаются такие басы, о которых мы даже не имеем представления: они могут брать ля конроктавы, выходя, тем самым за пределы нотного стана в ключе фа. Сравнивать же хоровое исполнение Сикстинской капеллы в Риме с исполнением этих чудодейственных певчих – это все равно, что противопоставлять ничтожный состав еле пиликающих музыкантов третьего италийского театра оркестру Парижской консерватории.... От неслыханных интонаций чувствуешь себя охваченным судорожным, почти болезненным волнением. В подобных случаях все мои попытки огромным усилием воли подавить волнение не приводили ровно ни к чему» [7, с. 13].

В состав Придворного хора набирались лучшие голоса со всей России, но всегда преобладали выходцы с Украины. Певцов набирали не только по исключительно выдающимся голосовым признакам, но и за музыкальную одаренность.

Тембровая красота русских хоров, их неповторимое украшение и роскошь всегда определялась наличием в них басов-профундистов. Так, например, в 1829 году общее количество поющих в Придворной капелле достигало 90 человек, в том числе: 50 мальчиков, 18 теноров и 22 баса, из которых 7 – басы-профундо. Известен исторический факт, когда в 1834 году бас Иванов «привел в состояние шока <...> специалистов-физиологов в парижской Академии наук необычайной силой и глубиной своего голоса, свободно доходившего у него до контр-соль. Но еще в большее изумление пришли члены комиссии ученых по обследованию певцов Капеллы, когда обнаружили, что подобные голоса в придворном хоре не являются исключением. Вот выписка из акта комиссии: «Голоса Ильинского и Телегина-сына были похожи на рокотание грома или казались нотами величайшего органа, от звука которого колыхался воздух и дрожал весь пол концертного зала...». [7,с.12]. Телегин-сын оказался достоин Телегина-отца, на могильной плите которого (на Литераторских мостках Волковского кладбища в Санкт-Петербурге) изображен нотный стан и одна только нота – контр-фа!

Придворная певческая капелла в 18 веке была рассадником музыкального образования. В 70-х годах и позже правительство России отправляло своих музыкантов для усовершенствования в Италию, ибо без знания «италианской манеры» не мыслилось тогда искусство композитора, исполнителя, певца. В России увлечение стилем **bel canto** установилось на долгое время и достигло своей вершины в период 1840-х годов, когда на русской сцене при официальной поддержке двора и аристократии прочно утвердилась итальянская оперная труппа.

Исполнение иногда даже в рамках одного концертного вечера хороших произведений русской, итальянской, в меньшей степени французской и немецких композиторских школ влияло на развитие отечественной музыки в целом, а в частности и на эволюцию хорового творчества в России.

«Максим Сазонтович Березовский принадлежит к славной плеяде русских композиторов, закладывавших в последней трети XVIII века основы национальной музыкальной школы»... [6, с. 5]. «Среди выдающихся основоположников русской музыкальной культуры этого периода Березовский выделяется своей яркой индивидуальностью. Профессиональный певец и скрипач, он рано прославился как композитор в России, а затем в Италии, где сочинил оперу «Демофонт». Современник Бортнянского, Пашкевича, Хандошкина и Фомина, Березовский создал выдающиеся музыкальные произведения, восторгавшие его современников и вызывающие глубокое восхищение в наши дни». [6].

Березовский учился в Киевской духовной академии, когда в четырнадцатилетнем возрасте его заметил граф К. Разумовский и привез в Петербург ко двору Елизаветы Петровны как великолепного юного музыканта. Итальянское влияние на Максима Березовского было значительным. В 1758 году Березовский был принят певчим в службу к великому князю Петру Федоровичу (Петру III), а через год Березовский числился уже в «италианской компании» и с большим успехом исполнял главные теноровые партии в итальянских операх в ораниембаумском придворном театре (с 1759-1762). Есть предположение, что он брал уроки у итальянской певицы из Болоньи – Нунциаты Гарани, которая находилась на службе у Елизаветы и также участвовала в ораниембаумских спектаклях. Эта певица известна своим замечательным владением обоими оперными жанрами: сериа и буфа. Середина 1760-х годов – начало расцвета творчества Березовского как композитора. И здесь снова выясняется(?), что Березовский брал уроки композиции и занимался контрапунктом с итальянским композитором Франческо Цопписом, служившим в России с 1757 по 1781 годы. Цоппис руководил театральным оркестром с 1756 по 1765 год, а с 1765 года он стал капельмейстером Придворной певческой капеллы, был автором хоровых духовных сочинений.

В эти годы Березовским было написано значительное число духовных сочинений для Придворной певческой капеллы, в том числе и известный концерт «Не отвержи мене во время старости» (1765), который завоевал восхищение среди двора и уважение среди знатоков. Этот концерт был написан до приезда Галуппи в Россию и до отъезда Березовского в Италию. Поэтому, основателем нового послепартесного стиля следует считать Березовского, а не Галуппи. [5, с. 45] Как и многие другие авторы духовных сочинений, Березовский был одно время певчим в Придворной певческой капелле (1763-65), а в 1768 году он был уже в должности придворного капельмейстера. Повторно эта должность ему была предложена после возвращения из Италии.

Исторически закономерным в 18 веке было постепенное и органичное усвоение языковых норм в единственном тогда в России профессиональном жанре – хоровой музыке. Но проникновение итальянской музыкальной культуры в русскую хоровую и их взаимодействие произошло не сразу. На первых порах этому препятствовала царица Елизавета. По свидетельству Якоба фон Штелина, летописца русской культуры 18 века, Елизавета, «в целях сохранения старейшей русской церковной музыки, <...> не очень охотно разрешала во вновь сочиненных церковных мотетах смешение с итальянским стилем.» Однако, уже в эпоху Екатерины II (1762 -1796), которая любила пышные приемы, хоровое искусство постепенно обмирщилось по духу и осовременилось по средствам. За достаточно короткий срок хоровая музыка становится все более светской не только по стилю, но и по назначению. Екатерининская эпоха породила в области хорового концерта двух великих русских музыкантов: М.Березовского и Д. Бортнянского.

«Хоровое творчество Бортнянского было выдающимся и самобытнейшим явлением русской музыкальной культуры конца 18 века, не имевшим аналога в западноевропейском искусстве». [5, с. 94]. Бортнянский был универсальным композитором. Он стал классиком хоровой музыки, а в камерно-инструментальном и оперном жанрах создал произведения, не потерявшими своей художественной ценности до наших дней. Наиболее известной частью его хорового наследия стали хоровые концерты (около 100, половина потеряна).

«Хоровой концерт – жанр полифункциональный: это и кульминационная часть литургии, и украшение государственной церемонии, и жанр светского музицирования» [5, с.95]. Эмоциональный строй концерта всегда был величественным, возвышенным и торжественным. «Эти черты усиливались условиями звучания в храме: расположением певчих на высоких клиросах, мощной реверберацией под куполом собора» [5, с. 97]. (Про классицизм у Бортнянского).

История Придворной певческой капеллы связана с деятельностью Дмитрия Бортнянского, в значительной степени определившего ее судьбу. Руководя капеллой с 1796 по 1825 годы, он смог создать хор, ставший славой и гордостью отечественной музыкальной культуры. Бортнянский прибыл в Придворную капеллу из глуховской Певческой школы в 7-летнем возрасте в числе лучших учеников-певчих. Имея прекрасную наружность и врожденное музыкальное дарование (красивый альт, превратившийся после мутации в прекрасный тенор), Бортнянский в 11-12 лет исполнял сначала женские оперные партии, как было принято в 18 веке, а уже в 13-летнем возрасте (после мутации), подобно М.Полторацкому и М.Березовскому, исполнил главную мужскую партию (царя Адмеда – тенор) в опере «Альцеста» придворного музыканта Германа Раупаха. Пением с Бортнянским занимался Марк Федорович Полторацкий, директор Придворной певческой капеллы, певец и хоровой дирижер. Полторацкий великолепно владел вокальным искусством, совершенствовал свое певческое мастерство в Италии и 20 лет числился в русских оперных певцах. Интересен факт исключительной схожести биографий 3-х выдающихся музыкантов: Полторацкого, Березовского, Бортнянского. Марк Федорович, как и два других, родом с Украины (с Чернигова, учился в латинской школе), с 16 лет пел в Придворной капелле, в 20 лет был зачислен в итальянскую оперную труппу, повышал свое мастерство в Италии. Полторацкий был первым русским артистом, выступавшим с прославленными итальянскими певцами.

Приезд Галуппи в Россию оказался для Бортнянского очень благоприятным событием, раскрывшим перед ним новые горизонты. Авторитетнейший композитор оценил дарование Бортнянского и занимался с ним композицией в течение трех лет. Уезжая из России в 1768 году, он рекомендовал императрице отправить Бортнянского к нему в Венецию для продолжения занятий.

Бортнянский, официальной задачей которого было освоение итальянского стиля, сумел не только постичь и блестяще освоить лексику итальянской оперы. Он чутко уловил новые веяния во всех жанрах того времени и по возвращению на родину подарил императрице Екатерине II свои сочинения, которые произвели сенсацию: сонаты, оперы, кантаты для хора. Музыка его была одобрена, и он получил должность капельмейстера Придворного певческого хора, впоследствии – должность директора.

Кроме работы с хором Капеллы, Бортнянский руководил хором воспитанниц Смольного института, принимал участие в качестве хормейстера в оперных постановках Каменного (Большого) театра К. Книппера, преподавал пение в Сухопутном Шляхетском корпусе, а также работал

капельмейстером «малого двора», где ставил театральные пьесы разных жанров со вставными музыкальными номерами.

Через 12 лет после смерти великого музыканта Бортнянского в Придворную певческую капеллу был приглашен в качестве капельмейстера великий Глинка.

Выдающийся русский композитор первой половины 19 века Михаил Иванович Глинка был отличным знатоком итальянского стиля *bel canto*. Стойкое влечение к вокальному искусству побудило еще молодого девятнадцатилетнего композитора в 1823 году брать уроки у итальянского певца Беллони, а в конце 1820-х годов постигал секреты композиции у итальянца Замбони в Петербурге. Одновременно он занимался итальянским языком и вырабатывал ясную дикцию и четкую артикуляцию, необходимую для этого стиля. Дальнейшее постижение итальянского стиля, как композиторского, так и вокального, произошло в Италии и длилось около 3-х лет, где он посещал оперные театры и познакомился с Г.Берлиозом, Ф. Мендельсоном, В. Беллини и Г.Доницетти. Для Глинки характерно критическое отношение к методике итальянского *bel canto*. Он отрицательно отзывался о всякого рода внешних эффектах виртуозного пения, критикует бессмысленные пассажи, нарушающие цельность мелодии, а ценит, прежде всего, у артиста-певца благородную сдержанность, естественность нюансировки и точность в интерпретации. Глинка не брал в Италии постоянных уроков ни у кого из педагогов. «Лучшей школой для него было частое «общение с певцами и певицами», участие в любительских концертах и наблюдение за каждодневными занятиями крупных артистов-певцов» [3, с. 201]. В Милане и Неаполе Глинка постоянно присутствовал на уроках пения, которые его спутник Николай Иванов брал у известных педагогов, и в то же время сам пользовался их советами» [3, с. 202]. Кроме того, в Неаполе М.Глинка присутствовал на уроках маэстро Андреа Нодзари. Русский музыкант нашел в нем наследника старой классической школы 18 века. «От своих учеников этот маститый артист, друг Россини, требовал мягкого и отчетливого исполнения, ровности звука и чистоты интонации. Особенно резко он восставал против форсирования звука, говоря, что сила голоса приобретается от упражнения и времени, а что раз утраченная нежность навсегда погибнет. <...> К концу пребывания в Италии Глинка научился не только «ловко писать для голоса», но и приобрел подлинное, высокое мастерство артиста-певца». [5, с. 203].

1 января 1837 года Глинка получил назначение на должность капельмейстера придворной Певческой капеллы. Оно было сделано в оригинальной, но очень типичной для нравов того времени форме. «Глинка, я имею к тебе просьбу, и надеюсь, что ты мне не откажешь мне, - сказал

Николай I, встретив композитора в театре на представлении «Ивана Су-санина». – Мои певчие известны во всей Европе и, следовательно, стоит, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальян-цами». [5/2, с.17].

Недолгое пребывание М. Глинки на посту дирижера придворной Певческой капеллы оставило глубокий след в истории хорового искусства. За три года своей службы в Капелле ему удалось не только повысить профессиональный уровень исполнения, сочинить для капеллы несколько духовных произведений, но и значительно обновить, пополнить состав этого замечательного хора. В 1937 году Глинка привез из поездки на Украину 19 малолетних и 2-х взрослых певчих из Чернигова и Пере-яславля. В работе в Капелле он продолжал лучшие традиции, заложен-ные его предшественником – Д. Бортнянским. От певцов Глинка требовал ровность звучания и чистоту интонации. Новаторство Глинки в капелле заключалось в том, что он соединил искусство пения с тщательным изу-чением теории музыки, сольфеджио и основ гармонии.

Общеизвестно, что Италия издавна была законодателем в области вокального искусства. Отношение итальянцев к качеству певческого тона, к красоте тембра в классической школе *bel canto* самое трепетное. Итальянская вокальная школа разнолика с точки зрения методологиче-ских приемов, также разнолика, как и любая другая. Но общие моменты в работе каждого вокального педагога едины: это правильно оформлен-ное вокальное звучание голоса. Итальянскую публику интересуют в го-лосе, прежде всего, верхние звуки диапазона, где в полной мере могут проявиться красота тембра и сила звучания. Такое отношение к качеству звука, верной механике голосообразования, как к наиболее важной сто-роне вокального искусства, наслаждение красотами тембра голоса, зву-коведением, виртуозной техникой, длительностью дыхания и заставляет вокальную педагогику обращать особое внимание на выработку ценных качеств голоса. Сюжет каждой оперы известен всем, текст тоже. Поэтому слово мало интересует. Итальянская публика приходит послушать как пе-вец поет свою партию, а не то, что он будет петь.

Русская и итальянская школы близки по своей сути. Существенная разница заключается лишь в вопросе, касающемся выразительного про-изношения текста, донесения его смысловой нагрузки, главный вырази-тельный фактор в светской музыке и приоритетным в русской духовной.

Обзор музыковедческой и монографической литературы позволяют сделать некоторые выводы, касающиеся той значительной роли влияния итальянской музыкальной культуры на зарождение отечественной опер-ной культуры и развитие хоровой.

1. Во второй половине 18 века в области хорового творчества и хорового исполнительства и произошел синтез 2-х культур, имеющий свои исторические причины. Работа итальянских композиторов и капельмейстеров в Капелле, длительные стажировки русских капельмейстеров Придворной капеллы в Италии, общая атмосфера культурной жизни России, пронизанная итальянскими настроениями, как следствие целенаправленной политики престижа царского двора, породила в обществе так называемую «италоманию». Это выразилось в приоритетном исполнении итальянской оперной, инструментальной и вокальной музыки по отношению, прежде всего, к русской, а также немецкой и французской. Русское искусство 18 и первой половины 19 века развивалось под благотворным влиянием итальянской художественной традиции.

Интенсивный и сложный процесс итало-русских сближений имел как позитивные, так и негативные последствия для русской хоровой культуры.

Позитивными можно считать следующие моменты:

- взаимодействие двух вокальных школ – итальянской и русской, сыграло важную роль, прежде всего в усвоении искусства *bel canto* певчими Придворной капеллы и повышении их вокально-хорового мастерства в целом. Это длительное усвоение итальянской школы – лидера в мировой вокальной практике - продолжалось более 100 лет и в сочетании с лучшими традициями русской певческой школы, взрослыми в русских церковных храмах, позволили выдвинуться хору Придворной певческой капеллы в число лучшего хора Европы;

- все капельмейстеры Капеллы как итальянские, так и русские владели искусством *bel canto*. Это стало устойчивой традицией в методах вокально-хоровой работы в Капелле;

- хоровое творчество придворных итальянских композиторов способствовало трансформации русского партесного хорового концерта и более быстрому его переходу в бытующий тогда в Европе классицистский стиль. Заслуга Сарти и Галуппи, создателей «галантного» стиля в русской хоровой музыке заключается в том, что они преодолели законсервировавшиеся традиции русского хорового барокко;

- к негативной стороне относится частичная потеря русскими композиторами в 18 веке своих национальных корней. Их часто упрекали за то, что их концерты нерусские (Глинка, Чайковский и др.). Однако, по мнению советского музыковеда Б.Асафьева «иногo музыкального языка, чем тот российско-итальянский», которым они пользовались, «не могло тогда быть».

2. Итальянская музыка в 18 веке импортировалась во многие страны Европы, особенно интенсивно во Францию, Германию, Англию и Россию. Но прошло определенное время, и эти страны выдвинули лозунг: «За нацио-

нальную музыку!»). На деле этот девиз означал «Долой итальянскую музыку!» (5) Антиитальянские настроения получили свое выражение и в России в области оперного и церковного искусства в 19 веке. Русская духовная музыка, пережив после итальянского влияния с 1837 года еще и воздействие немецкого хора, сумела очиститься от затянувшегося иностранного влияния лишь в конце 19 века благодаря деятельности выдающихся русских композиторов Московской школы духовного письма: Кастальского, Гречанинова, Рахманинова, Чеснокова, Калининкова и др. Однако, не смотря на время, Придворная певческая капелла сохранила выработанный в 18 веке высокий певческий эталон хорового исполнения, рожденный в сплаве-синтезе итальянского *bel canto* и вековых традиций русского хорового пения.

Литература

1. Лебедева А.В. Хоровая культура. История русской музыки в десяти томах, т. № 3 XVIII век. Часть вторая.
2. Левашов Е.В. М.С. Березовский. История русской музыки в десяти томах, т. № 3 XVIII век. Часть вторая.
3. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка: Монография: В 2-х книгах. Кн. 1. – М.: Музыка, 1987. – 381 с. Кн. 2. – М.: Музыка, 1988. -352с.
4. Келдыш Ю.В.Д. С. Бортнянский. История русской музыки в десяти томах, т. № 3 XVIII век. Часть вторая.
5. Рыцарева М.Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество: Монография. – Л.: Музыка, 1979. – 256с.
6. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский: Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1983. -144с.
7. Чернушенко В. Первый русский хор. – Музыкальная жизнь, 1998, №9.

Сугаков И. Г.

ВЫПУСКНИКИ КАФЕДРЫ – НАША ГОРДОСТЬ

17 декабря 2010 года в концертном зале КемГУКИ состоялся праздничный концерт, посвященный 40 – летнему юбилею кафедры народных инструментов университета.

Решением союзного правительства, с обоснованием на то областных властей в 1969 году был открыт Кемеровский государственный институт культуры, с организацией в нём в 1970 году кафедры народных инструментов. Появление вуза культуры в Кузбассе было обусловлено несколькими причинами.

Известно, что Кемеровская область – это индустриальное сердце Сибири. Промышленные предприятия, колхозы и совхозы имели свои клубы, Дома и Дворцы культуры, при которых было большое количество самодеятельных художественных коллективов различных жанров, в том числе и народно-инструментальных. Художественная самодеятельность была хорошо развита в системе народного образования, специального (ПТУ, техникумы, ВУЗы), медицинских учреждениях и т. д. и т. п. Но специалистов с высшим образованием катастрофически не хватало. Не хватало специалистов с высшим образованием и в музыкальных школах области. Таких специалистов не хватало не только в нашей области, но и по всей территории Западной Сибири. Достаточно сказать, что к тому времени на территории РСФСР только три вуза культуры (Ленинград, Москва, Улан-Удэ) готовили руководителей самодеятельных народно-инструментальных коллективов для государственных учреждений культуры. Поэтому открытие в Кемерове вуза культуры было логичным и оправданным. Тем более что на огромной территории Западной Сибири это было единственное учебное заведение, готовящее специалистов вышеназванного профиля.

Необходимо отметить, что народные инструменты - баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара пользовались большой любовью и уважением среди нашего населения. При поступлении в учебные заведения музыкального профиля (школа, училище, вуз) были огромные конкурсы. На кафедру народных инструментов Кемеровского государственного института культуры в первые годы его работы на очную форму обучения на курс принималось по 30 человек, а на заочную по 30, 40 и даже 50 человек. По нынешним временам это просто фантастические цифры. К нам приезжали учиться из Омской, Тюменской, Новосибирской, Томской, Кемеровской, Иркутской областей, Алтайского и Красноярского краёв, Хакасии и Тувы.

За годы работы кафедра подготовила более девятисот специалистов народно-инструментального жанра, которые работают в учреждениях культуры страны и постсоветском пространстве. Из них немало таких, которые имеют учёные степени и звания, почётные звания, государственные награды. Многие внесли заметный вклад в развитии культуры в своих регионах. О некоторых выпускниках кафедры пойдёт речь в данной статье.

Крайнев Владимир Александрович окончил Кемеровский государственный институт культуры по специальности «руководитель оркестра русских народных инструментов» в 1977 году. Преподавателем по дирижированию и оркестровым дисциплинам у него был Голицын Генна-

дий Иванович (ныне профессор кафедры народного хора университета) и специнструменту (баян) – Таюкин Алексей Михайлович (ныне профессор кафедры народных инструментов).

Трудовую деятельность Владимир Александрович начал в 1971 году после завершения учёбы в Кемеровском училище культуры и как лучший выпускник был оставлен для работы в родном училище преподавателем класса баяна и концертмейстером, где и работает по настоящее время.

Руководство колледжа ценит Владимира Александровича как высококвалифицированного специалиста, умелого организатора преподавательского и студенческого коллективов, увлечённого пропагандиста народной музыки. На его занятиях по специнструменту, как правило, творческая атмосфера, учащимся даётся объёмная познавательная информация, он требователен и непримирим к проявлениям безразличия и недисциплинированности с их стороны. Хорошо знает, понимает и любит современную баянную музыку и прививает эту любовь учащимся.

Владимир Александрович принимает активное участие в работе предметно-методической комиссии, выступает с докладами, сообщениями, разработками, рекомендациями. Постоянно повышает свой педагогический уровень, посещая мастер-классы всех ведущих педагогов-музыкантов нашей страны – С.Ф.Найко, В.А.Семёнова, А.Н.Романова, А.В.Крупина, А.В.Склярова и др. Ему присвоена высшая квалификационная категория. Владимир Александрович яркая творческая личность. Постоянно занимается методической работой, оказывая помощь коллективам художественной самодеятельности области.

Крайневым В.А. подготовлены и изданы совместно с Областным центром народного творчества и досуга два методических пособия в помощь концертмейстеру хореографического коллектива: «Музыка и танец» (1991 и 1993гг.). Он также является составителем пособия «Календарные песни» для организаторов народных праздников, вышедшего в 1994г.

Владимир Александрович является членом Союза композиторов Кузбасса. Им издано, в том числе и с Кемеровским областным центром народного творчества и досуга, 5 авторских сборников песен в помощь художественной самодеятельности: 1-й «Половодье» (1993); 2-й «Над Россией моей» (1996). Последующие три выпуска: 3-й «Хорошо гармонь играет» (2002), совместно с Кемеровским областным училищем культуры; 4-й «Родной напев» (2004), посвященный 60-летию Победы в ВОВ издан совместно с Департаментом культуры Кемеровской области и училищем культуры; 5-й «Кузбасс и Россия» (2007), посвящённый 65-летию Кемеровской области издан совместно с Департаментом культуры и национальной политики Кемеровской области, Кемеровским областным

центром народного творчества и досуга, Кемеровским областным колледжем культуры и искусств.

В 2002 году В.А. Крайневым и поэтом Чирковым Н.В. выпущен музыкальный альбом (диск) «Кузбасс и Россия» в музыкальной студии RONEeS г. Ростов – на Дону при участии Администрации Ростовской области в который включены 31 песня разных композиторов, в том числе 19 песен В.А. Крайнева.

К 85-летию г. Кемерово при поддержке Управления культуры был выпущен музыкальный альбом (диск) «Мой город, тебе эту песню поём». В альбоме 10 песен, из них 2 песни Владимира Александровича – «Красная горка» и «Пора, пора» на стихи Чиркова Н. В.

Ко Дню шахтёра (2005г.) при поддержке Администрации Кемеровской области и Департамента культуры и национальной политики выпущен музыкальный альбом (диск) «Лучшие песни о шахтёрах». Песня Крайнева В.А. на стихи Чиркова Н.В. «И на склонах малина горчит» вошла в пятёрку лучших песен. Владимир Александрович был участником концерта областного телерадиофестиваля «Кузбасс – моя необходимость», который был организован Администрацией Кемеровской области, Областным Советом народных депутатов, Департаментом культуры и Государственной телерадиовещательной компанией «Кузбасс», и состоялся 12 ноября 2000г. В программе этого концерта прозвучали 22 сочинения, 12 из которых песни Владимира Александровича. Им написана песня «Прощайте, ангелы, прощайте» на стихи Чиркова Н.В., посвящённая трагическим событиям в Беслане (2004г.), за что Владимир Александрович получил правительственную телеграмму (17.08.2005г.) от губернатора Кемеровской области А.Тулеева, в которой выражалась благодарность за создание новой песни, посвящённой погибшим в Беслане детям.

География песен, написанных Крайневым В.А., давно перешагнула границы Кузбасса: их поют хоровые коллективы и солисты Красноярского и Алтайского краёв, в Республиках КОМИ и Хакасии, Новосибирской и многих других областях.

В настоящее время помимо педагогической работы Владимир Александрович руководит ансамблем народных инструментов, который является аккомпанирующей группой трёх хоровых коллективов колледжа культуры: «Златозорье», «Русское подворье» и мужского ансамбля казачьей песни. Эти коллективы участвуют в концертной деятельности на различных районных, городских и областных мероприятиях.

За свою многолетнюю педагогическую и творческую деятельность Крайнев В.А. имеет большое количество поощрений и наград. Вот некоторые из них за последние годы:

- Диплом Лауреата – победителя областного конкурса самодеятельных композиторов «Кузбасс – моя необходимость» (2003 г.) и Почётная грамота Администрации Кемеровской области (АКО) за большой вклад в развитие художественного образования (2003 г.).

- Благодарственное письмо АКО за многолетний добросовестный труд, большой вклад в развитие культуры Кузбасса (2004 г.); Медаль «60 лет Кемеровской области» (2004 г.).

- Диплом Лауреата конкурса на лучшую песню о шахтёрах (2005 г.); Благодарственное письмо администрации Ижморского района за плодотворное сотрудничество и активное участие в проведении Дней культуры в районе (2006 г.).

- Диплом Лауреата конкурса-фестиваля самодеятельных композиторов «Песни земли Кузнецкой» (январь 2008 г.) и Диплом Лауреата областного конкурса-фестиваля самодеятельных композиторов «Мой дом, моя семья» (декабрь 2008 г.).

- Диплом I-й степени Областного фестиваля-конкурса самодеятельных композиторов «Песни Кузбасского сердца», посвящённого 65-летию Победы в ВОВ (май 2010 г.) и Почётная грамота коллегии АКО за большой личный вклад в сохранение историко-культурного наследия народов Кузбасса (ноябрь 2010 г.).

В 1998 году Крайнев В.А. получил государственную награду. Ему присвоено Почётное звание «Заслуженный работник культуры РФ». В 2007 году Владимир Александрович награждён медалью «За особый вклад в развитие Кузбасса III степени».

Феденёв Анатолий Алексеевич окончил Кемеровский государственный институт культуры в 1979 году и получил специализацию «руководитель оркестра русских народных инструментов». Его педагогом по дирижированию и оркестровым дисциплинам был Грижневич Александр Фёдорович, по специнструменту (баян) доцент Федин Сергей Николаевич.

После окончания института Феденёва А. А. оставляют работать концертмейстером на кафедре хореографии родного Вуза. Вскоре на кафедре организовывается хореографический ансамбль «Молодой Кузбасс». Музыкальным руководителем ансамбля назначается Анатолий Алексеевич. Для сопровождения танцев создаётся инструментальный ансамбль и чуть позже оркестр народных инструментов с включением в него труб и тромбона. Руководителями оркестра в разное время были Г. П.Иванков (концертмейстер кафедры хореографии), Феденёв А. А., Таюкин А. М. (педагог кафедры народных инструментов) и уже более 25 лет вновь Иванков Г. П.

Концертмейстерская работа на кафедре хореографии, работа музыкальным руководителем хореографического коллектива – это прекрасное поле деятельности для композиторского творчества. И эта работа настолько увлекает Анатолия Алексеевича, что становится неотъемлемой частью его творческой жизни. Так появляются первые опыты самостоятельного композитора Феденёва А.А. Первой же крупной работой, получившей известность не только в городе и области, но и за её пределами стала Увертюра «Ритм трудового Кузбасса». Написана она в 1984 году. В 1985 г. В Москве (на ВДНХ) проходил Всероссийский конкурс хореографических коллективов «Ритмы пятилеток», на который был приглашён и хореографический ансамбль Кемеровского государственного института культуры. Тогда московские кураторы ансамбля обратили пристальное внимание и на ансамбль и на музыку сопровождения, написанную Феденёвым А. А. и исполненную оркестром ансамбля. В 1986 г. ансамбль вновь приглашается в Москву где, параллельно с выступлениями (на ВДНХ) хореографического ансамбля, на фирме «Мелодия» записывается диск-гигант под названием «Мелодии земли Кузнецкой» куда вошли помимо Увертюры ещё три произведения Феденёва – «Сибирская праздничная», «Зимние забавы», «Сибирский лирический».

В 1987 г. увертюра «Ритм трудового Кузбасса» прозвучала в Москве в Кремлёвском дворце съездов на II-м фестивале народного творчества РФ в исполнении Государственного академического русского народного оркестра им. Н.Осипова под руководством народного артиста РФ Н.Калинина. После исполнения Увертюры знаменитым коллективом и дирижёром на не менее знаменитой сцене, произведение обрело самостоятельную жизнь и является своеобразным музыкальным символом нашего региона.

С годами композиторское творчество Анатолия Алексеевича активизируется. В 1987г. была написана «Деревенская картинка» для русского народного оркестра, затем Фантазия для баяна с оркестром на тему русской народной песни «То не ветер ветку клонит» (1990г.), для ансамбля народных инструментов пьесы «Вдохновение» (1995г.) и «Ноктюрн» (1998г.). Для оркестра сюита «Ой ты, Русь моя» (1998г.). В 1999г. «Сюита в старинном стиле» для трёх баянов. Концертная фантазия на тему русской народной песни «Калинка» (2008г.). К сожалению, немногие сочинения Анатолия Алексеевича изданы. В 1997 году вышел его первый сборник «Щегловские игрища: музыкальные рассказы сибиряка», куда вошли шесть танцевальных миниатюр и увертюра «Ритм трудового Кузбасса». Позже был издан авторский сборник партитур для русского народного оркестра «Ой ты, Русь моя» (2004г.) и два романса на слова В.Туева «Мы

встретились с тобой» (2006 г.). А. А.Феденёв - автор более 30-ти произведений различных жанров от небольших танцевальных миниатюр, до больших оркестровых полотен.

Некоторые сочинения Анатолия Алексеевича используются в учебном процессе кафедры народных инструментов, это «Ноктюрн», части сюиты «Ой ты, Русь моя» и др. А вышеназванная сюита и «Деревенская картинка» неоднократно исполнялась в концертах, ныне филармоническим русским народным оркестром, в профильных учебных заведениях Томска и Усть-Каменогорска.

Важными событиями и для Анатолия Алексеевича и для слушателей областного центра стали авторские концерты, которые прошли в Государственной филармонии Кузбасса (1993 г.), концертном зале областного училища культуры (1999 г.) и концертном зале КемГУКИ (2007 г.).

Творческая биография А.А.Феденёва будет неполной, если не сказать о гастрольной составляющей хореографического ансамбля и оркестра. За время своего существования ансамбль побывал во многих странах мира: - Югославия (1986), Канада (1987), Южная Корея (1989), Франция (1990), Кипр (1995), Англия, Швейцария (2002), Испания, Канарские острова (2003), Сербия (2004), Чили (2009). Гастроли по городам России - Москва, Новгород, Владимир, Красноярск, Иркутск, Рига, Сочи и мн.др. Перед гастрольями и особенно зарубежными, проводилась тщательнейшая работа по совершенствованию аккомпанементов к танцам. Эта нелёгкая работа ложилась на хрупкие плечи Анатолия Алексеевича!

На протяжении четверти века А.Феденёв, как композитор, участвует в различных конкурсах и фестивалях, в которых становится лауреатом: Всероссийский конкурс «Ритмы пятилеток» (Москва, 1985), Всесоюзный фестиваль народного творчества «Я люблю тебя, Россия!» (Москва, 1987), Областной фестиваль-конкурс самодеятельных композиторов «Кузбасс – моя необходимость» (Кемерово, 2003), Конкурс композиторов «...И край мне этот дорог» (Кемерово, 2006), Областной фестиваль-конкурс самодеятельных композиторов «Песни Земли Кузнецкой» (Кемерово, 2008). В 2005г. на областном радио Кузбасса состоялась передача, посвящённая творчеству А. Феденёва.

Оркестр хореографического ансамбля многократно участвовал в областных, региональных, Международных конкурсах и фестивалях и становился их Лауреатом. Последний раз звание Лауреата оркестр хореографического ансамбля получил на XI Международном Маланинском конкурсе (г. Новосибирск, 2010 г.) в номинации – ансамбли педагогов.

За свою трудовую и творческую деятельность А. А.Феденёв имеет множество всевозможных наград. Только за последние годы он трижды

получал Почётные грамоты Коллегии Администрации Кемеровской области. В 2003г. за большой личный вклад в развитие культуры Кузбасса. В 2009г. за большой вклад в пропаганду российской культуры, достойное представление кузбасской хореографической школы за рубежом и укрепление двусторонних российско-чилийских связей. И в 2010г. по итогам Областного фестиваля-конкурса самодеятельных композиторов «Песни Кузбасского сердца», посвящённого 65-летию Победы в Великой Отечественной Войне. В 2004 году Анатолий Алексеевич награждён почётным знаком Министерства культуры РФ «За достижение в культуре».

Владимир Иванович Кузмичёв окончил Кемеровский государственный институт культуры по специальности «руководитель оркестра русских народных инструментов» в 1984 году и по распределению был направлен на работу в Томское областное училище культуры. Теперь это Томский областной колледж культуры и искусств им. В.Я. Шишкова. Преподавателями в институте были доцент Василий Николаевич Жидяев (дирижирование, оркестровые дисциплины) и доцент Сергей Николаевич Федин (баян). В 1997 году Кузмичёв В.И. окончил ассистентура-стажировку при Новосибирской государственной консерватории по специальности «Музыкальное искусство». С 1984 года и по настоящее время Владимир Иванович работает в колледже концертмейстером, преподавателем по классу баяна, дирижирования, инструментовки и художественным руководителем и дирижёром оркестра русских народных инструментов «Сибирский сувенир». Имеет высшую квалификационную категорию преподавателя и концертмейстера. По совместительству с 1992 года работает музыкальным руководителем и концертмейстером школы-студии народного танца образцового коллектива «Русские забавы» МОУДОД ДТД и М г.Томск, а с 2006 года концертмейстером образцового детского коллектива народного немецкого танца «Kuelle» Русско-немецкого центра г.Томска и с этого же года доцентом кафедры художественного образования Института культуры Томского государственного педагогического университета.

Более 25 лет Владимир Иванович является художественным руководителем учебного оркестра «Сибирский сувенир». Коллектив активно участвует в концертной деятельности колледжа культуры и даёт более 10 выступлений в год. Так в 2008-2009 учебном году таких концертов было 14 на различных концертных площадках города с различной тематикой. В октябре – концерт, посвящённый Дню народного единства; в ноябре – концерт-приветствие перед открытием выставки художников Алтая; декабре – концерты-поздравления на юбилеях Томского драматического театра и кафедры художественного образования ТГПУ; в февра-

ле – концерт-приветствие участников Областного конкурса исполнителей имени Ф.Шопена и концерт, посвящённый Дню защитника Отечества; марте – концерт, посвящённый Дню работника культуры; апреле – Концерт для делегации Монгольской республики и т. д.

В 2009-2010 учебном году состоялось 12 концертных выступлений, в том числе концерт, посвящённый памяти поэта и режиссёра ТЮЗа Афанасьева, концерт - Сибирская романсиада и многие другие.

Немало достижений у Владимира Ивановича в качестве музыкально-го руководителя и концертмейстера ансамбля русского народного танца школы-студии «Русские забавы». За последние шесть лет этот коллектив 14 раз выступал в городских, областных, всероссийских и международных конкурсах (дважды в Болгарии и Санкт-Петербурге, Сочи, Турции) и всегда получал Дипломы Лауреатов различных степеней. Это прекрасный показатель качества работы и коллектива и Владимира Ивановича.

Дважды Кузмичёв В.И. участвовал и в дирижёрских конкурсах: в 1984 году он получил звание Лауреата II-го межвузовского студенческого конкурса дирижёров оркестра русских народных инструментов (г. Барнаул) и в 2004 г. был удостоен Почётной грамоты II-го Всероссийского конкурса дирижеров (г. Красноярск).

За свой труд Владимир Иванович Кузмичёв многократно награждался Почётными грамотами, Благодарственными письмами районных отделов культуры, Управления культуры г.Томска, Департамента общего образования Томской области. **В 2007 году из рук губернатора Владимир Иванович получил Диплом Лауреата конкурса Томской области в сфере образования, науки, здравоохранения и культуры, а также Благодарность Министра культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации.**

Владимир Викторович Сафронов окончил Кемеровский государственный институт искусств и культуры в 1996 году и получил квалификацию «руководитель оркестра русских народных инструментов». Педагогом по дирижированию и оркестровым дисциплинам у него был доцент, заслуженный работник культуры РФ Иван Гаврилович Сугаков, баяну - профессор Алексей Михайлович Таюкин.

Владимир Викторович работает в ДМШ № 14 г. Кемерово со дня её основания (1986г.) по распределению Кемеровского музыкального училища. Он известный в Кузбассе специалист в области музыкального образования. Опытнейший педагог по классу баяна, прекрасный ансамблист в различных инструментальных составах, яркий исполнитель и концертмейстер группы контрабасов русского народного оркестра Государственной филармонии Кузбасса.

Если проанализировать педагогическую деятельность Владимира Викторовича за последние годы, то её результатом будут неоднократные победы его учеников на конкурсах различного уровня. Так Куницкий Андрей – Лауреат городского (2004г.) и международного Маланинского (2007г.) конкурсов. Миков Никита - Дипломант IX-го международного Маланинского конкурса (2007 и 2009гг.), Лауреат III-го открытого фестиваля-конкурса юных исполнителей на народных инструментах «Кемеровская гармоника» (2007г.), Лауреат областного открытого конкурса исполнителей на народных инструментах «К 65-летию Кемеровского музыкального колледжа» (2009г.). Но самым талантливым учеником Владимира Викторовича является Александр Некрасов. Он рекордсмен по полученным наградам на различных музыкальных состязаниях. В семь лет, в 2002 году, Саша получает свой первый лауреатский Диплом на V-ом открытом городском конкурсе баянистов и аккордеонистов. А далее награды сыпались, как и рога изобилия. Александр Некрасов – Лауреат региональных (г. Прокопьевск 2003г., г. Новосибирск 2004г.), VI – го Областного конкурса (г. Новокузнецк 2010г.), межрегионального Сибирского конкурса (г. Новосибирск 2010г.), Всероссийского фестиваля-конкурса (г. Владивосток 2010г.), международного Маланинского (г. Новосибирск 2003, 2005, 2007, 2009гг.), международного конкурса «Петро-Павловские ассамблеи» (г. Санкт-Петербург 2005, 2007гг.), международного Сибирского конкурса (г. Кемерово 2010г.). Выступления Александра в качестве солиста с русским народным оркестром Государственной филармонии Кузбасса (2007, 2009, 2010гг.). И последнее выступление Александра Некрасова состоялось 17 декабря 2010 года в концертном зале КемГУ-КИ на юбилейном концерте, посвящённом 40-летию кафедры народных инструментов. Со студенческим русским народным оркестром он исполнил произведение В. Гридина «На арене». Дирижёр – студент 5-го курса Эльбрус Шабаяев (класс доцента, заслуженного работника культуры РФ И.Г.Сугакова).

Александр Некрасов на протяжении ряда лет является стипендиатом Губернаторского культурного центра «Юные дарования Кузбасса», а также Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ. Хочется надеяться, что через каких нибудь десять, пятнадцать лет имя баяниста из Кузбасса Александра Некрасова будет известно широкой слушательской аудитории как в родном Отечестве, так и за рубежом.

Помимо педагогической деятельности Владимир Викторович активный участник мероприятий городского и областного уровней и в частности как концертный исполнитель в составе дуэта и трио баянистов ДМШ

№14 во время проведения «Дней культуры Кузбасса» в Чебулинском, Тяжинском, Мариинском, Ленинск-Кузнецком, Юргинском районах, в организациях и на предприятиях г. Кемерово. В составе трио баянистов ДМШ №14 аттестован Государственной филармонией Кузбасса как артист камерно-инструментального жанра. Этим же трио успешно прошли гастроль в Москве (1988-91гг.), где были сделаны записи на радио и телевидении. А в составе педагогического ансамбля школы «Вдохновение» он является Лауреатом и Дипломантом международного Маланинского конкурса (г. Новосибирск 2001 и 2003гг.).

Но наиболее заметен вклад Владимира Викторовича в развитие музыкальной культуры Кузбасса в качестве концертмейстера (с 1992г.) группы контрабасов русского народного оркестра Государственной филармонии Кузбасса. Он участвовал в концертах с прославленными музыкантами России (Народные артисты СССР Б.Штоколов, Л. Сметанников, А. Ведерников; Народные артисты РФ Н. Калинин, С. Захаров, А. Литвиненко Т. Ворожцова и др.).

Творческая биография Сафронова В.В. будет неполной, если ничего не сказать о его семье. Жена Владимира Викторовича Маргарита Геннадьевна училась в Вузе вместе с мужем и получила такую же квалификацию, как и он. С 1985 года, после окончания Кемеровского музыкального училища, работает преподавателем по классу баяна в ДМШ № 43 г. Кемерово. Добилась немалых творческих успехов со своими учениками. Но особые успехи семьи – это целенаправленный воспитательный процесс и, как следствие, серьёзные творческие победы собственных детей. Оба сына Константин и Владислав продолжают профессиональное дело родителей.

Старший сын, воспитываясь в музыкальной семье с увлечением начал заниматься игрой на фортепиано с 7 лет. С 1998г. стал уверенно заявлять о себе, завоёвывая призовые места на городских и региональных конкурсах. Обучаясь в ДМШ №14 по основному инструменту, он ещё успешно окончил школу по классу флейты, тем самым показывая своё разностороннее развитие и желание к освоению новых инструментов. По результатам конкурсных побед Константину присуждались звания «Лауреат» и «стипендиат» Губернаторского культурного центра «Юные дарования Кузбасса». Будучи студентом Кемеровского музыкального колледжа, Константин Сафронов продолжал выступать на конкурсах, участвовать в работе мастер-классов маститых педагогов из США, Испании, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска. Вёл активную концертную деятельность (сольные концерты, выступления в филармонии, городах Кузбасса и т.д.). Неоценимую помощь в качестве чуткого концертмейсте-

ра Константин оказывал своему отцу для подготовки и реализации масштабных проектов с юным талантливым баянистом Александром Некрасовым. В настоящее время Константин – студент III курса фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки.

Младший сын Владислав, следуя традициям семьи, начал заниматься игрой на фортепиано с 5-ти лет. Так же как и Константин, обладая абсолютным музыкальным слухом, с желанием занимался на инструменте, активно участвовал во всех школьных мероприятиях и конкурсах, занимал призовые места. В настоящее время Владислав – студент III курса отделения духовых инструментов Кемеровского музыкального колледжа.

Семья Сафроновых на протяжении ряда лет известна в Кузбассе, как семья профессиональных музыкантов. Наибольшую популярность в городе Сафроновы приобрели после участия в 2004г. в городском фестивале-конкурсе семейного творчества «Мир – одна семья», где на сцене Зелёного театра «Парка чудес» своё мастерство показал каждый член семьи, а также великолепный семейный ансамбль. В 2007г. семья Сафроновых стала призёром областного конкурса «Социальная звезда». В феврале 2008г. все члены семьи приняли участие в прямом эфире на радио «Кузбасс FM», где Константин исполнил несколько произведений на фортепиано. В ноябре 2008г. Сафронова Маргарита Геннадьевна стала победителем городского конкурса «Мой город – моя семья» в номинации «Мама года – 2008». Кроме этого, Сафроновых знают в городах области и за её пределами, куда им приходится выезжать с концертами и конкурсными выступлениями своих детей и учениками класса, а также благодаря публикациям в городской и областной прессе.

Семья Сафроновых занимает активную гражданскую позицию в обществе. Она доказывает правильность выбранной стратегии в деле воспитания подрастающего поколения на собственном примере. Регулярные родительские собрания с концертами, в которых принимают участие свои сыновья, несут в себе воспитательные и просветительские начала, способствуя тем самым эстетическому воспитанию детей, пропаганде музыкального искусства среди населения, поднятию престижа профессии педагога-музыканта.

За 22 года семейного и творческого стажа Сафроновы имеют множество наград – грамот, благодарственных писем начальника управления культуры, спорта и молодёжной политики г. Кемерово, от главы администрации г. Кемерово, департамента культуры Кемеровской области, Губернатора области. А Владимир Викторович вдобавок ко всему

за многолетний добросовестный труд в сфере культуры и общественную деятельность награждён Почётной грамотой Министерства культуры РФ и Российского профсоюза работников культуры (2002г.), юбилейной медалью «100 лет профсоюзам России» (2005г.), юбилейной медалью «65 лет Кемеровской области» (2008г.).

Мясоедов Алексей Николаевич окончил Кемеровскую государственную академию культуры и искусств в 2001 году по специальности «руководитель оркестра русских народных инструментов». Тонкостям дирижёрского мастерства и оркестровым дисциплинам Алексея Николаевича обучался у доцента, заслуженного работника культуры РФ Ивана Гавриловича Сугакова, по баяну у профессора Таюкина Алексея Михайловича. С сентября 2000 года Алексей Николаевич работает в ДМШ № 11 города Прокопьевска преподавателем оркестрового класса, класса ансамбля и баяна, а с 01.09.2001года назначен на должность заместителя директора по учебной работе. В 2004 году аттестован на высшую квалификационную категорию по должности «преподаватель». Также с сентября 2001 года Алексей Николаевич становится художественным руководителем и дирижёром оркестра русских народных инструментов учащихся старших классов.

Хороший контакт и взаимопонимание с оркестрантами, убедительная трактовка оркестровых произведений, интересный и разнообразный репертуар, профессиональная техника дирижирования, заинтересованность в конечном результате – всё это послужило тому, что школьный оркестр под руководством Алексея Николаевича стал одним из лучших в Кузбассе. Так дважды в 2001 и 2008 гг. на областных конкурсах оркестров и ансамблей народных инструментов коллектив школы получал Диплом Лауреата I-ой степени.

Помимо оркестра Алексей Николаевич руководит различными составами детских ансамблей, которые также активно и успешно выступают на областных и региональных конкурсах и фестивалях, становясь их призёрами и победителями.

Особыми достоинствами отличается и педагогический ансамбль школы «Сибирский квартет» руководимый Алексеем Николаевичем. Организованный им в 2001 году коллектив вскоре становится Лауреатом Областного фестиваля исполнительского мастерства преподавателей ДМШ и ДШИ. В 2002г. получает звание Лауреата открытого регионального конкурса «Кубок Сибири» (г. Барнаул). В 2005г. – дважды Лауреат Международного конкурса-фестиваля им. И.Маланина в номинации «Профессиональные инструментальные ансамбли» (г. Новосибирск) и II-го Открытого Всероссийского конкурса исполнителей

на народных инструментах (г. Ханты-Мансийск). В 2007 г. - Лауреат II-го Межрегионального смотра-конкурса исполнительского мастерства преподавателей ДМШ и ДШИ (г. Новосибирск). В 2008г. – Лауреат Первого открытого фестиваля-конкурса Сибирского региона «В народном стиле» (г. Новокузнецк). В 2009г.- Лауреат Областного фестиваля исполнительского мастерства преподавателей ДМШ и ДШИ. Но особым достижением коллектива можно считать выступления «Сибирского квартета» в сентябре 2009 года на международном фестивале «Sancubergia» во Франции. Восторженная французская публика очень тепло встречала яркие выступления сибиряков, полные залы слушателей бисировали стоя. Итог выступлений ансамбля – Лауреат Международного фестиваля. Во время данной поездки коллектива во Францию в г. Тюльль состоялся второй фестиваль «Перламутровые ночи», в котором «Сибирский квартет» принял участие. Итог - сольный полтора часовой концерт на фестивале, прямая трансляция на Французском радио и запись на центральный телеканал Франции. В 2010г. – участие в гала-концерте Межрегионального фестиваля «Молодые таланты России» (г. Кемерово).

Девять лауреатских дипломов за девять лет. Не каждый коллектив может похвастаться такими успехами.

Ну и почести – по заслугам! Алексей Николаевич неоднократно награждался Благодарственными письмами, Почётными грамотами Администрации г. Прокопьевска и Коллегии Администрации Кемеровской области. В 2004 и 2008 годах Мясоедов А.Н. стал Лауреатом Губернаторской премии в области культуры и искусства, а в 2009 году он награждён медалью «За служение Кузбассу».

На юбилейном концерте, посвящённом 40-летию кафедры, приветственное выступление коллектива, под руководством Алексея Николаевича зал скандировал словами – **браво!**

Сотни раз словами – **браво** приветствовали большие и малые концертные залы, наполненные благодарными слушателями и Владимира Александровича Крайнева, Анатолия Алексеевича Фединёва, Владимира Ивановича Кузмичёва, Владимира Викторовича Сафронова.

Браво Вам, наши дорогие выпускники говорит и кафедра. Она гордится вами! Продолжайте радовать всех нас своим трудом и творчеством!

Возможности статьи не позволяют сказать ещё о десятках выпускников кафедры, которые достойно работают в учебных заведениях, учреждениях культуры, творческих коллективах и достигли немалых результатов в труде и творчестве. Придёт и их черёд!

СУБЪЕКТИВНОЕ НАЧАЛО КАК ОСНОВНОЙ КОМПОНЕНТ В РАСКРЫТИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыкальное искусство характеризуется своим особым – конструктивным – способом образного отражения, познания действительности, но не только этим. Саму образную мысль музыка пробуждает эмоциональной выразительностью того, что изображает. В искусстве посредством эмоциональной оценки осознается не только объективное общественное значение явлений внешнего мира, но и их субъективный личностный смысл.

Музыкальное искусство для нас – это не только средство познания того, что вне нас. Вне нас существуют вещи. Они могут быть объектом практической деятельности субъекта, направленной на их преобразование. Они могут быть объектом теоретической деятельности субъекта, направленной на познание их закономерностей. Объектом преобразования и познания могут быть не только вещи, но и отношения людей друг к другу. И, наконец, те же вещи и отношения могут быть объектом практической-духовной деятельности субъекта, направленной на переживание вызываемых ими чувств.

Единство выражения и отражения присуще всякому подлинно художественному изображению. Но эту, казалось бы, очевидную особенность искусства объясняли, да и сейчас еще объясняют совсем не однозначным, даже противоположным образом. Основой и источником такого единства оказывается либо объект отражения, либо способность субъекта к самовыражению.

Идеалистическая философия и эстетика представляли художественное творчество как порождение объекта сознанием субъекта. Важный мотив в философско-художественном творчестве – мотив необходимости совпадения субъекта и объекта. Сложный, противоречивый, бесконечный «универсум» может быть познан только «бесконечной» субъективностью. В этом смысле субъект должен быть аналогом объекта. Необходимо пытаться создать внутренний мир, который является подлинным аналогом внешнего, и который, благодаря тому, что он последнему противоположен, все более расширяет свободу человека.

В противоположность идеалистической материалистическая философия и эстетика стояли на том, что в художественном творчестве спо-

способность субъекта проявляется сообразно объекту, зависит от него, им определяется. Именно в художественном изображении, в процессе и в результате преобразования действительности в предметно-чувственную форму образа происходит слияние, имеет место единство таких противоположных сторон художественного познания как отражение и выражение, воспроизведение и творчество. И если эта, по сути своей, плодотворная постановка проблемы была все же уязвимой, то потому, что объект художественного творчества понимался лишь как объект созерцания, сознания, но не как объект, формируемый субъектом в изобразительной деятельности и отражаемый в формах этой деятельности. А так понимаемый объект оказывается чем-то всецело внешним для субъекта: он может существовать и без субъекта, до него и помимо него уже в силу этого не может нести на себе отпечаток субъекта, выражать в своих объективных свойствах черты какой-либо субъективности. Не может выражать их, поэтому, и образ, адекватный такому объекту. Если же образ выражает отношение субъекта к отражаемому объекту, то он не может быть адекватным объекту.

Противоречия материалистической философии и эстетики сегодня проявляются в полемике о том, что считать фактором, определяющим метод художественного творчества, - предмет искусства или мировоззрение. И как рассматривать принципы реализма – как принцип отражения характера, сообразные с объективной логикой его собственного развития в данных обстоятельствах, а не с субъективной волей автора, или как принцип выражения идейной позиции автора, обобщающего явления жизни в представлении об эстетическом идеале и, таким образом, достигающего правдивого отражения этих явлений.

Музыкальное произведение как диалектическое единство «возможного и действительного бытия» соединяет в себе черты акустического и неакустического процессов. Осуществляя свое «действительное бытие» в определенной совокупности исполнительских объективаций, музыкальное произведение предполагает необходимое участие интерпретатора-соавтора, который вносит частицу своего творчества в каждый из элементов вариантного множества. Таким образом, непосредственными причинами, порождающими полноценное произведение музыкального искусства, следует считать не только творческие усилия композитора, но и деятельность музыканта-интерпретатора. [4, с.49]

Когда заходит речь об общественной ценности деятельности исполнителя, необходимо учитывать, что художественно значительное музыкальное произведение, длительно существующее в истории человеческой культуры, непрерывно обновляется в восприятии сменяющихся друг друга

поколений. И этому в значительной мере способствуют именно исполнители, раскрывающие в нем новые грани, то, что особенно близко слушателю данного времени. Вместе с тем, подлинно творческая интерпретация, какой бы новой она не являлась, предполагает воплощение важнейших сущностных черт содержания произведения.

Характер трактовок музыкальных произведений, наличие в них большей или меньшей степени новизны, творческого начала находится в непосредственной связи с решением исполнителем коренной проблемы искусства интерпретации – соотношения и взаимосвязи объективного и субъективного. Под объективным, в данном контексте, следует понимать все то, что с достаточной достоверностью раскрывает содержание произведения, воплощенное в нотном тексте, в имеющихся в нем ремарках, уточняющих характер исполнения, в программе, если она есть. Большой, а иногда исключительный интерес представляет исполнение произведений самим автором. Что касается субъективного, то это – проявление личностного отношения исполнителя к объективным данным о композиторском замысле и создание на этой основе собственной трактовки. [1, с.5]

Явление музыкального искусства вызвано сложным комплексом причин объективного и субъективного характера. И пока они не вскрыты в возможно более полном объеме, данное произведение не может быть объяснено в его единичном своеобразии.

В искусстве, в частности в музыке, жизненная реальность предстает в эстетически прекрасной и – в результате мировоззренческой оценки – этически очищенной форме.

В результате художественной переработки явлений действительности и впечатлений от нее в материальную субстанцию музыки вносятся эстетические и этические начала. Степень их взаимодействия различна – этическое начало может играть большую или меньшую роль. Но в настоящем искусстве оно не может отсутствовать. Даже в тех случаях, когда композитор как будто сознательно отодвигает от себя эту проблему, - в той или иной форме, прямо или косвенно этический потенциал себя проявит. В наиболее совершенных композициях оба начала выступают в нерасторжимом единстве.

Воплощенные в интонационные сопряжения эмоции-мысли, обладая определенной чувственной сущностью, управляются, однако, системой логических связей, заключенных в них самих. Музыкальное мышление только потому и возможно, что в его основе лежит не просто переплавленная эмоция, а интонационно реализованный сплав эмоций и мысли.

Однако данный синтез эмоционального и рационального факторов не предполагают обязательного равенства их значимости. Одной из

важнейших индивидуальных особенностей музыкального мышления на уровне исторического стиля, стиля данного композитора, его отдельного сочинения следует считать то или иное соотношение двух указанных компонентов. Но независимо от соотношения эмоциональных и рациональных сторон само их единство совершенно необходимо для музыкального мышления, является условием существования музыкального образа. Ведь в отличие от искусства слова и живописи, образ в музыке лишен предметной основы, реалии действительности воплощаются в нем только посредством вызываемых или переработанных душевных движений, составляющих саму «субстанцию» музыкального образа.

Музыкальный образ – это выражение специфически музыкального «душевного движения, возникшего в результате переплава реалий действительности». [4, с.35] Однако музыкальный образ не обладает четкой структурой. Оценка и систематизация здесь возможны лишь в каждом отдельном случае, исходя из контекста музыкального произведения. Образы в нем непрерывно взаимодействуют, находятся в движении.

Содержание музыкального образа, форма его развития в каждом сочинении определяются его художественной идеей, которая в свою очередь образует одну из иерархических ступеней (один из уровней) в движении от жизненной реальности к музыкальному произведению.

Если музыкальный образ – это первичная целостность, элемент рассматриваемой системы, то художественная идея – это начальная и конечная целостность, управляющая музыкальным развитием. В композиционном процессе художественная идея – итог, конечный результат образного развития. В то же время генетически она предвещает творческий процесс – порождает систему музыкальных образов и руководит их движением. Поэтому художественную идею можно понимать как своего рода эмоцию-мысль самого высокого для данного произведения уровня.

Итак, художественная идея, раскрываемая посредством образного развития, – духовный «стимул» содержания музыкального произведения, которое всегда есть процесс.

В интонационном воплощении музыкальных образов действует система ранее сложившихся музыкальных структурно-функциональных норм – выразительных средств, композиционных и драматургических закономерностей, опирающихся на стилистическую и жанровую традиции. Перед композитором открывается возможность различных решений, детерминированных всем ходом социально-исторического развития музыкального искусства. Сам же творческий процесс предполагает выбор тех элементов, которые необходимы для данного сочинения, а во многих случаях – создание принципиально новых их вариантов и, наконец, орга-

низацию их в индивидуальную (существующую только в данном сочинении) микросистему.

Композиторская индивидуальность определяется сочетанием ряда факторов – душевных свойств художника, черт его характера, этических и мировоззренческих принципов, эстетических идеалов, преломленных в индивидуальном видении мира. Это сочетание, присущее художественной натуре творящей личности, образует то качество, которое можно условно назвать «творческим геном».

Если сам комплекс наличных в данной эпохе музыкально-структурных элементов обусловлен всем историческим, национальным и социальным опытом, то характер их отбора и организации порождается строем и духовным складом самой творящей личности. Например, художественное мировоззрение Бетховена было детерминировано всем комплексом исторических, национальных и социальных факторов. Но то, что этот комплекс принял в творчестве Бетховена именно данный, присущий ему и ясно осознаваемый нами индивидуальный облик, было определено творческим геном композитора. Другая, столь же гениальная личность в тех же социальных условиях вызвала бы к жизни иной, но также индивидуальный и неповторимый музыкальный мир. Однако, выражая свое индивидуальное отношение к действительности, художник, так или иначе, говорит и от имени эпохи, его создавшей.

Таким образом, художественное произведение – результат творческого акта, преобразующего общее (то, что есть) в особенное (то, чего не было до его создания) – в мир музыкальных образов. Это невозможно без творческой фантазии.

Направленность фантазии, творческого воображения всегда определяется особенностями индивидуальности художника. Поэтому всякое художественное произведение возникает из «диалога» творца с объектом воплощения. Этот «диалог», однако, процесс напряженного взаимодействия его участников; динамика соотношения двух голосов – одна из важнейших характеристик индивидуального творческого гена и музыкального мышления. Два возможных полюса в их соотношении – это стремление личности или к полному самовыражению, или к растворению в беспредельности объективного мира. При этом обе тенденции основаны на глубоком интуитивном осознании единства личного и всеобщего.

Переработка жизненных эмоций – процесс относительно самостоятельный. Потому что интонационная материя, как организованная субстанция, не только воплощает определенное образное содержание, но и обладает своей собственной эстетической ценностью, своими имманентными законами. Это не исключительное свойство музыки. Художествен-

ная форма не случайно именуется «художественной» - она красива, эстетически ценна. Чисто эстетическая сторона, имманентная музыкальная выразительность является неотъемлемым компонентом музыкального мышления. При этом она сочетается с драматургической функцией формы – способностью раскрывать определенную художественную идею. При обязательном единстве двух сторон полноценной музыкальной формы могут возникать разные акценты. Так, при определяющем воздействии на композиторское мышление внемузыкальных образов и представлений (программная и оперная музыка) драматургическая сторона выходит иногда на первый план. Но обе тенденции могут и органично сосуществовать. Перекрещивание признаков этих типов мышления, однако, не мешает выделить их в особую «пару» противоположных принципов.

Но рассматривать принципы музыкального мышления, все возникающие «пары» противоположностей можно только с учетом диалектики исторического развития.

В данном случае устанавливается существенная историческая тенденция. Действительно, музыка, исходящая из конкретных ассоциаций с внемузыкальными образами, расширяет круг выразительных средств, что в свою очередь не может не отразиться и на самом типе мышления, и на основном его факторе – тематизме (хотя сама способность ее к программному наполнению определяется изначально выразительными возможностями музыкального языка).

Музыкальное произведение, созданное творческой волей индивидуума, его фантазией, живет только тогда, когда оно воспринимается художественным сознанием слушателя. Но его оценка, понимание обладают своими особенностями, отличными от оценки и понимания творцом внехудожественных объектов. Если в создании музыкального произведения столь существенную роль играет творческий ген «творящей личности», то для его индивидуального освоения аналогичную роль играет творческий ген «воссоздающей личности». [2, с.325]

Музыкальное произведение как предстающий перед слушателем объект – это некая зафиксированная посредством отобранных и организованных интонационных сопряжений художественная структура. Но в нем, в то же время, отражена личность его создателя и в этом смысле оно предстает и как субъект. Поскольку художественное произведение (музыкальное) всегда несет на себе отпечаток личности, ее «диалога» с реалиями действительности, то его нельзя воспринимать как замкнутый в себе континуум, как только объект. Музыкальное произведение с особой ясностью обнаруживает себя и как субъект, познание которого не монологично, а диалогично.

Поэтому художественная структура музыкального как субъект, как активный носитель живого духовного содержания – это спектр бесчисленных возможных смыслов, раскрываемых в воспринимающем сознании. Эти возможные смыслы объединены объективно существующими рамками художественной структуры и осознаются дифференцированно лишь в образном восприятии каждой личности. Познание художественного (музыкального) произведения есть диалог между произведением и познающей личностью (равно как создание художественного произведения – результат диалога его автора с реалиями действительности). Такое познание – не единственный акт, а процесс, направляемый фантазией слушателя, он в принципе не имеет завершения – любой ответ на вопрос, «задаваемый» художественным произведением, вызывает новый вопрос, и так до бесконечности, т. к. исчерпать все богатство идеи, вложенной композитором в свое творение, невозможно. Если же на практике это оказывается возможным, то либо само произведение не глубоко по идее, либо слушатель ограничивает процесс познания однажды найденным смыслом. [2, с.326]

Итак, содержание каждого значительного музыкального произведения подвижно. Существует определенная зона его осмысления и по «вертикали», и по «горизонтали». Познание по «вертикали» означает, что в одно и то же время каждая личность воспринимает идею произведения по-своему, а зона возникающих различий ограничена объективной сущностью зафиксированной в художественной структуре сочинения. Ширина же зоны зависит от множества факторов: с одной стороны, от стиля жанра, формы самого музыкального произведения, с другой – от художественного опыта воспринимающей личности и во многом от характера ее художественного мышления.

Осмысление содержания музыкального произведения по «горизонтали» - движение по временной координате. Во-первых, диалог между произведением и познающей личностью выявляет различные стороны художественной идеи. Каждое новое проникновение во внутреннюю духовную суть музыкального произведения открывает что-либо новое, ранее еще не познанное. Во-вторых, в процессе социально-исторического развития меняется и общая для данной эпохи зона индивидуальных трактовок. Социально обусловленная переоценка ценностей происходит даже в пределах десятилетий. Пример – понимание музыки Скрябина в России десятих-двадцатых годов и семидесятых годов XX века. Аналогичное явление имеет место в наши дни с пониманием и оценкой музыки Шостаковича.

Диалогическая природа музыкального познания определяет и особенности музыкального восприятия. Оно диалектически двойственно: его основа это некий инвариант, существующий во множестве субъективных вариантов. Но и инвариант обусловлен художественной структурой и ее оценкой.

Что такое «художественная структура»? Для аналитического познания музыкального произведения необходимо найти ту объективно существующую реальность, которая раскрывается в спектре индивидуальных различий. Это преломленные в музыкальном произведении уровни разобранной системы: художественное мировоззрение, общие принципы музыкального мышления, закономерности его интонационного воплощения. К последним следует отнести систему выразительных средств, общих композиционных и драматургических закономерностей, использованных в данном музыкальном произведении. Каждый компонент этого целостного комплекса – одна из сторон музыкального мышления. Можно исследовать ладогармоническое, метроритмическое, фактурно-тембровое мышление как определенные порождающие подсистемы, действие которых отражено в художественной структуре данного музыкального произведения. В понятие «художественная структура» входит не только музыкальный текст как таковой, но и его внутреннее идейно-художественное, духовное наполнение. Но надо помнить, что вся рассмотренная система уровней представляет собой некий идеализированный феномен, некую общую схему, существующую, однако, всегда в форме, свободной от догм. Более того, можно сказать, что каждое создаваемое, индивидуально решаемое музыкальное произведение всегда в чем-то нарушает строгость порождающей его системы, выходит за ее пределы и в чем-то не соответствует жесткому ее пониманию.

И эти погрешности, не вписывающиеся ни в какую систему, превращают эту систему из отвлеченного логического каркаса в гибкую направляющую силу, «создающую живую ткань музыкального организма». [5, с.167] Поэтому дальнейший путь выявления художественной индивидуальности лежит уже в сфере спектра возможных трактовок. И «открытия» здесь свершаются путем «диалога» и часто выходят за строго научные пределы.

Но познание художественного объекта-субъекта возможно и в интуитивно-художественной форме. Более того – эта форма желательна и неизбежна в тех исследованиях, где ставится цель выйти за рамки формального анализа. Субъективное начало играет важную роль в раскрытии внутренней эстетической сущности музыкального произведения, стиля его автора и шире – данного творческого направления. Важно лишь, чтобы, во-первых, личностное отношение, как один из моментов диалога, не выходило за пределы объективного «спектра», а во-вторых, чтобы была ясна та грань, переступив которую исследователь уже входит в область интуитивно-художественного познания.

Литература

1. Вайман С.Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. – Москва: Наука, 1991. – С.3-31.
2. Лекторский В.А. Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. – Москва: Высшая школа, 1965. – 122с.
3. Мелик-Пашаев А.А. Психологические основы художественного творчества // Основные современные концепции творчества и одаренности. – Москва: Мол. гвардия, 1997. – С.324-378.
4. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследования. – Москва: Музыка, 1992. – 227с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб.; лань, 2000. – 326с.

А. М. Князев

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ПОДХОДА В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

С появлением многотембрового готово-выборного баяна появилась возможность более точной передачи нотного текста оригинала и более полноценной трактовки художественного образа произведения. На первых порах даже складывалось впечатление, что проблема переложений решена, поскольку в большинстве случаев достаточно было простейшей редакции. Баянистов в то время захлестнула горячая волна «всеядности»: теперь мы все можем играть: от Баха до Оффенбаха! Баяну грозило стать инструментом-космополитом, не имеющим своего облика. К счастью, этого не произошло.

Вместе с развитием инструмента формировались исполнительская и общемузыкальная культура, а также вкус самих баянистов. Однако вскоре стало ясно, что появление баяна современной конструкции не избавЛЯЮ нас от проблемы переложений. Более того, данная проблема приобрела качественно новые черты и решение ее на современном этапе позволяет довести художественный уровень переложений до полноценных в эстетическом отношении транскрипций, которые могут занимать полноправное место в баянном репертуаре наряду с оригинальными сочинениями. Сегодня трудно представить себе исполнителя, в репертуаре которого никогда не было произведений Баха, Скарлатти, Франка, Мусоргского, Шостаковича, Щедрина, Шнитке.

На сегодняшний день музыкальная наука сильно продвинулась вперед по пути изучения всех этих явлений; написаны специальные труды

о современной гармонии, полифонии, ритмике, фактуре, форме, оркестровке. Успешно изучаются особенности стиля в современной музыке в его связи с традиционными. Использование этих знаний, безусловно, приносит свои плоды и позволяет достаточно полно раскрыть аналитическим путем особенности того или иного современного произведения. Но художественная практика последних десятилетий XX века все больше убеждает в том, что и этих знаний порой бывает недостаточно. Если обратиться к музыке Альфреда Шнитке, например, то сплошь и рядом сталкиваешься с такими явлениями, которые не могут быть объяснены только лишь с помощью привычных аналитических операций. Особенно остро эта проблема встает тогда, когда композитор оперирует множеством «чужих» тем, иногда цитатно узнаваемых, иногда смутно напоминающих что-то. Так весьма часто поступал Шнитке, создавая такие шедевры, как концерт для альта и кантату «Фауст», «Кончерто гротто» и симфонии, а также многие другие. Секрет этот сам композитор раскрыл в известной теоретической разработке понятия полистилистики. Напомним, что этот термин означает апелляцию к стилистике всего богатейшего опыта музыкальной истории.

Тематизм сочинения может строиться на обыгрывании элементов тематизма, фактуры и жанров различных эпох: барокко и классической, ренессансной и романтической, что вкупе с «современным контекстом» создает сложный, многопластовый «срез» музыкальной ткани. Оперировав понятиями цитаты и квазичитаты (иллюзии), исследователи постигают обычно «верхний слой» образно-тематического процесса. Так обстоит дело в тех случаях, когда степень узнаваемости материала достаточно высока. Но если музыкальная ткань не содержит явных признаков цитатного материала, но пронизана живым ощущением интонационной сферы какой-либо эпохи, она очень трудно поддается обычным аналитическим операциям. При этом важнейшим остается вопрос авторского начала в концепции произведений, в его стилистике, в том, как в конечном итоге оно сделано. Здесь необходим качественно иной подход, который в последнее время связывается с понятием интертекстуальности.

Остановимся на этом несколько подробнее. Под интертекстуальностью подразумевается особая, глубинная структура музыкального произведения, понимаемого как определенного вида текст, но не нотный текст как таковой, с которого начинается изучение музыкального произведения, а особый, встроенный в бесконечную череду его образно-содержательных истолкований. Музыкальный текст располагает типовыми структурами, отраженными в моделях мелодики, гармонии, ритмики и других музыкально-выразительных средств. И это свойство музыкально-

го текста вовсе не является принадлежностью только лишь современной музыки – так было всегда, ибо во все эпохи существовал, по выражению Асафьева, «интонационный словарь», которым оперировал композитор и которой помогал ориентироваться слушателю.

В отечественном музыковедении теория интертекста стала активно разрабатываться в последнее десятилетие. Назовем фундаментальный труд М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства», где впервые в нашей науке (вслед за основателями этой теории М. Бахтиным, Р. Бартом и Ю. Кристевой) выдвигается стройная теория, предлагаются новые методы анализа музыки. Отправная точка его исследования – понимание музыкального текста как феномена, начинающегося с записи и теряющегося в бесконечных вариантах его истолкований. Это дает нашему воображению богатую пищу для всевозможных исполнительских интерпретаций. М. Арановский развивает в книге понятие «большого текста», или мега-текста, охватывающего все музыкальное искусство. Он дает образцы интертекстуального анализа, в которых демонстрируется широчайший спектр связей текстовых единиц (лексем): начиная от пятой фортепианной сонаты Бетховена и заканчивая произведениями Стравинского, Вебера, Шнитке. Этот подход позволяет по-иному взглянуть на стилистику этих композиторов благодаря предельно точному, глубокому раскрытию их опоры на интонационные единицы музыки предшествующих столетий, порой совершенно неожиданной.

Как уже говорилось, в музыке второй половины ушедшего столетия сущность интертекстуальных связей обрела иной смысл ввиду предельного раздвижения поля семантических ассоциаций. Именно поэтому музыка Шнитке представляет особенно интересный и многоаспектный объект исследования. Автор термина «полистилистика» Шнитке и не подозревал, что станет провозвестником метода интертекстуального анализа. Между тем именно полистилистика и ее обоснование дали мощный толчок новой методике анализа, фиксирующей внимание на «культуре подтекста», «тайной поэтике», «глубинном тематическом слое», «надводном пласте музыкального материала и подводном грузе ассоциаций» (последнее выражение принадлежит самому Шнитке).

В одном из своих «безциганных» опусов – втором скрипичном концерте – Шнитке выстраивает сложный скрытый план, диктуемый его сакральной программой («Страсти Христовы»). Автор содержательной публикации Л. Дьячкова предлагает интертекстуальный анализ этого произведения, избегая при этом самого термина и заменяя его термином «скрытый план» или «скрытый смысл». В концерте отражена концепция страстей, подчиненная развитию серии, разноплановая работа с которой воспроизводит «сюжет-

ную» сторону. Это составляет скрытый план формы, развертывающейся в черед символа и «смысловых обертонов». Это – и ритмика сарабанды во вступительной каденции, и вариации остигатного типа на этот ритм, и обыгрывание «дьявольских» элементов листовского «Мефисто-вальса», и характерный символ креста в мотивах серии, а также многое другое, что на первый взгляд кажется несовместимым с тонально-хроматическим «современным контекстом». Подобное истолкование концепции концерта родилось из авторских слов о его скрытой сюжетной основе «страсти». Трудно переоценить значение авторского слова в подобных случаях: оно способно максимально конкретизировать восприятие, помочь и слушателю, и исполнителю, и аналитику добраться до самого сокровенного смысла образного содержания, постичь тайны его конструкции.

Другие произведения Шнитке содержат не меньше загадок, решить которые полистилический подход позволяет лишь частично, таковы его симфонии, «подводный» пласт которых кажется на сегодняшний день хорошо известным, многократно и точно описанным. Интертекстуальный же подход позволяет увидеть и услышать в них новые нюансы, важные для понимания того, как конкретно достигается единство в множественно-цитатном или предельно расширенном ассоциативном поле сочинения. Например, в первой симфонии таким «ключом» оказывается тема *Dies irae*, «запятанная» вглубь звучания финала и распространяющая свое действие на весь процесс сложнейших тематических преобразований, в частности серийных.

На это обстоятельство указывает сам Шнитке. Разнообразные «ключи» обнаруживаются и в других симфониях, каждый раз в новом варианте. Раскрытие этих интертекстуальных связей становится актуальной задачей современного исследователя (так, японский музыковед Дзюн Тиба исследует эти проблемы на кафедре теории музыки Московской консерватории в кандидатской диссертации «Симфонии Альфреда Шнитке: метод интертекстуального анализа»).

Можно задать естественный вопрос: в чем же все-таки принципиальное отличие полистилистики от интертекстуальности? Как термины, они возникают исторически последовательно: полистистика отразила определенный этап художественного мышления, когда насущная необходимость обращения к музыке прошлого возникла в ответ на кризис авангарда (60-е годы прошлого столетия). В основе метода анализа здесь лежит констатация тех заимствованных источников, которые содержатся в «верхнем» пласте структуры – в его тематизме.

Следующий этап (70-80-е годы) оказался связанным с все более глубоким единством «чужого» и «своего» музыкального материала, с от-

казом от нарочитого полистилистического контраста «новая моностилистика». Возникла необходимость более глубокого проникновения в музыкальную ткань, в детальный анализ всех компонентов структуры с обязательным поиском некоего единого, как правило, скрытого «ключа». Это и составляет суть интертекстуального подхода, позволяющего открыть в замысле сочинения, в способах его воплощения новые и неожиданные стороны, его «подтекст».

Можно провести такую аналогию: если полистилистика раскрывает замысел на объявленном автором программном уровне, то интертекстуальность позволяет постигнуть скрытую программу. Анализ произведения с этих позиций требует и от исследователя, и от слушателя недюжинной эрудиции, как музыкальной, так и общекультурной. Иначе сложно воспринять тот тонкий ассоциативный слой, который сегодня составляет главную особенность художественно полноценной музыки.

Литература

1. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф.Липс // Баян и баянисты. Вып. 3. – М.: Сов.композитор, 1977. – С. 86-108.
2. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика переложений музыкальных произведений для баяна / Ф.Липс. – М.: Курган: б/и, 1999. – 96 с.
3. Раабен Л.Н. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней. // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. – М.; Л.: 1965.
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер.М.Друскина. – М., 1965.

В. М. Пипекин

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В 50-60 ГОДЫ XX ВЕКА

Обработки русских народных песен составляют часть оригинального репертуара для баяна и аккордеона. И это не случайно. Баян, возникший в начале двадцатого столетия, является усовершенствованной системой хроматических гармоник. «Гармоники», появившиеся в России в 30-е годы XIX века, получили широкое распространение среди народов России. И естественно, в репертуаре непрофессиональных, а позднее и профессиональных музыкантов русская народная песня, а также различного рода наигрыши и плясовые занимали ведущее положение. Их

обрабатывали сами музыканты, которые являлись в одно и то же время и «композиторами» и исполнителями. И это стало вполне естественным явлением, любой инструмент на стадии своего зарождения и развития находится в подобной ситуации.

В XX веке с появлением баяна и с выходом его на широкую эстраду положение изменилось. Баян, наконец, приобрел те выразительные средства, которые смогли бы вдохновить профессиональных композиторов.

Появляются композиторы, пишущие специально для баяна. И надо отметить, что в их творчестве обработки русских народных песен занимают значительное место.

Можно сказать, что став на профессиональные рельсы, этот жанр продолжает развиваться вплоть до сегодняшних дней, вбирая в себя и используя те художественно-выразительные средства, которые приобрел за время своего развития баян.

Таким образом, этот жанр прошел довольно большой путь от примитивных обработок, сочиненных музыкантами, подчас не знавшими даже нот, до обработок наших дней, в сочинении которых участвуют люди, профессионально подготовленные.

Жанр обработки русской народной песни появился не на пустом месте. Он имеет в прошлом великолепные образцы в русской и западноевропейской музыке. Образцы, в которых откристаллизовались и приобрели законченное выражение все те принципы формообразования, а также методы и типы изложения музыкального материала и т.д., взятые впоследствии на вооружение современными композиторами. Говоря о преемственности, очень важно сказать о том, что в настоящее время лишь в баянной музыке наблюдается наиболее полное и последовательное развитие этого жанра. Ни в одно музыкальной литературе сегодняшних дней мы этого не встретим, за исключением некоторых единичных примеров.

Теперь можно перейти непосредственно к рассмотрению обработок, которые возникли в 50 – 60 годах XX века. Целью данной работы является выявление общих закономерностей и особенностей данного жанра, на основе анализа нескольких работ композиторов А. Иванова, А. Суркова, А. Полудницына, Г. Шендерева, В. Матвеева, Ю. Казакова, А. Онегина. В них наиболее яркой форме отразились основные тенденции в русле данного жанра этого времени.

Начнем с того, что рассмотрим, как выстраивают свои произведения эти композиторы, т.е. их форму. Большого различия мы здесь не видим, это или вариационная или трехчастная форма, где главным принципом развития является вариационность. Другое дело, что каждый из них по-своему подходит к ним. Необходимо отметить, что наряду с принципом ва-

риационности, большое значение приобретает метод вычленения мотива, способствующий особой динамизации развития, особенно во вступлении, средней части и заключении, а также появлении прекрасных каденций.

Многие из тех, чья деятельность приходится на пятидесятые-шестидесятые годы, проявили себя гораздо раньше. И есть такие авторы, произведения которых появляются в семидесятых годах. Здесь можно сказать то, что формирование их основных направлений и создание наиболее значительных обработок приходится на несколько десятилетий.

Имя Азария Иванова достаточно хорошо известно и его обработки представляют определённый интерес. В них привлекает бережное отношение к тексту первоисточника. В основном его обработки однотональные и самые различные по характеру. Можно коротко остановиться на некоторых из них.

«Калинушка» - сам склад этой песни, характер высказывания, её сложный размер потребовали от автора отказа от принятого «баянного аккомпанемента», - здесь почти не использовано чередование бас-аккорд.

Партия левой руки либо дополняет гармонию, либо участвует в разработке основной темы.

ПРИМЕР 1

(Медленно ,певуче)



Его «Куманёк» построен на более типичных вариациях, Аз. Иванов здесь довольно удачно использует варьирование основных звуков темы (это видно из примера), или вводит различные арпеджио.

ПРИМЕР 2

(Оживленно)



В обработке р.н.п. «В низенькой светелке» использованы «орнаментальные» вариации, причем в партии этой же руки звучит тема в двухголосном изложении.

ПРИМЕР 3
(Не скоро)



Обработки А. Суркова, такие как «То не ветер ветку клонит», «Как у наших у ворот», «Во поле береза стояла» и другие представляют собой образец русской лирики, хотя по характеру эта лирика самая разнообразная, - от огненной, задорной обработки «Как у наших у ворот» - до медленной, выразительной мелодии «То не ветер ветку клонит».

Интересен тот факт, как различные авторы подходят к одной и той же народной песне. Ведь на мелодию той же русской народной песни «Как у наших у ворот» написано, напечатано и исполняется множество самых различных обработок, вариаций и фантазий? Но каждый старается внести что-то новое, своё...

Неразрывность, текучесть вариаций характерны для такой обработки Суркова, как «То не ветер ветку клонит»,

ПРИМЕР 4
(Свободно, с движением)



даже для вариации в аккордовом изложении требуется максимальная плотность и легато.

ПРИМЕР 5



А. Полудницын в своих поздних обработках всё чаще обращается к готово-выборному баяну. Хотя среди его обработок для готового баяна встречаются достаточно интересные примеры, такие как «Трепак», «Барыня», «Сибирская подгорная». В обработке р.н.п. «Как по той по реченьке» есть эпизод с применением тремоло мехом, где автор отталкивается от возможностей готового баяна.

ПРИМЕР 6

(Неторопливо)



В обработках для выборного баяна А. Полудницын ставит себе цель использовать его преимущество, вводя в текст левой руки широкие, насыщенные, хроматические мотивы.

ПРИМЕР 7

(С движением)



- Это был пример из обработки р.н.п. «Не слышно шума городского», здесь применён аккомпанемент близкий фортепианому. Следующий пример интересен тем, что звучит он в пределах малой и первой октав, не загружая и не утяжеляя саму тему.

ПРИМЕР 8



Необходимо сказать, что проникновение фортепианных приёмов игры характерно для готово-выборного баяна, т.к. они служат расширению выразительных возможностей инструмента, обогащают тембровые краски.

В обработках Г.Шендерова, таких как «Во сыром бору тропина», «Отдавали молодцу» - чувствуется направленность на поиски более плотного аккомпанемента, автора уже не устраивают простые гармонии готового баянного аккомпанемента, ему нужны богатые, насыщенные гармонии; - и он находит их в одновременном звучании двух аккордов (это видно по эпизоду из обработки р.н.п. «Отдавали молодцу»).

ПРИМЕР 9 (Очень медленно)



Использование широких, плотных аккордов также свойственно Г. Шендерёву, но в большей мере это присуще В.Подгорному. В.Подгорный, также как и И. Паницкий не называет свои произведения обработками, чаще всего у него можно встретить фантазию на тему. Богатство фактуры позволяет В.Подгорному записывать свои произведения на трёх нотных строках. Конечно же это, в свою очередь, представляет особую трудность для исполнителя, но позволяет хорошо видеть развитие каждой темы отдельно, позволяет выделять главную темы и наиболее точно работать с движением меха. Использование пяти-, шестиголосия для этого автора не является чем-то необычным. Пятиголосные аккорды в партии правой руки очень часто встречаются в пределах двух октав, и применение большого пальца здесь стало просто необходимостью.

Наиболее известны его фантазия на тему р.н.п. «Ах, ты, душечка» и «Ноченька». В этих двух произведениях достаточно ярко проявляются индивидуальные черты стиля В.Подгорного, здесь также не встретишь привычного «баянного» аккомпанемента, все подчинено развитию главной темы, основной идеи.

В данном примере из «Ноченьки» явно ощутима тяга автора к полифонии, к самостоятельному развитию отдельных голосов.

ПРИМЕР 10
(Умеренно)

Второй пример из этой же фантазии дает представление о богатстве фактуры, широких и в то же время простых, с точки зрения гармонии, аккордах. (Здесь ширина и насыщенность аккордов достигнуты путем удвоения, либо даже утроения основного тона)

ПРИМЕР 11



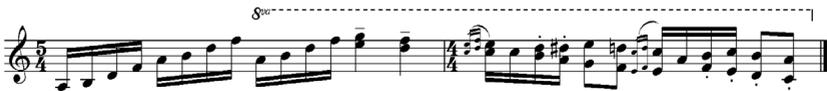
В фантазии на тему р.п. «Ах ты, душечка» в целом сохраняется такая же направленность, что ещё раз подтверждает характерные черты стиля В.Подгорного.

ПРИМЕР 12 (Немного замедляя)



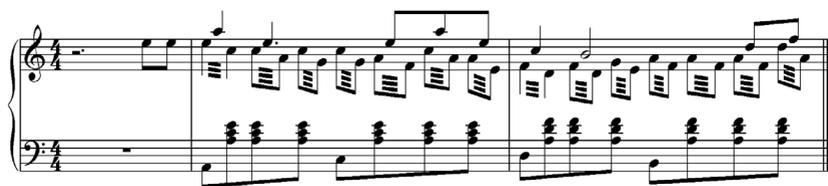
Богатством мелодизма, мягкостью, напевностью отличаются обработки И.Матвеева. Каденции очень логично и мягко связывают материал его вариаций в одно целое, основаны они на элементах темы.

ПРИМЕР 13 В темпе



-Это эпизод из его обработки народной песни «Волга-реченька». После одноголосного проведения темы, частичной её разработки и небольшой каденции появляется первая вариация, где помимо основного аккомпанеента тему сопровождает непрерывная, мягкая линия, основанная на приёме «тремоло»

ПРИМЕР 14



Сама тема на протяжении всей пьесы не меняется, проводится только целиком и в одной тональности «ля минор».

А следующей вариации характерно свободное изложение трех голосов, достаточно далеко удаленных друг от друга. Два голоса сопровождают тему на протяжении всей вариации.

ПРИМЕР 15



Есть у И.Матвеева и ряд других обработок, но в целом развиваются те же направления, что и в приведенном ранее примере. Задуманность и проникновенность его вариаций всегда покоряют слушателей.

Наибольшую известность и распространённость получила у Юрий Казакова обработка р.н.п. «Меж крутых бережков», написанная для выборного баяна. В ней он старается как можно полнее использовать возможности трёх клавиатур. В партии левой руки встречается двухголосие, причем каждый из голосов вполне самостоятелен и достаточно развит.

ПРИМЕР 16



В последней вариации этого произведения автор использует один оригинальный прием, которым добивается подражания гуслим. Такого эффекта можно добиться только при игре на выборном баяне.

ПРИМЕР 17



А из его обработок для готового баяна самой яркой является «Ехал казак за Дунай». Первому проведению темы предшествует небольшая каденция (использование каденций характерно для многих авторов 50-60 годов, это – И.Матвеев, А.Онегин, Н. Ризоль и другие). За темой следуют восемь вариаций на самые различные виды техники и исполнительские приёмы. Это – изложение вариаций в сексту, использование хроматических пассажей, развитые вариации для левой руки и т.д. Но наибольший интерес представляет последняя, восьмая вариация, где Ю.Казаков вводит один из новых приёмов – тремоло мехом. В настоящее время этот прием получил широкое распространение и часто используется в произведениях более молодых композиторов, композиторов следующего поколения (В.Золотарев, А. Репников, А.Тимошенко, В.Власов и др.).

Свои оригинальные обработки Ю.Казаков всегда включает в программу концертов. Вариации на тему украинской народной песни «Ехал казак за Дунай» пользуются большой популярностью.

ПРИМЕР 18



Сам Ю.Казаков большую часть своей творческой деятельности посвящает концертному исполнительству.

До наших дней всем известны «Школа игры на баяне» А. Онегина

и, вышедшая в 1977 году, его «Школа игры на готово-выборном баяне». Также под его исполнительской редакцией выходят сборники «Педагогический репертуар баяниста». А.Онегин – большой знаток и пропагандист русского баяна. Среди его обработок народных песен можно назвать немало примеров, которые прочно вошли в баянный репертуар.

-Это обработки р.н.п. «Выходили красны девицы», «Всю – то я вселенную проехал», «Во сыром бору тропина», «Я на камушке сижусь», вариации на тему чешской народной песни «Мне матушка моя говорила», фантазия на тему сибирской народной песни «Ермак» и многие другие.

По праву лучшим его произведением считают вариации на тему р.н.п. «То не ветер ветку клонит», эта пьеса всегда вызывала у баянистов огромный интерес, здесь проявилось умение автора вникать в глубину русской народной песни. А.Онегин использует также самые разнообразные способы варьирования и каждая вариация отличается богатством красок и своей неповторимостью. Автор удачно применяет в этой обработке каденции, первая из них звучит между проведением темы и первой вариацией.

В заключении звучит очень оригинальная каденция с применением приёма – тремоло мехом.

ПРИМЕР 19

Из обработок для готового баяна это, пожалуй, вершина в его творчестве, хотя для готового баяна им написано большое количество произведений.

В сборнике «Педагогический репертуар баяниста» вып. третий /М.-1973год/ вышла в обработке А.Онегина для готово-выборного баяна р.н.п. «Я на камушке сижусь» - представляющая собой своеобразный пример использования возможностей готово-выборного баяна. Здесь уже достаточ-

но сложный тональный план и в каждой вариации А.Онегин использует либо выборный, либо баян с готовым аккомпанементом. Проведение темы левой рукой в первой октаве позволило перенести аккомпанемент в верхний регистр, где он послужил изящной окраской темы.

ПРИМЕР 20



В одной из вариаций для готового баяна А.Онегин подражает наигрышу гармошки, что по своему удавалось сделать И. Паницкому.

ПРИМЕР 21



-И вновь звучит выборный баян, аккомпанемент здесь близок «балалаечному» за счет звучания его в пределах первой октавы и своеобразного тембра левой клавиатуры.

ПРИМЕР 22

(Певуче)



Подводя итог, хочется сказать, что жанр «Обработка русской народной песни» и сегодня далеко себя не исчерпал. В настоящее время появляются много новых имен, которые наряду со «старыми» композиторами продолжают активные поиски новых средств выразительности, дополняют и обогащают большим разнообразием современную метроритмическую, гармоническую и полифоническую палитру «нашего» жанра. Основа жанра, заложенная в 30-40, в 50-60 годы, помогает композиторам и исполнителям в деле развития исполнительства на баяне. Данный жанр был и будет наиболее характерным для баяна, являясь его главной отличительной чертой.

Литература

1. Басурманов А.П. Справочник баяниста -М.: Сов.композитор,1986.
2. Бружес Ю.Выдающиеся исполнители.-Сов.искусство,1951,15 мая
3. Музыкальная энциклопедия. М., Сов.энциклопедия. Т.1-1973; т.2-1974; т.3-1976.
4. Серов А. «Русская народная песня как предмет науки»-М.: Сов. Композитор,1983.
5. СурковА.,Липс Ф., Имханицкий М.(Вступительная статья).-в изд.: Анталогия музыкальной литературы для баяна т.1. М., Музыка, 1984.

Б. В. Семичов

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКРИПИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДОМРЫ

Стремительный рост за последнее время исполнительской культуры на домре предъявляет более высокие требования к качественному формированию репертуара, значительной частью которого являются скрипичные переложения и транскрипции. Тщательность подхода к данному виду творческой деятельности заключена во всем многообразии составляющих её частей, и результат определяется мастерством и научностью. Репертуар неизбежно воспитывает слушательский опыт. Среди слушателей могут оказываться молодые или признанные композиторы, за которыми будущее оригинального репертуара. От того, какие переложения и транскрипции выносятся на концертную эстраду, напрямую будет зависеть набор композиторских средств – от приёмов игры до различных видов фактуры.

Во избежание путаницы в вопросах терминологии вначале определим сущность понятий «переложение» и «транскрипция». Обратимся к Энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона.

Транскрипция (лат. *Transscriptio, грамм.*) - письменное изображение звуков и форм известного языка, обладающего или не обладающего собственной системой письма, при помощи письменной системы, обычно данному языку не свойственной и принадлежащей какому-нибудь другому языку или же вполне искусственной. Транскрипция может применяться в видах практических или научных. Научная транскрипция нередко вытекает из практической.

Транскрипция (муз.) - переложение вокального или инструментального сочинения на фортепиано. Транскрипция должна быть сделана так, как будто сочинение написано специально для фортепиано. Лист первый стал писать транскрипции и нашел многих подражателей. Капитальным трудом в области транскрипции является Листовское переложение девяти симфоний Бетховена, на фортепиано. Транскрипции делали Гензельт (увертюра «Оберона»), Брассен (отрывки из опер Вагнера) и мн. др.

Как видно из словарных определений, ранее не существовало разницы между понятиями переложение и транскрипция. Различия сложились позже, когда возникли термины – свободное переложение и обработка. Причем, разница в терминологии зависит от степени вторжения в композиторский замысел. Ф.Лист, например, называл свои опусы транскрипциями, Ф.Крейслер – обработками. Возможны два предположения о том, что, во-первых, в понятие «обработка» ранее вкладывалось некое свободное отношение к оригинальному материалу и, во-вторых, что, находясь в среде одного и того же инструмента, автор переработки может называть свою работу транскрипцией или обработкой. Позднее жанр обработки отошел в область народных песен и плотно закрепился в этой позиции. В жанре обработки имеются собственные подвиды – вариации, попури, фантазии. Но наиболее профессиональным видом обработки по праву считается рапсодия, где, как известно, блестяще преуспел Ф.Лист.

Для правильного определения первоначального подхода автора переложения к оригиналу и постановке задач необходима классификация видов переложения. По характеру отношения к оригиналу классификация видов выглядит следующим образом: **1) точное повторение оригинала**, где переложение имеет внешнее сходство с оригиналом и представляет собой другое тембровое прочтение. В этом случае нотный текст только оформляется подходящими приемами игры, штрихами, динамикой; **2) свободное переложение**, где допускаются незначительные фактурные изменения, октавные переносы, изъятие из текста целых музыкальных эпизодов, частичное изменение замысла композитора; **3) транскрипция**, представляющая собой активное вмешательство в музыкальную фактуру со значительными её изменениями, где автор переложения становится со-

автором композитора, имея право изменять драматургию сочинения и тональный план. Причем, часто транскрипция имеет оттенок некоего виртуозного прочтения оригинала с обильным насыщением его каденциями, пассажами и т. д. В других случаях за основу берутся основные музыкальные эпизоды и разрабатываются с максимальным учетом специфики конкретного инструмента.

История развития музыкальной культуры уже знает факты обращения выдающихся композиторов и исполнителей к творчеству других композиторов, примером чему могут служить переложения и транскрипции И. С.Баха, Ф. Листа, Л. Годовского, С. Рахманинова, Ф. Крейсера и других. Попробуем выяснить мотивы, побуждающие музыкантов заниматься переложениями. Думается, что, например, Л. Годовский или Ф. Крейслер вряд ли стремились таким путем пополнить обширный скрипичный или фортепианный репертуар. Следовательно, первопричину нужно искать в сфере творческих потребностей музыкантов, желающих переработать или переосмыслить понравившийся музыкальный материал, т. е. адаптировать произведение для своего инструмента.

Сложились два вида адаптации. С одной стороны, произведение адаптируется для инструмента, с другой стороны, наоборот, инструмент адаптируется под музыкальный материал. Оба вида имеют право на существование, но результат получается различным. Во время адаптации под музыку инструмент оказывается ограниченным в рамках заданного регистра, тональности, иногда до крайности неудобных попевок или пассажей. Результат такой адаптации - чаще всего точное повторение оригинала. В случаях адаптации произведения для конкретного инструмента, автор переложения имеет возможность, например, плавно соединять несколько пассажных эпизодов, применять октавные переносы, при которых масштабнее раскрывается тембровая окраска инструмента (домры) или более убедительно выстраивается динамико-фактурное нарастание. Т.е. переложение становится свободным.

Всегда необходимо помнить о том, что переложение – это компромисс. Звучание оригинала неизбежно находится в более выгодном положении. Поэтому, нелишней оказывается реальная оценка важности и нужности будущего переложения (подробнее см. ниже). Если у музыканта с высоким художественным вкусом звучание оригинала вызывает положительные эмоции, то это еще не является основанием для создания переложения. Работа над переложением требует профессионального подхода, который основывается на глубоком знании характерных черт различных эпох и стилей, на соблюдении последовательности в работе и высокой убежденности в своих стремлениях.

Решение проблемы накопления репертуара путем создания переложений имеет для народных инструментов большое значение. Учитывая, что домра в силу сложившихся исторических условий, появилась на концертной эстраде слишком поздно и композиторы обратили свое внимание на этот инструмент только в начале XX века, недопустимо отсутствие огромных пластов скрипичной старинной, классической, романтической и русской музыки в репертуаре домры.

Постоянно возрастающий уровень исполнительства на домре заставляет усиленно заниматься поиском новых выразительных средств. Богатый исполнительский опыт помогает решению этой проблемы.

Жанр переложений в домровое искусство пришёл естественным образом. Как только музыкантам – народникам стало тесно в рамках существующего тогда малочисленного оригинального репертуара, они активно стали приобщаться к мировой музыкальной культуре через создание переложений. Путь становления жанра в творчестве домристов можно условно разделить на три этапа, связав их с именами выдающихся исполнителей на домре – Н. С. Будашкин, А. Александров и А. А. Цыганков. Каждый из них представляет в развитии жанра свой качественный уровень. Современная им исполнительская культура надомре располагала определенным объемом средств выразительности. Поэтому отношение к музыкальному материалу было различным.

Н. Будашкин в своей работе целиком опирался на природные возможности домры, но, если произведение выходило за пределы этих возможностей, то он, как правило, отказывался от работы.

Также, имеются сведения о попытках переложения – Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа, где обе части не имели кварто-квинтового соотношения, т. е. произведение целиком предполагалось исполнять в a-moll.

А. Александров использовал все доступные средства для создания переложений. Для него важно было звуковое воплощение оригинала, однако подход к поиску выразительных средств и технических возможностей был весьма упрощенным. Тем не менее, исполнители на домре до сих пор с благодарностью используют его переложения в отредактированном виде.

Огромный вклад в развитие жанра внес великий реформатор и исполнитель А. А. Цыганков. Он впитал в себя опыт своих предшественников и, обладая ярчайшей творческой индивидуальностью, создал целый ряд переложений, которые по праву входят в золотой фонд домровой литературы. Его принципиальная позиция – открытие новых образно-смысловых граней произведения средствами своего инструмента. А. Цыганков считает важным сохранение уровня виртуозности оригинала, полноты звучности фак-

туры, артикуляции. При этом по-возможности используются выразительные природные особенности домры. А. Цыганков всегда стремится дать произведению собственное прочтение, обращаясь только к первоисточнику. Глубоко уважая замысел композитора, опираясь на личный опыт, он выражает самого себя и справедливо считает свою сущность авторитетной.

За многие годы развития жанра выработались принципы и направления, которыми можно руководствоваться в работе над переложениями. Во-первых, наметилась тенденция к более тщательному подбору материала с точки зрения возможности звучания на балалайке. Во-вторых, скрупулезное отношение к авторскому замыслу позволяет максимально приблизиться к оригиналу. В-третьих, появление новых выразительных средств, расширяющих возможности инструмента, влияет на стиль переложений.

Процесс создания переложений – это целостная универсальная система, состоящая из ряда взаимосвязанных конкретных понятий, находящихся в строгой последовательности. Однако, поскольку это процесс творческий, не всегда работу над переложениями можно заключить в рамки такой системы. Для приобретения четких навыков, особенно на начальном этапе приобщения к данному виду творчества, следует ознакомиться с понятиями, помогающими скорейшему достижению качественного результата и практически их закрепить.

Работа начинается с **подбора материала и анализа возможности** звучания его на домре. Для правильной оценки возможности звучания в конкретной нотной среде необходимо ознакомиться со степенью фактурной насыщенности и виртуозности оригинала. Учет специфики инструмента, для которого написано произведение, стиля композитора, жанровых особенностей, соотношение разделов формы, динамики, диапазона, темпа, артикуляции, формирует ясные представления о произведении и о предстоящей работе над переложением. Анализ таких понятий указывает **направление поиска выразительных средств**. В исполнительской практике сложился комплекс таких средств, из которых автор переложения для воплощения своих идей отбирает необходимые, а если этих средств недостаточно, он пытается изобрести новые, опираясь на свой художественный вкус. Проблема всегда состоит в том, чтобы найти оптимальное соотношение фактуры, приемов игры, штрихов, динамики. Для формирования навыков полезно брать в работу небольшие классические произведения, в которых есть возможность освоения несложных сочетаний указанных выше средств выразительности.

После завершения художественной части работы, наступает заключительный этап – редакторское оформление нотного текста, т.е. выставление штрихов, аппликатуры и т.д.

В мировой музыкальной культуре среди множества инструментов скрипка занимает особое место. Сложился вековой исполнительский опыт, конструкция этих инструментов совершенна, найдено большое количество решений технических задач. Исполнительство на домре такого огромного опыта не имеет. Изучение возможностей этих инструментов, их природных качеств и внимательное обращение с нотным материалом является непременным условием в работе над переложениями.

В процессе работы неизбежно возникает необходимость сопоставления природных особенностей скрипки, и домры. Особенно обращают на себя внимание **акустические возможности** (по которым скрипка занимает ведущее место), **динамические возможности** и **фактурные возможности**. Для сопоставления рассмотрим, какими качествами располагает домра:

1) ограниченность природных акустических свойств требует подвижности фактуры и частого использования тремоло;

2) динамические возможности также ограничены, вследствие чего применяется «ступенчатое» развитие динамики;

3) фактурные возможности во многом ограничены рамками диапазона и технологии.

Как известно, тремоло на скрипке используется эпизодически, как колористический прием, тогда как на домре тремоло является одним из основных приемов звукоизвлечения. Тремоло в переложениях применяется в музыкальных эпизодах кантиленного характера, причем во избежание фактурного однообразия используется чередование тремоло по всем струнам, на одной струне.

Оценка временной протяженности тремоло является едва ли не самым главным фактором при отборе материала для переложения. Длительное по времени тремоло – основной слуховой раздражитель. Рассуждения о том, что это непременный природный атрибут домровой техники, не имеет ничего общего с переложениями. Недооценка этого фактора может привести к тому, что для переложения станут доступны почти все кантиленные сочинения. Как раз этим недостатком в настоящее время грешит большая часть переложений для струнных инструментов.

Звучание домры на уровне фортиссимо воспринимается таковым только в сравнении с более тихим звучанием. Длительные музыкальные эпизоды скрипичных произведений, рассчитанные на непрерывное нарастание динамики, невозможно механически переносить в переложение. Периодическое возвращение к более тихой звучности создает впечатление динамического роста.

В последние годы наметилась тенденция к усложнению и насыщению домровой фактуры. Появилась октавная техника, техника исполне-

ния интервалов и аккордов, используются элементы полифонического письма. Эти факторы помогают решать многие проблемы в переложениях скрипичных произведений.

Акустические проблемы на скрипке – с помощью смычка. На домре такие проблемы решаются компромиссно, путем применения более мелкой ритмизации крупных длительностей, их полифонического заполнения, использования тремоло.

Рассматривая фактурные особенности, следует отметить, что для домры ранее была свойственна упрощенная аккордовая фактура с нешироким диапазоном, преобладающее двухголосие и трехголосие в кантилене, мелкая пассажная техника с небольшим набором традиционных оборотов. Соприкосновение с переложениями потребовало выхода за рамки традиций. Фактурные особенности и уровень виртуозности находятся в тесной взаимосвязи. У струнных инструментов в образовании одного звука участвуют одновременно две руки, в чем состоит коренное отличие от клавишных инструментов.

При подборе материала для переложения скрипичных произведений следует помнить, что целый ряд произведений принято считать сугубо «скрипичными». В это понятие можно включить масштабность композиторского замысла, насыщенность фактуры, широкий диапазон. Конструкция смычка дает возможность пианистам играть крупные длительности, т.е. соединять звуки на грани затухания. В результате эффект, например, диминуэндо получается идеальным.

Скрипичные композиции сочинялись именно с учетом природных свойств инструмента и не содержат в себе никаких компромиссов. Поэтому, даже очень качественное воспроизведение на домре большинства скрипичных сочинений оказывается несостоятельным.

Отбор скрипичных произведений для переложения представляет собой трудную задачу. Смычковая природа в совокупности с вибрацией создает ощущение непрерывного легато необычайной теплоты во всех регистрах. В скрипичной литературе имеется множество эпизодов с использованием пассажной техники в пределах одного движения смычка, где абсолютно отсутствует атака звука и незаметна смена позиций, что, по сути, недоступно щипковым инструментам.

Домра совершенно не приспособлена к исполнению кантилены в высоком регистре и в большинстве случаев октавные переносы лишают такие эпизоды неповторимого очарования. Учет таких особенностей исключает из списка возможных переложений целый ряд скрипичных сочинений. Использование в переложениях разнообразной артикуляции (при отсутствии её в оригинале) вместо октавных переносов спасает звучание от монотонности.

Подытоживая вышеизложенное, необходимо конкретизировать определение переложения. Переложение – это максимально адаптированное на другой инструмент произведение, в котором от исполнителя не требуется дополнительного мастерства для создания естественного звучания.

Рост исполнительской культуры на русских народных инструментах рождает возможность выражать новыми средствами своё отношение к тому или иному произведению. Тенденция к созданию транскрипций, которая наблюдается в последние годы, открывает путь к самовыражению.

Литература

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. – М. 1965.
2. Годовский, Л – По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз / Школа фортепьянной транскрипции. – М. 1970.
3. В. Панин – Павел Нечепоренко исполнитель, педагог, дирижер. – М.: Музыка, 1986.
4. Л. Ройзман – О фортепьянных транскрипциях органных сочинений старых мастеров/ Вопросы фортепьянного исполнительства. – М., 1973. – Вып.3.
5. С. Фейнберг, С. – Пианизм как искусство. – М, 1965.
6. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (электронная версия).

С. С. Зубанова

АНСАМБЛЬ ШУМОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Музицирование на шумовых инструментах - одна из самых доступных форм ознакомления ребенка с миром музыки. Музыка всегда (наряду с движением, речью и игрушками) являлась необходимым условием общего развития детей. Игра на шумовых инструментах - развивает музыкальный слух, ритм, музыкальную память, формирует навыки вербального и невербального общения, формирует готовность и умение действовать в коллективе, развивает навыки мелкой и крупной моторики, а также слуховые, зрительные, тактильные способности к восприятию. На уроках ансамбля шумовых инструментов юные музыканты приобретают умения и навыки, необходимые для коллективного исполнительства – это одновременное слышание ансамбля в целом и своей партии в частности, ощущение общей метроритмической пульсации, взаимопонимание и согласованность в приемах звукоизвлечения, выполнение разных ансамблевых функций – мелодических, гармонических, полифонических, ритмических и аккомпанирующих.

Вот уже 3 года, как в детской музыкальной школе № 60 поселка Ясногорский, Кемеровского района существует ансамбль шумовых инструментов «Звонкие колокольчики».

В состав входят учащиеся 1-5 классов народного и фортепианного отделений ДМШ № 60. Участники ансамбля исполняют разнообразный по жанрам репертуар, с помощью преподавателя придумывают партии для своих инструментов.

Для того чтобы заинтересовать и научить детей игре на шумовых инструментах необходимо использовать принцип концентричности, когда на начальные знания и умения наслаиваются всё новые и новые знания; постепенно усложнять задачи и упражнения.

На начальном этапе преподаватель знакомит детей с шумовыми инструментами: глѣкеншпилем, тамбурином, маракасами, кабасами, кастаньетами, шейкерами и т.д. Преподавателю важно показать детям, что любой предмет может издавать звук, даже тело ребенка может «звучать». Эту истину помогут освоить хлопки в ладоши, по коленям и т.п. Дети отмечают, что звуки при похлопывании, поглаживании, касании получаются разные, именно эти способы извлечения звуков и станут первыми на пути овладения музыкальными шумовыми инструментами.

На первоначальных занятиях преподаватель знакомит детей с выразительностью звучания инструментов, ребята сравнивают звучание тамбурина и глѣкеншпиля, кастаньет и треугольника, находят разницу в звучании. Такие сравнения можно проводить и в игровой форме, когда один ученик достает инструмент, например из коробки играет, а другие дети угадывают, какой инструмент звучит. Для развития мышления, памяти и воображения можно использовать загадки с описанием внешнего вида и звуковых качеств инструмента. Это обогатит словарный запас учащихся и поможет преподавателю в дальнейшем экономить время при раздаче инструментов.

Когда накоплен первый слуховой опыт и проведена предварительная работа, надо показать ребятам правильные способы игры на инструментах, учитывая их возраст, уровень развития и способности. Первоначально часто приходится работать индивидуально, чтобы дети усвоили навык игры на инструментах, были готовы к совместной деятельности. Когда все дети достаточно хорошо держат инструменты в руках, знают основные способы игры на них, можно начинать работу над произведением.

Шумовые инструменты делятся на две группы:

1. Ударные звуковысотные инструменты, представляющие собой резонансовый ящик и ряд пластинок определенной высоты из дерева или металла (ксилофоны, металлофоны, глѣкеншпили (колокольчики)).

Ксилофон - ударный, звуковысотный инструмент. Состоит из набора хроматически настроенных деревянных брусочков. Металлофон, глётеншпиль - ударные, звуковысотные инструменты, которые состоят из набора хроматически настроенных металлических брусочков. Звук на этих инструментах извлекается путём лёгкого прикосновения палочкой по брусочку. Обучению игре на данных инструментах следует уделить наибольшее внимание и в первую очередь посвятить несколько уроков методики и практики звукоизвлечения.

Во время игры пластинки инструмента должны находиться на уровне колен, если ребёнок сидит, или на уровне пояса, если стоит; ребенку должно быть удобно, руки должны двигаться свободно.

Основные навыки игры на металлофоне, ксилофоне, глётеншпиле формируются следуя таким этапам:

- знакомство и работа с буквенными обозначениями звуков на пластинках инструментов;
- умение правильно держать палочки - не зажимать палочки всей ладонью, не класть указательный палец на палочку, не прижимать головку палочки к пластинке во время удара;
- овладение различными приемами игры двумя руками: совместное движение, поочередное движение, параллельное движение, сходящееся и расходящееся движение, перекрещивание рук, тремоло, глиссандо.

Также к данной группе инструментов можно отнести Table bells (тонные настольные колокольчики), которые представляют собой набор из 9-12 колокольчиков, у каждого из которых свой тон.

2. Инструменты без определенной звуковой высоты – ударно-шумовые инструменты.

К данной группе инструментов относятся:

1) Бонго – (исп. *bongó*) — кубинский ударный инструмент: небольшой сдвоенный барабан африканского происхождения, играют на котором обычно сидя, удерживая бонго зажатым между икрами ног. На Кубе бонго впервые появился в провинции Орьенте около 1900-го года. Барабаны, составляющие бонго, имеют разный размер; меньший из них считается «мужским», а больший — «женским», основным барабаном. Традиционно, более низко настроенный, «женский» барабан находится по правую руку от музыканта. Бонго широко используются как в традиционной кубинской музыке, так и в латиноамериканской музыке вообще. Современный бонго настраивают более высоко, чем раньше, что больше соответствует роли этого барабана как солирующего инструмента. Партия бонго может также дублироваться другими инструментами перкуссии.

2) Конга – латиноамериканский ударный инструмент, представляет собой вытянутую по высоте бочку, с одного торца натянута кожаная мембрана. Обычно конгеро (музыкант, играющий на конгах) использует установку из двух или трёх конг разного размера.

3) Джембе – западноафриканский барабан в форме кубка с открытым узким низом и широким верхом, на который натягивается мембрана из кожи - чаще всего козьей. По форме относится к так называемым барабанам в форме кубка, по звукообразованию – к мембранофонам. Играют на джембе руками. Ранее неизвестный Западу, со времени своего «открытия», он обрёл огромную популярность.

4) Бубен – ударный музыкальный инструмент неопределённой высоты звучания, состоящий из кожаной мембраны, натянутой на деревянный обод. К некоторым разновидностям бубнов подвешены металлические колокольчики, которые начинают звенеть, когда исполнитель ударяет по мембране бубна, потирает её или встряхивает весь инструмент.

5) Тамбурин – инструмент родственник бубну, в отличие от бубна на него не натянута кожа, зато в корпусе укреплены 1 или 2 ряда металлических тарелочек. Инструмент позволяет участвовать в музыкально-ансамблевой деятельности, сопровождать игрой на инструменте разнообразные игры, песни, пляски, создавать собственные ритмические рисунки, вызвать музыкально-эмоциональный отклик детей.

6) Кастаньеты – ударный музыкальный инструмент, представляющий собой две вогнутые пластинки-ракушки, в верхних частях связанные между собой шнурком. Пластины традиционно изготавливались из твёрдой древесины, хотя в последнее время для этого все чаще используются стеклопластик. Кастаньеты получили наибольшее распространение в Испании и Латинской Америке.

Подобные простые музыкальные инструменты, пригодные для ритмического сопровождения танца и пения, применялись ещё в Древнем Египте и Древней Греции.

Название кастаньеты в русском языке заимствовано из испанского, где они называются *castañuelas* («каштанки») из-за сходства с плодами каштана. В Андалузии их чаще называют *palillos* (палочки).

7) Треугольник – музыкальный инструмент, имеющий вид металлического прута (обычно из стали), согнутого в форме треугольника. Один из углов оставлен открытым (концы прута почти касаются). Треугольник обычно подвешен за один из других углов на тонкой проволоке или тесьме. По нему ударяют обычно металлической палочкой (иногда композиторы просят использовать деревянную). Тембр звука зависит от конкретного места удара и прикасания другого материала (например, пальцев) к треугольнику.

8) Кабаса – самый древний тип ударно-шумовых инструментов индейцев Латинской Америки. Представляет из себя деревянный цилиндр с ручкой, обтянутой проволокой.

9) Маракасы – (исп. *maraca*, также *маракас*) – древнейший ударно-шумовой инструмент коренных жителей Антильских островов – индейцев таино, разновидность погремушки, издающей при потряхивании характерный шуршащий звук. В настоящее время мараки популярны на всей территории Латинской Америки и являются одним из символов латиноамериканской музыки. Как правило, музыкант, играющий на мараках, использует пару погремушек - по одной в каждой руке. Помимо плодов игуэро и тыквы, мараки изготавливались также из сплетённых ивовых прутьев, кокосовых орехов и даже из кожи. Современные мараки изготавливаются как традиционным способом – из плодов игуэро или тыквы-горлянки, так и из более современных материалов, в первую очередь - из пластмассы.

10) Шейкеры – (от англ. *shaker* – «to shake» – трясти) – название целого ряда ударных музыкальных инструментов (перкуссии), используемых для создания ритмов, а также придания музыке оригинального звучания. Представляет собой закрытую емкость (контейнер) из твёрдого материала, частично наполненный мелким сыпучим содержимым (крупный песок, дробь, бисер, зёрна растений и т. п.). Шейкеры имеют разнообразные размеры, форму и вид, могут напоминать барный шейкер для коктейлей, иметь форму шара или яйца и т. п.; в качестве шейкера может быть использован и реинстик. В любительских условиях роль контейнера зачастую исполняют алюминиевые банки из-под газированных напитков. Шейкеры часто используются в популярных и традиционных музыкальных направлениях (фолк, этническая, эстрадная музыка, джаз и т. д.). Способ звукоизвлечения у шейкера соответствует названию: по нему как правило не ударяют, его сотрясают, перемещая вперед и назад, вверх-вниз. При этом частички наполнителя сталкиваются между собой и с внутренней поверхностью, создавая специфическое звучание инструмента. Более резкие, отрывистые движения обеспечивают более жесткую атаку звука, создавая акцент на определенных долях ритма.

11) Гуиро – самый древний тип ударно-шумовых инструментов индейцев Латинской Америки. Представляет собой небольшой пустотельный сосуд из высушенной тыквы, плода гуиро, из сплетённых ивовых прутьев, наполненный камешками, сухими семенами или другими твёрдыми мелкими предметами. Издаёт при потряхивании характерный шум. Применяется в инструментальных ансамблях, исполняющих народную музыку.

12) Трещотка – русский шумовой музыкальный инструмент. В Курской, Тульской и Калужской областях представляет собой комплект из дубовых, кленовых или ореховых планок, нанизанных на два ремешка или шнурка. Планки соприкасаются неплотно благодаря вставленным между ними в верхней части деревянным прокладкам. Концы ремешков трещотки берут в обе руки (как гармошку), резким (или плавным) движением ударяют планки свободными концами одна о другую и получают щёлкающие звуки. На территории северо-западных областей России трещотка-деревянная прямоугольная рамка с зубчатым валом, переходящим в рукоятку. В пазы между зубцами вала, служащего осью вращения, входят 1-4 упругие планки, противоположными концами прикреплённые к рамке. При вращении планки с силой перескакивают с одного ребра на другое, издавая оглушительный звук, напоминающий пулемётную пальбу.

13) Деревянная коробочка или вуд-блок – один из самых распространённых ударных музыкальных инструментов с неопределённой высотой звучания. Звучание инструмента – характерный цокающий звук. Округлый вуд-блок. Представляет собой прямоугольный брусок звонкого, хорошо высушенного дерева. Верхняя граница бруска слегка скруглена. С одной стороны, ближе к верхней части бруска, выдолблена глубокая щель шириной около 1 см. На инструменте играют деревянными или пластиковыми палочками. В зависимости от размера коробочки, звук может быть выше или ниже, поэтому зачастую композиторы используют несколько вуд-блоков, звучащих по-разному. Прототип современного оркестрового инструмента распространён среди народов Дальнего Востока, Африки и Южной Америки.

14) Ковбелл (Каубелл, англ. cowbell – коровий колокольчик) – ударный музыкальный инструмент, принадлежащий к металлическим идиофонам с неопределённой высотой звучания.

Ковбелл упрощённо представляет собой четырёхугольную металлическую призму с открытой передней гранью. Чаще всего бывает выполнен с прямоугольной, либо ромбообразной формой оснований. Имеет резкий, пронзительный, хорошо читаемый даже в насыщенных аранжировках звук, с очень короткими атакой и затуханием. Использование ковбелла является неотъемлемым элементом танцевальных жанров латиноамериканского происхождения; также он иногда применяется в популярной музыке и рок-музыке.

15) Бар чаймс (англ. Bar Chimes) – самозвучающий ударный музыкальный инструмент, родственник традиционному азиатскому ветряным колокольчикам.

Инструмент был введён в обиход перкуссионистов американским ударником Марком Стивенсом, в честь которого получил оригинальное название Mark Tree, широко распространённое на Западе. В России больше распространено название Bar Chimes.

Металлические трубочки разной длины, из которых составлен инструмент, звучат от соприкосновения друг с другом. Музыкант, играющий на бар чаймс, проводит по колокольчикам рукой или металлической палочкой, приводя их в движение. В зависимости от направления движения возможно восходящее и нисходящее звучание. Колокольчики инструмента не настраиваются на определенные по высоте звуки, но чаще всего, разница в звучании соседних трубочек примерно равна полутону.

Бар чаймс используется для характерного специального эффекта, который чаще всего встречается в эстрадной музыке, а также в джазе и современной классической музыке.

Творческая, игровая атмосфера этих занятий предполагает активное участие детей в учебном процессе. Радость и удовольствие от совместного музицирования с первых дней обучения музыке – залог интереса ребенка к этому виду искусства. Полученные на уроках знания и навыки должны помочь детям в их занятиях по сольфеджио и на уроках специального инструмента. Ученики знакомятся с выдающимися музыкальными образцами, что наряду с уроками по специальности, хору, слушанию музыки и музыкальной литературе, способствуют формированию их музыкального кругозора.

Музыкальный материал подбирается из лучших образцов детской музыкальной литературы. Дети знакомятся с выдающимися примерами мировой музыкальной классики, популярными, народными, джазовыми произведениями. Все музыкальные фрагменты обсуждаются детьми, т.к. ученики должны понимать характер музыки. Ученики сами выбирают инструменты, которые по их мнению могли бы быть использованы для исполнения того или иного произведения, предлагают свою инструментовку.

Считаю целесообразным, что в ДМШ и ДШИ необходимо введение данного предмета, как предмет по выбору, так как ученики становятся активными участниками процесса, независимо от уровня его способностей и образования на данный момент, что способствует психологической раскованности, свободе, дружелюбной атмосфере в группе среди учеников, а также повышает мотивацию к обучению.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО РЕПЕРТУАРА

Довольно часто педагоги музыкальных школ и студий включают в учебный репертуар пьесы с эстрадно-джазовой стилистикой, не подозревая, что они представляют определенную сложность, и не редко даже студенты колледжей и вузов на сцене показывают не грамотную в стилистическом решении трактовку. Об этом пишет и Виктор Петрович Власов, выдающийся композитор, автор джазовой Школы для баяна и аккордеона: «... исполнительский уровень многих музыкантов, пытающихся приобщиться к джазу, не всегда находится на надлежащем уровне, а это в свою очередь, не может не отражаться на воспитании эстетических вкусов наших слушателей» [1, с.5]. Попробуем разобраться, почему это происходит и какой из данной ситуации может быть выход, так как этот репертуар востребован, его с удовольствием играют, а публика слушает.

Вначале определимся с тем, что подразумеваем под термином «эстрадно-джазовый». В последнее время, в частности на международных конкурсах, аккордеонистов и баянистов, играющих эстрадно-джазовый репертуар, относят к номинации «варьете». Если обратиться к энциклопедиям, то слово *варьете* (французское *variete*, от латинского *varietas* - разнообразие, смесь) характеризует, прежде всего, театр, в программу представлений которого входят эффектные, пышно оформленные развлекательные номера театральных, музыкальных и цирковых жанров - одноактные комические пьески, пародийные сценки, выступления певцов, чтецов, танцоров, фокусников и др. А само название произошло от театра «Варьете», основанного в Париже в 1720 и позже стало нарицательным. Столицей варьете в течение долгого времени был Париж, в котором такие театры, как «Ша нуар», «Фоли бержер», «Мулен руж», «Аполло» стали эталоном качества в своем жанре. В них проходили становление эстрадные артисты, развивавшие школу французского шансона, сочетающего непринужденную, выразительную манеру пения, построенного на речитативе и мелодекламации, с актерской игрой. Несомненно, что аккордеон там фигурировал достаточно часто как в качестве аккомпанирующего инструмента, так и солирующего. Театры варьете стали настоящей школой отточенной техники массового зрелищного танца, родившегося в оперетте, а позже вошедшего в арсенал мюзикла. Таким образом, важной составляющей такого рода музыки была ритмическая упругость, без которой «зрелищный танец» не мыслим. Для эстетики ва-

рьете так же важны: вольный дух импровизации, развлекательность, эпатажность. В советское время легкие развлекательные жанры, несмотря на их большую популярность у зрителей, официально считались «второстепенными» и финансировались властями по остаточному принципу, так как легкая развлекательная эстетика вступала в противоречие с политическими настроениями. Что касается репертуарных сборников для баяна и аккордеона, то эстрадные пьесы всегда включались, так как пользовались вниманием исполнителей и неизменным успехом у публики, однако в них практически невозможно было встретить зарубежных авторов. Только с конца 90-х начинается новый виток развития варьете, появляются сборники с произведениями «варьете» не только отечественных, но и зарубежных авторов.

В настоящее время термин «варьете» не имеет строгого значения, его границы несколько размыты и главными для него чертами остались эклектичность, зрелищность, доступность в восприятии, развлекательный характер, разнообразие и смесь стилей и жанров. Последнее послужило тому, что аккордеонистов и баянистов, играющих эстрадную музыку и джаз, объединили в общую категорию - «варьете», не смотря на то, что у каждого стиля много своих черт и особенностей.

Сложившееся, еще в советское время, мнение об эстетике варьете как легком, непритязательном жанре предопределило одну из лежащих на поверхности проблем, заключающуюся в том, что данный род музыки не предполагает серьезного исполнительского прочтения. И даже в настоящее время, когда нет цензуры, и эстетика официоза ушла на задний план, изучение данного рода музыки в классе часто происходит на эмпирическом уровне, целиком зависящем от общего музыкального уровня, слухового багажа, от природного чувства данного жанра педагогом и учеником. Другая проблема, вероятно, порождена первой, так как из-за несерьезного отношения к этому роду музыки до настоящего времени отсутствует методика изучения этого стилистического феномена в классе аккордеона (баяна). Несмотря на его популярность, в настоящее время известно всего два методических пособия, которые, так или иначе, освещают означенную тему: «Курс эстрадной игры на аккордеоне» А. М. Мирека и «Школа джаза на баяне и аккордеоне» В. П. Власова. «Курс эстрадной игры на аккордеоне» А. М. Мирека довольно объемное издание, включающее в себя, наряду с хрестоматийным материалом ранее изданных Школ, эстрадные произведения. Однако автор не посчитал нужным осветить вопросы, характерные для исполнительского стиля варьете. Виктор Петрович Власов в своей работе достаточно подробно рассматривает природу жанра, его генетику, характерные стилистические черты

и, что особенно ценно, поднимает вопросы джазового исполнительства, овладения джазовой манерой игры, но его публикация не всем доступна, так как опубликована пока только в Украине. Иных пособий для аккордеона и баяна, в которых аккумулированы интересующие нас вопросы, нет. Конечно, существует достаточно много джазовых школ для других инструментов, теоретических трудов, но все они имеют свои специфические особенности, которые часто не просто перевести в практическую плоскость методики изучения варьете из-за разных задач. Там в первую очередь поднимаются и раскрываются вопросы обучения импровизации, как неотъемлемого элемента джаза. Для исполнителя, не претендующего на джазовое искусство как таковое и играющего готовую композицию, где весь нотный текст выписан, вопросы импровизации могут быть опущены, потому как они если и присутствуют в трактовке, то не в том объеме. Элементы импровизации, отражающиеся на исполнительских аспектах, вполне могут быть высвечены при грамотном изучении предмета. Поэтому, если пьеса понравилась, то ничего плохого не будет в том, что музыкант её исполнит. В этом случае для исполнителя актуальны вопросы трактовки элементов музыкальной выразительности, знание которых позволит грамотно интерпретировать нотный текст. Конечно, вопрос этот очень не простой и рамки статьи не позволяют раскрыть его даже основополагающие аспекты. Задача этой статьи показать проблему и варианты ее возможного решения.

Итак, если библия музыканта, как писал Г.Ф. Бюлов, начинается со слов «вначале был ритм», а мы знаем, что рассматриваемый стиль варьете замешан на танцевальных жанрах, то метр и ритм, как и в академической музыке, здесь имеют наиважнейшее значение и, более того, отражаются буквально на всех элементах музыкальной выразительности. В основе данного рода музыки джазовое ритмическое начало, где борьба между четким ритмом и разнообразными ритмическими отклонениями от него неотделимы, так как любые отклонения (свинг, синкопы) возможны только при сохранении строгих рамок. Обучение этому вопросу осложняется тем, что джазовая ритмика не поддается точной фиксации в нотной записи. Начинающие музыканты усваивают ее «со слуха» по концертам и записям известных джазовых исполнителей и при «совместном музицировании с хорошо свингующими музыкантами» [2, с. 19]. Поэтому все обучающиеся джазу обязательно проходят период адаптации к этому направлению. Однако почему метр и ритм варьете рассматриваем через организацию их в джазе? Дело в том, что исторически джаз входил в быт через легкомысленную эстраду, был тесно связан с ней, нередко отождествлялся с ней. Эстрада и джаз так были переплетены, что многие черты

одного явились впоследствии неотъемлемой частью другого. «Популярные песни и танцы, все разновидности, так называемой индустрии развлечений, рядились в броскую джазовую униформу» [1, с.7]. В частности ритмическое начало джаза оказало очень сильное влияние на все эстрадные стили, поэтому при рассмотрении ритма варьете необходимо изучить особенности джазового ритма.

В академической музыке преобладают длительности четного деления, где каждая делится на две более мелкие. Эта бинарная система сложилась в средние века. Она имеет свой «запас ритмической гибкости». Во-первых, здесь длительность можно изменить на ее половину или на ее три четверти с помощью одной, двух или трех точек. Во-вторых, бинарная система допускает особые ритмические фигуры, состоящие из длительностей нечетного деления (триоли, квартоли и далее до бесконечности). Джазовая музыка включает в себя элементы академической музыки, но при этом существенно отличается от нее «внутренней триольной пульсацией» – триольным таймингом, который подразумевает, что каждая длительность делится на три более короткие, а не на две, в результате чего музыка джаза буквально пронизана триолями. Эту особенность в нотной графике отразить не предоставляется возможным, из-за чего запись джазовой пьесы ещё более условна в сравнении с записью академической музыки.

В варьете очень важно чувствовать пульсацию ритмических единиц, их организующую роль, выразительные возможности, так как основное свойство джазовой музыки, черты которой она в себе несет – это присутствие пульса, который заряжает фразу энергией, вливает в нее упругий импульс – «бит». «В зависимости от стиля бит бывает четный и нечетный. В свинге, где пульсация триольная, бит достигается тем, что восьмые становятся триольными» [3, с.5]:



Ритм, темп и метр в джазе взаимосвязаны. Темп исполнения непосредственно влияет на отклонения от ритма, в свою очередь последний отражается на организации метра. Так, например, при игре в среднем и медленном темпе на три части делятся все уровни метра, начиная от целого такта и до его частей – метрических долей. В быстром темпе деление уменьшается, и звучат обычные мелкие длительности (восьмые, шестнадцатые). В таких стилях, как босанова, латино, рок, диско, реггей, где пульсация четная на 8/8 или 16/16, восьмые равные, чаще всего из-за того, что они пульсируются достаточно в быстром темпе.

В крайних медленных (баллады), бит достигается с помощью «оттяжки» ритма мелодии от метра – «граунд-бита»:



«Наибольшую трудность для музыкантов составляет определение величины этой задержки, ибо роль сознания здесь минимальна» [2, с.19]. Интересно то, что бит может достигаться не только изменением ритмического рисунка, но и артикуляцией, для овладения которой необходимо выработать внутреннее ощущение пульса. Несомненно, при игре на аккордеоне, полезно мысленно пропевать бит различными слогами, так как при произнесении слогов естественным образом ощущается артикуляция на разных уровнях интонирования от атаки до штрихов:



Кроме триольного деления, бит в джазе поддерживается смещением акцентов, например: с сильной доли на слабую. Во фразе, состоящей из четвертей – это акцент «ап-бит» (приходящийся на слабую долю)¹:

¹ Все предлагаемые ниже нотные примеры даны со штрихами, позволяющими понять характер артикуляции, применимый во многих случаях в стиле варьете. В оригинальных нотных текстах, как правило, эти штрихи отсутствуют. Поэтому, для сравнения, полезно приводимые примеры поиграть без штрихов и со штрихами, для того чтобы понять на сколько сильно может отличаться трактовка произведения варьете от игры этого же текста в академической манере.



Довольно часто во фразе, состоящей из восьмых нот, акцентируются восьмые на «и».



Кроме того, акценты на слабую долю – «ап-бит» и акцент на «и» – «офф-бит» в джазовой музыке чередуются с акцентами на сильную долю – «ту-бит» и с акцентом «на разз» - «даун-бит»:



В зависимости от метрического расположения фразы, акцент под действием притяжения пульса меняет свой характер. Так, если фраза из двух восьмых попадает на сильную долю, то она исполняется с акцентом «даун-бит» (первый такт, ниже приводимого нотного примера), если попадает на слабую, исполняется «офф-бит» (второй такт):



Для определения вида акцента музыканты рекомендуют пропеть фразу с разными вариантами акцентов и выбрать тот вариант, который лучше всего раскрывает музыкальную мысль фразы, но для этого, естественно, необходим слуховой багаж, который на начальном этапе обучения беден или вовсе отсутствует. Поэтому часто без помощи педагога ученику не обойтись. В то же время, для развития свободы акцента полезно играть организованные метрически гаммаобразные упражнения с вариантами акцентов на: 1-ю и 3-ю долю, 2-ю и 4-ю, на каждую вторую восьмую «офф-бит». После того, когда будут усвоены простые формулы, можно усложнить задачу, благодаря чередованию акцентов в разных вариантах.

Синкопирование – важнейший элемент выразительности в джазовой музыке, суть которого в том, что ритмически опорный звук смещается с сильной или относительно сильной доли такта на слабую, при котором возникает ритмический диссонанс. Ожидание разрешения, момента, когда музыка вернется к нормальным акцентам основного метра, держит слушателя в напряжении и так притягательна для любителей джаза.

Синкопы могут появиться не только в результате смещения нот, но и при их выделении акцентами. Акцент, в свою очередь, это подчеркивание звука или аккорда разными способами: усилением, ритмическим удлинением, сменой гармонии, тембра, направлением мелодического движения и т.п. В джазе синкопа возникает при ритмическом движении, которое готовит слушателя к тому, что у него появляется желание услышать акцент на сильной доле такта. Именно для этого в джазовой музыке применяется интенсивное акцентирование метрических долей. Важно и то, что исполнительский акцент должен послать слушателю новый импульс, эмоциональный толчок, что отличает настоящий джазовый акцент от внезапного громкого звука. Если акцент не поддается перечисленным характеристикам, то слушатель вместо свинга воспримет нечто ритмически неоформленное.

Приведенные выше нотные примеры показали, что синкопы могут быть внутритактовые, межтактовые и внутридольные. Их названия говорят о том, на каком пространстве смещаются акценты: в пределах такта, через тактовую черту или внутри доли. Внутридольные синкопы появляются в том случае, когда смещается акцент между мелкими нотами внутри метрической доли.

Синкопированными могут быть не только единичные ноты. Из синкопированных ритмических рисунков могут складываться целые ритмические формулы, так называемые ритмические остинато (остинато итал. *ostinato* – упорный, упрямый – многократно подряд повторяющийся мелодический, гармонический или ритмический оборот). Когда в разных голосах звучат различные остинатные ритмические рисунки, в том числе синкопированные, возникает перекрестная ритмика. Она происходит от африканской импровизационной ансамблевой барабанной полиритмии и является основной чертой афро-американского фольклора, а также джаза, который берет в нем свое начало. Перекрестная ритмика – это ритмическое многоголосие, возникающее при звучании нескольких независимых голосов с разной метроритмической организацией. Часто для неподготовленных учеников это является непреодолимым препятствием. Кроме того, один из основополагающих джазовых композиторско-исполнительских приемов, называется полиритмическое рубато. При нем мотивы, фразы как бы сдвигаются относительно тактового метра и темпа и развиваются независимо от него.

Подводя итог, отметим, что исполнительской технике джаза и варьете нельзя научиться по инструкциям, и надо знать хотя бы его истоки и основополагающие признаки. В джазовой музыке, как видно из данной статьи есть специальная терминология, без знания которой сложно углу-

биться, при необходимости, в вопросы стиля, читая специальную литературу разобраться в теории и на должном уровне работать над текстом музыкального произведения. Так, например, термин бит (английский *beat*), означающий структуру такта в музыке, пульс метрических долей. А так как джазу свойственна свободная и гибкая ритмика, кроме строгого бита (*ground beat*) есть его разновидности: офф-бит (англ. *off beat* – не в долю), ап-бит (*up-beat* – на слабую долю), он-бит (англ. *on beat* – в долю), фор-бит (англ. *four beat* – четыре удара, акцента). Именно для того, чтобы выработать у себя чувство «абсолютного» течения времени, джазмены в начальной стадии обучения занимаются под четкое ритмическое сопровождение. Изучение основополагающих признаков жанра, особенностей организации метро-ритма, слушание мастеров варьете и джаза, репродуцирование их исполнительской манеры позволит подойти к грамотному формированию навыков игры разбираемого стиля. В других случаях пьесы в стиле диксиленд или регтайм потеряют важные аспекты музыкальной выразительности и будут звучать как заурядные польки или марши. Стиль варьете, наряду со сложившимися традициями исполнения академической музыки, также требует профессионального подхода. Великий композитор Д.Д. Шостакович однажды уточнил, что он в легкой музыке никогда не видел «легкого дела». Современная исполнительская школа аккордеона и баяна не может позволить себе самодеятельности (в плохом смысле этого слова) в этом вопросе. Для высококлассного музыканта не существует музыки легкой или серьезной, как и не существует другого подхода, кроме как профессионального.

В заключении хочется обратить внимание на то, что данная статья лишь поднимает проблемы, касающиеся исполнения стиля варьете и ни в коей мере не претендует на полное освещение поднятых проблем. Её задача подвести педагогов и учеников на начальном этапе к грамотной работе с данного рода музыкой, подвигнуть на дальнейшее увлекательное путешествие в исполнительский мир эстрадно-джазового искусства, показать сложность интерпретаторских задач, обратить внимание на глубину этого вопроса и принципиальные моменты, без которых произведение в стиле варьете может не состояться.

Литература

1. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне: Учебное пособие. – Одесса: Астропринт, 2008. – 160с.
2. Кунин Э. И. Скрипач в джазе. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208с.
3. Степурко О. М. Трубочка в джазе. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208с.

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЯТОЙ СИМФОНИИ ЧАЙКОВСКОГО

(заметки дирижера)

В творческой деятельности композитора и исполнителя есть много общего. Композитор создаёт произведение, исполнитель – воссоздаёт его, а для того, чтобы воссоздать, исполнителю необходимо проникнуть в замысел композитора, заново пройти многие ступени творческого акта, пройденные композитором. Исполнитель осуществляет, реализует творческую задачу, что роднит его с композитором. Между тем, природа их творческого акта различна. Творчество исполнителя начинается там, где творчество композитора уже фактически окончено. Произведение композитора является для исполнителя, по существу, «руководством к действию», импульсом для творческого акта, свобода которого в значительной мере ограничена *кругом образов, заложенных автором*. В процессе такого творческого акта исполнитель создаёт *собственную концепцию* произведения, которая опирается на знание исторических условий, окружавших жизнь композитора и процесс создания интерпретируемого сочинения; представление о творчестве и художественном методе автора. Исполнителю необходимо проникнуть в идейный и образный мир данного сочинения и взглянуть на него под углом собственного мировоззрения. Весь этот процесс от первого знакомства с музыкальным произведением до его публичного исполнения вместе с продуктом творческого акта называется художественной интерпретацией, наличие которой является обязательной составляющей исполнительского искусства:

При интерпретации произведений ушедших эпох перед исполнителем встаёт вопрос – от чего отталкиваться при решении основных проблем трактовки музыкального произведения: отражать ли взгляды, идеи, мысли той общественной среды, к которой принадлежит сам исполнитель, или же опираться на традиции исполнительства, современные композитору? При более глубоком изучении этой проблемы вопрос переходит в другую плоскость. Круг идей, материальная форма их выражения, необходимость сохранения стиля и характера творчества данного композитора являются главными составными частями интерпретации, её основой.

С другой стороны, каждая эпоха вносит изменения в формы общественного сознания, в мироощущение людей. Изменяется и наше вос-

приятие явлений прошлого. Поэтому одновременно с сохранением стилистической специфики и исторической типичности музыкальных образов произведений прошлых эпох исполнитель обязан вскрыть в них такие грани, которые свяжут их с мироощущением современников. Об исполнителях, которые стоят на таких реалистических позициях, часто говорят, что в их интерпретации очень современно звучат те или иные произведения прошлых эпох, имея в виду не модернизацию, а отражение окружающей действительности через призму образов «минувшей эпохи». При таком исполнении происходит как бы перевод образов прошлого в современные категории, и это нельзя считать нарушением авторского замысла. По этому поводу уместно вспомнить мнение А. Рубинштейна о границах авторского замысла. Суть его заключается в следующем: авторский замысел ещё не обнимает собой всего в произведении, границы которого могут быть шире первоначального авторского замысла, и вообще само понятие авторского замысла весьма относительно. Если под этим термином понимать идейно-художественную основу произведения, действительно заложенную композитором, то долг исполнителя исходить из этого авторского замысла. Если же иметь в виду полную неприкосновенность и сохранение всех элементов произведения ради них самих, то при таком исполнении сами произведения будут обречены на гибель, ибо, находясь в «застывшем» состоянии, не развиваясь вместе с обществом, они перестанут быть понятными ему, «сами в себе умрут». Долг исполнителя – раскрыть жизненную ценность и действенность искусства для своего времени. [1, с123.].

Мысли А. Рубинштейна находят отклик в высказывании видного советского дирижёра Г. Рождественского: «Так как при интерпретации всё равно невозможно полностью отразить “букву” авторского текста, то я за то, чтобы и не пытаться это делать. Я против догматического отношения к авторскому варианту, так как даже у самого композитора не может быть двух похожих исполнений. Тем более этого не может быть и у артиста, как бы “буквально” он не воплощал написанное. Интерпретация – это процесс творческий, и я за активное отношение к ней со стороны исполнителя. Я считаю, что задача истинного интерпретатора, бесспорно, – максимальное приближение к замыслу творца, но приближение это должно осуществляться через некую промежуточную инстанцию, которой становится личность исполнителя. Чем художественно значительнее она, тем ярче выглядит сама интерпретация, тем в большей степени она приближается к авторской трактовке» [2, с. 39].

На примере Пятой симфонии П. И. Чайковского можно проследить, какими путями разные интерпретаторы приближаются к «замыслу творца».

П. И. Чайковский является создателем лирико-драматических, лирико-трагедийных симфоний. Симфония-драма в творчестве великого русского композитора за относительно короткий отрезок времени – с 1877 года, когда была написана Четвёртая симфония, первая «инструментальная драма», по 1893 год, год создания Шестой симфонии – испытала стремительный взлёт. Впервые в русской музыке в жанре симфонии были созданы концепционные произведения, которые содержали законченную систему взглядов на мир. Трудно поверить, что ещё в 60-х годах композитор и критик А. Н. Серов предполагал, что, вероятно русских симфоний и квартетов создано не будет: это задача немецких композиторов. Вполне понятно, что Чайковский в своём творчестве опирался на достижения европейского и русского симфонизма XIX века. Но огромная заслуга Чайковского состоит в том, что он сумел соединить эти достижения, и не просто соединить, а подняться на иной уровень восприятия и осмысления художником тех общественных процессов, которые были характерны для Европы второй половины XIX века вообще и для России в частности.

Думается, метод его мышления, к овладению которым Чайковский шёл по пути синтеза романтического содержания¹ и развития традиций *классицистской* структуры, можно безо всяких оговорок назвать реалистическим. Вот что по этому поводу пишет музыковед Л. Данилевич: «В симфоническом творчестве Чайковского с особой силой проявилось характерное для русской музыкальной культуры XIX в. **стремление к синтезу достижений романтизма и классицизма.** Вот почему безоговорочное причисление Чайковского к романтикам неверно. Творчество его романтично по своему эмоциональному содержанию, по характеру музыкального языка. Но приёмы симфонического развития и формообразования Чайковский унаследовал от Бетховена» [3, с 34].

В соответствии с романтической традицией в центре Пятой симфонии – личность художника, остро реагирующая на негативные стороны действительности. По словам Б. Асафьева, замыслом Пятой симфонии «было выразить музыкой жизнь как напряженность борющихся душевных сил» [4, с 71]. Уже первые звуки симфонии вводят нас в образный мир героя, мучительно ищущего пути разрешения жизненных противоречий, пытающегося понять – что есть добро, а что есть зло. Настойчиво повторяется один и тот же вопрос, и каждый раз он остаётся без ответа. Таков, думается, смысл интродукции. Сонатное *Allegro построено на контрасте тяжёлых душевных переживаний и светлого чувства, ощущения гармоничности бытия.* «Коллизии музыки Чайковского воплощаются как

1 Сам Чайковский в пояснении к Четвёртой симфонии указывал на наличие в ней романтических черт.

состояния борьбы кантиленной мелодии с силами, её раздробляющими и разрушающими, контрастными цельности и правдивости, прямолинейности чувств. Большой частью таково содержание и такова целеустремлённость так называемых «разработок» или «развитий» в развёртывании музыки Чайковского, такова их драматургическая природа. В этих столкновениях можно выделить моменты более или менее сильных кульминаций, после чего наступает стадия собирания, концентрации (длящиеся органные пункты), вслед за которыми обычно следует всегда яркое мелодическое утверждение чувства трагического или светло торжествующего характера» [5, с.60].

В разработке первой части Пятой симфонии такие «состояния борьбы» приводят к драматической предрепризной кульминации, вырастающей из столкновения устремлённой вверх темы главной партии с грозным нисходящим ходом мелодии тромбонов. Реприза возвращает всё на «на круги своя», но последней, завершающей стадией развития образов первой части служит кода. Именно здесь – самая сильная и самая драматичная кульминация части, после которой всё погружается в полный мрак.

Во второй части с наибольшей силой отразилась трагическая сторона симфонии: сфера Прекрасного испытывает на себе разрушительное вторжение судьбы. Приобретшая активный и зловещий облик, тема интродукции, врываясь в моменты наивысшего расцвета лирических образов, звучит острым и непримиримым контрастом всей лирической части.

Опозитизированные жанровые образы окружающей природы и быта, появляющиеся в третьей части, которую Чайковский назвал «Вальсом», отстраняют трагическое начало. Здесь смягчаются противоречия первых двух частей. Сознание как бы отвлекается от трагического действия. Лишь в конце, в глубоком среднем регистре оркестра – у низких кларнетов и фаготов, подчинённая вальсовому ритму – звучит тема интродукции, словно напоминая о тягостном раздумье и душевной тоске.

Итог развития симфонии связан с последней – финальной частью цикла, ибо она ставит точки над *i* в осознании концепции всего сочинения. Сам Чайковский после первых исполнений высказывал неудовлетворённость симфонией. «Сыграв мою новую симфонию два раза в Петербурге и раз в Праге, – писал он Н. Ф. фон Мекк, – я пришёл к убеждению, что симфония эта неудачна, Есть в ней что-то отталкивающее, какой-то излишек пестроты и неискренности, деланность» [6, с 503-504] Возможно, именно финал симфонии, точнее, его первый вариант вызывал у композитора такую реакцию. После исполнения симфонии с изменённым самим Чайковским финалом он в письме М. И. Чайковскому признаётся: «...симфония перестала казаться мне скверной, я снова полюбил её.» [7 с. 417]...

Сложность стоящей перед композитором задачи превращения образа «полнейшего преклонения перед судьбой» в образ гордого мужества в какой-то степени, вероятно, обусловила трудность рождения финала. Тем значительнее видится мастерство композитора-драматурга. Финал Пятой симфонии с его оригинальным тематизмом, со стремительным развёртыванием образов и неожиданными поворотами в их развитии производит очень сильное впечатление. Большое значение приобретает в нём тема интродукции, преобразованная в торжественный и величественный, а порой и грозный марш. Именно она словно встаёт на пути стремительного развёртывания образов экспозиции, с неё же начинается новый раздел формы – разработка. Внедрение темы вступления на всех наиболее значительных гранях конструкции финала, казалось бы, не даёт возможности истолковать развязку драмы иначе, чем трагическую. Но торжественная, величавая кода с блестящим проведением мажорного варианта темы интродукции и трансформированного элемента главной партии первой части позволяет сделать оптимистический вывод: «...как бы ни омрачала жизнь мысль о смерти, человек в любви и творчестве создаёт реальное противодействие этой безликой тупой силе, этому слепому, нелепому фатуму», главное в музыке Чайковского: « всё-таки власть жизни и ...борьба за раскрепощение человечности, в человеке угнетаемой, стремление к открывающимся борющемуся сознанию вершинам творческой радости и пламенность человеческого чувства» [8, с. 42, 44.]

В данной статье сравниваются трактовки I части Пятой симфонии Чайковского двух выдающихся советских дирижёров – Евгения Мравинского (1973 год) и Константина Иванова (1963 год).

Как справедливо отмечает ряд исследователей творчества Чайковского, первая тема Пятой симфонии не соответствует названию «Тема рока». Сам композитор на эскизах симфонии написал следующее: «Интродукция. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповедимым предначертанием провидения» [9, с.239]. В отличие от темы рока Четвёртой симфонии, эта тема олицетворяет не сам рок, а реакцию человека на негативные стороны жизни, поэтому играть эту тему необходимо без излишней аффектации, что особенно касается шестнадцатых у кларнетов, которые при малейшем их укорачивании начинают звучать как фактор действия и, тем самым, выпадают из образного строя интродукции. Четверти струнных с обозначением *pesante e tenuto* как нельзя лучше характеризуют состояние погружённости, тягостных раздумий, и тема кларнетов не должна противоречить ему.

Обратимся к анализу интродукции в интерпретации Е. Мравинского. Как бы нехотя, с трудом, в эмоционально сдержанном ключе развивают-

ся события в интродукции, но, развернувшись во всю мощь в разработке первой части, поражают своей силой. Начальный темп у Мравинского медленнее темпа, указанного Чайковским: 72 удара в минуту против 80 и это расхождение с автором не является единственным. Дело в том, что Мравинский выстроил свой темповый план первой части, который значительно расходится с оригинальным. В связи с этим приведём высказывание Б. Асафьева о первых интерпретаторах музыки Чайковского: «В былой России стиль исполнения Чайковского долго определялся мудрым и стройным, несколько эмоционально сдержанным, но не снимающим с музыки Чайковского обаяния её задушевности дирижированием Эдуарда Направника. ... Выразительность индивидуальной природы и, можно сказать, экспрессионистические свойства музыки Чайковского выпукло раскрыл Малер. Наконец, величайшей заслугой Артура Никиша было открытие для всего мира во всей полноте и пластичности богатейшего, изобилующего тончайшими нюансами душевного строя симфонизма Чайковского. В исполнении Никиша заново возродилась Психея – душа этой музыки, и присущие ей контрасты чувствований обретали классически обаятельные своей закономерностью и гармоничностью контуры» [5, с.58].

Данным высказыванием о стиле Э. Направника можно охарактеризовать и исполнительский стиль Мравинского в интерпретации Пятой симфонии. Очевидны, может быть, неосознанные, но чётко выраженные связи с приведенной характеристикой стиля Направника. Но прежде, чем понять причины, побудившие дирижёра изменить темпы Чайковского, обратимся к интерпретации К. Иванова, который играет вступление ещё медленнее Мравинского: в темпе четверть равна 52. У него это самый медленный темп в первой части, так же, как у Чайковского, но исходит он из классического варианта сонатного *Allegro*, где темп вступления, как правило, *Adagio* или *Largo*, и тематических связей с остальным материалом оно не имеет.

Романтизм привнёс новое в трактовку вступления, наделив его способностью быть не только заставкой симфонии, но в отдельных случаях, и первым показом одного из основных образов, место действия которого не ограничивается только вступлением. Поэтому у романтиков пульс во вступлении бьётся быстрее, чем у классиков. Сошлёмся на следующие примеры: в *S-dur* ной симфонии Шуберта темп вступления *Andante*, в Третьей симфонии Мендельсона – *Andante con moto*, в Первой симфонии Брамса – *Un poco sostenuto*, во Второй и Четвёртой симфониях Чайковского – *Andante sostenuto*, в Третьей Чайковского – *Moderato assai* (в Шестой симфонии Чайковского темп *Adagio* обусловлен трагической концепцией в целом). Учитывая выше сказанное, а также мажорную трансформацию темы вступления в финале с обо-

значением того же темпа (*Andante maestoso* четверть = 80), следует сделать вывод, что темп *Andante* указан не случайно. Поэтому тот факт, что Иванов исполняет вступление в темпе *molto adagio*, говорит о недостаточно глубоком проникновении дирижёра в концепцию симфонии в целом и, в частности, о попытке «навязать» теме вступления несвойственный ей характер трагической обречённости, даже похоронного марша. Самым слабым местом такого темпа являются паузы, которые в преобладающем во вступлении нюансе **p** (из 37 тактов – 16 тактов **p** и 5 тактов – **pp**) и при очень скромной инструментовке длятся так долго, что «звучащие» между ними эпизоды оказываются изолированными друг от друга.

Особенно сильно противоречие между темпом и непрерывностью развития музыкальной мысли выступает в последних семи тактах, где трижды через паузу повторяется кадансовая формула – S7-D. Кроме того, имеется ряд немаловажных деталей, которые остаются вне поля зрения Иванова. Так, первое проведение кларнетами темы вступления должно звучать в нюансе **p**, а второе – в нюансе **pp**. Если начало сыграть очень тихо, то вступившие в 21-м такте фаготы перекроют тему кларнетов, что и происходит в исполнении Иванова. В 28-м такте на окончании нисходящей гексахордовой фразы впервые появляется *sf*. В четырёх предыдущих аналогичных фразах здесь звучала тоника основной тональности ми минор, а здесь VI ступень. Этот кульминационный во вступлении момент создаёт ощущение испуга, неожиданного всплеска, так как сама фраза играется *diminuendo*, но по непонятным причинам Иванов проходит мимо этого.

Исполнение вступления Мравинским в отличие от исполнения Иванова обладает цельностью, убедительно по замыслу и по его воплощению и, что самое главное, до мельчайших подробностей воспроизводит нотный текст и авторские указания. Что же касается темповых расхождений с Чайковским, то для выяснения их причин сравним два варианта экспозиции первой части, изображённых графически на схеме, где по вертикали обозначены деления метронома, а по горизонтали – время звучания. Один график является воспроизведением темповременных параметров, указанных Чайковским, другой – исполнительского варианта Мравинского. Сразу бросается в глаза то, что в исполнении Мравинского тема тт.170-193 резко противопоставлена всему предыдущему материалу. После троекратного увеличения темпа он уменьшается здесь почти вдвое: с четверти с точкой, равной 108 до четверти с точкой равной 56. Речь идёт не только о темповом противопоставлении: замедление темпа ведёт, во-первых, к увеличению продолжительности звучания, во-вторых, к большей выразительности отдельных деталей, и, в-третьих, к смысловому акцентированию данного эпизода.

В отношении темпа главной партии все дирижёры придерживаются одного мнения – немного замедляют его по сравнению с темпом Чайковского. Что же касается характера основной темы, то здесь мнения расходятся. В интерпретации Мравинского начало главной партии звучит сдержанно, сосредоточенно; его главный герой как бы готовит себя к предстоящей борьбе, осмысливает происходящее. Герой Иванова, напротив, импульсивен, более непосредствен. Его чувства могут показаться немного преувеличенными, особенно в тот момент, когда главная партия звучит у струнных (динамическое указание Чайковского < > струнными исполняется с большим *crescendo*, чем до этого игравшими кларнетом и фаготом). В тактах 104, 105 и 106 у Чайковского в партиях фаготов, второй и четвёртой валторн, третьего тромбона и контрабасов выписано *sf*, смысл которого заключается в следующем: после канонического проведения валторнами и струнными темы главной партии опорой на VI ступень готовится её кульминация, где в звучании унисона деревянных духовых и струнных тема приобретает героический характер за счёт впервые использованного квартового затакта. (Трубы и тромбоны впервые играют здесь в нюансе *fff*) (В интродукции Чайковский также обозначением *sf* выделяет VI ступень (см. тт. 28, 30)). Таким образом, в данном случае *sf* несёт особый смысл, поэтому остаётся непонятным, почему Мравинский в своей интерпретации проходит мимо этого обозначения, а Иванов заменяет его на противоположное (!) – *meno f* с последующим *crescendo*. Этим же приёмом он пользуется в разработке, делая *sb meno f* за четыре такта до кульминации в 297 такте вместо выписанного у всего оркестра *ff*. (В этом такте тоже в нюансе *ff* вступают трубы, которые молчали 26 тактов, очевидно приберегаемые Чайковским для кульминации).

Теперь хотелось бы коснуться вопроса о том, какая из трёх тем, следующих за главной партией, соответствует термину «побочная партия». На первый взгляд, этот вопрос может показаться неуместным в данной работе, но дело в том, что этот термин обозначает раздел структуры, но побочная партия по положению в форме может быть отнюдь не побочной по смыслу¹, и от того, как прочтёт музыкальный материал дирижёр, зависит, не только расстановка смысловых акцентов, но и устремлённость концепции в целом. Одну и ту же тему можно сыграть как продолжение, связку и как противопоставление только что высказанной музыкальной мысли. Правда, каждая тема имеет определённые границы своих выразительных возможностей, но вариантов её исполнительской объективации существует

1 Музыковед Орлова вообще не согласна с термином «побочная партия» по отношению к наиболее значительным симфоническим произведениям Чайковского.

столько, сколько существует исполнителей. Даже сам композитор не всегда может с максимальной точностью очертить круг образов, соответствующих данной теме. Сошлёмся на тот факт, что одно и то же произведение самого Чайковского в отдельных случаях трактуют совершенно противоположно: вспомним спор по поводу третьей части Шестой симфонии и финала Пятой.

Думается, что высказывания самого композитора не являются решающим аргументом для однозначного определения той или иной направленности темы или произведения, так как после создания композитором оно живёт и развивается по своим имманентным законам.

В определении границ связующей и побочной партий первой части Пятой симфонии автор статьи не согласен с общепринятой точкой зрения.

Для доказательства своей точки зрения и удобства сравнения тем приведём схему, на которой по вертикали расположены темы, обозначенные «А», «В», «С», а по горизонтали – классификация этих тем¹.

А	В	С
Связующая партия	Побочная тема 1	Побочная тема 2
Связующая тема 1	Связующая тема 2	Побочная партия

Как видно из схемы, принадлежность темы «С» к сфере побочной партии ни у кого не вызывает сомнения, по поводу же тем «А» и «В» мнения разделяются. Что же это за темы? Тема «А» появляется на гребне мощной волны развития главной партии, когда туттийное звучание вдруг как бы сужается в напряжённый унисон струнного квартета на ноте фа-диез. Звучит эта тема в тональности си-минор (в репризе – в тональности до-диез минор). Думается, что всё это характеризует данную тему как связующую, так как для Чайковского не характерно ни проведение побочной партии в репризе не в тональности главной партии, ни такой резкий переход от главной партии к побочной.

Тема «В» представляет собой дважды повторенный восьмитакт, который, в свою очередь, переключками деревянных и струнных разбит на четыре двутакта, причём, реплика струнных является как бы мажорным вариантом предыдущей темы. Поэтому, если учесть некантиленный характер, дробную структуру, а также тематическую связь с предыдущей темой, отнесение темы «В» к сфере побочной партии представляется нам очень спорным. Что же касается третьей темы, то, во-первых, это единственная в первой части тема, не принимающая участия в разработке (то же самое

1 Литера А. обозначает тему тт. 116-151, литера В – тт. 154-169, литера С – тт. 170 -193.

мы наблюдаем в Четвёртой и Шестой симфониях), во-вторых, для последних трёх симфоний Чайковского характерно обозначение в побочной партии более медленного темпа, чем в главной (в Четвёртой симфонии *Ritardando...Meno mosso.. Ritardando...Moderato assai,quasi Andante*, в Шестой – *Adagio, Andante*, в Пятой перед темой С – *Molto più tranquillo*), в третьих, для побочной партии Чайковский специально выписывает уточняющие характер термины (в Шестой симфонии – «*teneramente*», «*molto cantabile*», «*con espressione*», в Пятой – «*molto cantabile ed espressivo*»).

Если суммировать всё вышесказанное, то станет ясно, что Чайковский стремится отделить побочную партию от предыдущего материала, обратить особое внимание исполнителей на единственный, порой, лирический эпизод в первой части (в Шестой симфонии эта тенденция достигает апогея: побочной партии предшествуют два такта в темпе *Adagio*, фермата на четвертной паузе и пауза длиною в пять восьмых в темпе *Andante*). Таким эпизодом в Пятой симфонии и является тема, которая обозначена литерой С. (Показательным, на наш взгляд, является совпадение тональностей и трёх первых звуков в побочных партиях Пятой и Шестой симфоний.) Темы «А» и «В», исходя из вышеприведённых доказательств, можно классифицировать соответственно как первую и вторую связующие.

Теперь рассмотрим трактовки побочной партии разными дирижёрами. Выскажем предположение, что Мравинский в указанном Чайковским темпе «не успевал» раскрыть истинное содержание этой темы, ощущая некоторое противоречие между темпом и характером, заложенным в её интонационно-образной структуре. Поэтому он значительно «замедлил» побочную партию,¹ увеличив, соответственно, время её звучания. Поскольку тема вступления и два первых проведения главной партии объединены характерным чувством сосредоточенного, скорбного раздумья, именно побочная партия, будучи самым медленным эпизодом первой части, её своеобразным лирическим центром, выражающая самые светлые человеческие идеалы, стремление человека к счастью, оказалась противопоставленной предшествующим ей образам. Механизм этого противопоставления заслуживает особого внимания.

Двигателем темповой драматургии экспозиции у Мравинского является наличие двух разнонаправленных тенденций, одна из которых есть стремление к ускорению движения, другая к замедлению.

К концу главной партии темп увеличивается на 16 ударов метронома, и первая связующая тема является первой попыткой погасить накоплен-

1 В таком же темпе – четверть с точкой равна 56 – исполняет побочную партию Е. Светланов. У К. Иванова темп четверть с точкой равна 60, у Мравинского разница между первыми проведениями главной и побочной партий равна 24 ударам метронома.

ную энергию. Темп замедляется сначала на 6 ударов метронома, а к концу связующей ещё на 10. С точки зрения образной драматургии этот эпизод можно рассматривать, как попытку осмыслить происходящее. Внезапно после паузы ворвавшаяся вторая связующая тема увеличивает темп на 32 удара метронома, но резкое замедление сразу на 52! удара метронома означает появление основного противостоящего образа – побочной партии, после чего темп снова ускоряется, достигает своей высшей точки в заключительной партии. Увеличение темпа идёт по линии Г.п. – Св.т.2. – 3.п., а замедление – по линии Г.п. – Св.т.1 – П.П. Это соответствует и образному контрасту между двумя блоками тем: Св. т. 2 – 3.П. с одной стороны, Св. т.1 – П.П. с другой (первая связующая является лирическим эпизодом в разработке, так же, как побочная в экспозиции).

Попутно хочется отметить очень выразительный приём, применённый Мравинским непосредственно перед побочной партией – небольшую цезуру на тактовой черте, которая также работает на механизм противопоставления. Некоторые дирижёры, в том числе и К. Иванов, делают за один такт до побочной *ritenuto*, которого нет у Чайковского, и музыка сразу приобретает чересчур сентиментальный и слащавый оттенок. Сам Мравинский в ранних интерпретациях тоже замедлял темп перед побочной партией, но в дальнейшем отказался от этого. После бурной, сыгранной на одном дыхании второй связующей почти вдвое замедленная побочная партия, отделённая от неё небольшой цезурой, производит очень сильное впечатление, вызывая сравнение с ощущением от внезапно нахлынувших чувств. Звучит это, безусловно, намного убедительнее и соответствует *molto più tranquillo*. Очень важным, на наш взгляд, показателем стройности концепции Мравинского является тот факт, что, несмотря на все изменения, у него сохранено равное соотношение темпов вступления, главной и побочной партий (темп всей главной партии в среднем – четверть с точкой равна 88), хотя вступление и побочная партия по темпу как бы поменялись местами.

Во втором проведении побочной партии есть резкий аккорд меди (трубы и тромбоны) короткой восьмой. Этот тембр использован Чайковским не случайно, тем более что появляется он после 70 тактов паузы. Этот жёсткий аккорд как бы символизирует разрушение достигнутого в побочной партии ощущения счастья. Поэтому здесь особенно важно выполнить все указания Чайковского, а именно – *stringendo* должно начинаться только через два такта после аккорда, а ни в коем случае не до него. В противном случае пропадёт эффект неожиданности его появления, что, к сожалению, и происходит в интерпретации Иванова, а ведь этот аккорд несёт важную психологическую нагрузку (на подобных аккордах

построена вся кода первой части). Мравинский перед аккордом делает небольшое *diminuendo*, подчёркивая тем самым его смысловое значение. Спокойное течение побочной партии (без *accelerando*) как бы наталкивается на неожиданное препятствие, которое является психологическим толчком для смены состояния. И только отсюда начинается подъём, приводящий к заключительной партии.

Единственное, что вызывает сомнение в интерпретации Мравинского – характер второй связующей темы. При относительно спокойном общем темпе, внезапно ускоряясь сразу на 12 ударов метронома, после первой связующей она звучит как-то неестественно возбуждённо, даже несколько суетливо. Неоправданность такого сопоставления темпов подтверждается и указанием Чайковского – *un rochetino più animato*. В результате страдает драматургия экспозиции, так как преждевременным оказывается поворот, осуществляемый Чайковским только в жизнеутверждающей заключительной партии, построенной на соединении мажорного варианта главной (этот вариант звучит также в коде финала симфонии в той же инструментовке – у труб) и элементов связующей.

Конец разработки и проведение главной партии в репризе усиливают трагические черты первой части симфонии. В длительно выписанном замедлении перед репризой появляется характерная для Чайковского «гармония смерти», которая уже звучала в интродукции (24 такт), а развитие главной партии идёт несколько иным путём, чем в экспозиции. Широко развит мотив, противостоящий непрерывному развитию. Оркестрованный тромбонами пиано в низком регистре, этот мотив звучит более «фатально», чем в экспозиции. Репризное проведение главной партии в фа-диез миноре всем оркестром привносит новые черты в это «накопление» трагизма. Очень выпукло подчёркивает смысловой оттенок репризы в своей трактовке Г. Рождественский. После кульминации он даёт длительный эмоциональный спад, который, тем не менее, не означает «снятие» драматизма, и подводит к репризе как к итогу, результату развития, углубляя в ней сумрачные, трагические черты. В результате реприза воспринимается как реакция на предыдущее развитие и производит впечатление потрясения. Иванов с 313 такта делает большое *ritenuto*, репризу начинает *molto meno mosso* (По сравнению с кульминацией разработки темп в репризе падает с четверти равной 102 до четверти равной 72.) и постепенно, по мере изложения темы фаготом, кларнетом и флейтой ускоряет темп. Звучит это не совсем убедительно: во-первых, слишком неожиданным оказывается замедленный на 30 ударов метронома темп репризы, он делает

невозможным на протяжении 8 тактов погасить огромную энергию разработки; во-вторых, *ritenuto* уже выписано Чайковским остановками в фактуре, а реприза начинается с квартсекстаккорда, поэтому замедление перед появлением фагота создаёт завершающую точку, в то время как отсутствие тоники в басовом голосе показывает продолжение мысли, а не начало новой. Очень логичным представляется переход к репризе, выполняемый Мравинским. Почти сразу после главной кульминации он точно попадает в темп главной партии, и уже во время звучания темы фагота создаётся ощущение цельности, стройности драматургической конструкции первой части.

В коде (с 487 такта) Иванов делает *piu mosso*. Некоторые дирижёры считают, что эта традиция идёт от Никиша. Действительно, здесь возможно *piu mosso* – тема у деревянных духовых полётная, а ответы струнных всё время *tremolando* (чего не было ранее) создают вначале как бы порхающий характер. (Непосредственно перед кульминацией с 495 такта этот штрих напоминает изложение главной партии в репризе Четвёртой симфонии.) Но в фактуре этого эпизода присутствуют ещё аккорды меди, суровая поступь которых на крещендо от *p* до *fff* приводит к главной кульминации всей части.

Конечно, всё дело в том, какой представляет себе дирижёр развязку первой части и, вообще, место первой части в симфонии. Акцентирование внимания на жёстких аккордах меди и литавр, символизирующих неумолимое наступление, (о психологическом значении этих аккордов было сказано выше) в интерпретации Мравинского придаёт этому эпизоду трагическую окраску. Звучит это очень убедительно, так как характер вступления и вторжение лейттемы в двух последующих частях говорят нам не о торжестве светлого начала, а лишь о борьбе за него. В соответствие с таким прочтением симфонии *piu mosso* у Мравинского отсутствует, как, кстати, и у Чайковского, а кульминация, как реакция на неумолимость аккордовой поступи, производит впечатление гневного взрыва. В интерпретации Иванова акцент в коде смещён в сторону переключки между деревянными духовыми и струнными с уже имевшим место преувеличенным исполнением динамического обозначения < > Ускорение темпа до четверти равной 120 приводит к тому, что главная кульминация первой части звучит как-то скомкано и незаметно для слушателя. В результате интерпретация обнаруживает противоречие между трагической углублённостью вступления и начала главной партии (как в экспозиции, так и в репризе), с одной стороны, и жизнеутверждающим характером коды с бодро звучащими сигналами труб, – с другой. Возможно, стремление преодолеть мрачный характер вступления и привело к такому противоре-

чию. На фоне такой коды особенно неубедительным кажется замедление, которое делается Ивановым, начиная с проведения темы фаготами.

После кульминации здесь – безостановочная поступь, стремление. Именно поэтому надо сохранить *Allegro con anima* до конца первой части, последний аккорд снять точно на четвёртом, слабом, такте, чтобы осталось ощущение вопроса, ведь у автора мысль не завершена.

Из сравнительного анализа двух интерпретаций первой части Пятой симфонии Чайковского можно сделать вывод, как при исполнении одного и того же максимально уточнённого автором нотного текста высвечивается личность дирижёра, его мировоззрение, творческий темперамент. Она проявляется через осмысление первоисточника с привнесением качеств, присущих данной творческой индивидуальности. Так, музыка Чайковского в исполнении Иванова обнаруживает связи с романтической традицией её трактовки, приобретая у него черты экзальтированности, неуравновешенности - в ней появляются резкие, порой неожиданные всплески чувств. Вместе с тем, его интерпретация кажется несколько односторонней, так как приёмы симфонического развития и формообразования Чайковского представляются скорее классическими, нежели романтическими.

Идеально найденные темпы, гармоническая пропорциональность всех частей формы, абсолютная «прилаженность» их друг к другу, лаконичные до скупости внешние проявления выразительности – этим отличается интерпретация Е. Мравинского.

Литература

1. Асафьев Б. Композитор-драматург Пётр Ильич Чайковский. //Б.Асафьев. Избранные труды: т. II. – М., 1954.
2. Асафьев Б. О мелодизме музыки Чайковского. //Б.Асафьев. Избранные труды: т. II. – М., 1954.
3. Асафьев Б. Памяти Петра Ильича Чайковского. //Б.Асафьев. Избранные труды: т. II. – М.: 1954.
4. Данилевич Л. О симфонизме Чайковского. //Советская музыка. – 1940, № 4
5. Косачёва Р. Из бесед с Г.Н.Рожественским. //Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1976.
6. Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958.
7. Рубинштейн А. Дни моей молодости. //Исполнительское искусство зарубежных стран: вып. 9. – М., 1981.
8. П.И.Чайковский. Письма к близким. Избранное. – М., 1955.
9. Чайковский П. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. т.3. – М., 1936.

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ Г. ГАЛЬСТОНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ БЕТХОВЕНА

Произведения многих композиторов имеют сложившиеся традиции интерпретации. Более того, есть исполнители, специализирующиеся на творчестве определённого композитора: существует, как известно, исполнительская бахиана, моцартиана, шопениана, бетховениана и т.д. Исполнителя можно назвать, например, бетховенистом, если произведения этого композитора составляют значительную часть его репертуара, пианист внес большой вклад в пропаганду творчества автора или отличается новым прочтением музыки композитора, преодолевающим установившиеся стереотипы музыкального восприятия. Исполнительская традиция развивается, как правило, в результате деятельности таких пианистов.

Конечно же, существует определённая преемственность традиций, но есть и так называемый «маятник культуры», когда новое возникает как некое противоречие старому. Выдающиеся интерпретаторы, совершая смелый поворот в фортепианно-исполнительском искусстве, могут даже изменить музыкальное мышление эпохи в целом.

Безусловно, истоки формирования традиции интерпретации бетховенских сонат нужно искать в исполнительской деятельности самого автора, поскольку Бетховен, как известно, был не только гениальным композитором, но и замечательным интерпретатором собственных произведений [См. подробнее: 18].

Дадим краткий обзор развития традиции прочтения фортепианных сонат Бетховена. Первым великим пропагандистом композитора был **Ф. Лист. В его репертуар входил целый ряд произведений Бетховена среднего и позднего периода** – сонаты ор. 26, 27, 31, 57, 90, 101, 106, 110, 111; концерты с-moll и Es-dur [См. подробнее: 14]. Листу принадлежит также и редакция сонат.

Большой вклад в развитие фортепианно-исполнительской бетховенианы (во второй половине XIX века) внесли **А. Рубинштейн и Г. фон Бюлов**. В конце XIX века выдвинулись ещё 2 выдающихся интерпретатора Бетховена – **Э. д'Альбер и Ф. Бузони. Также с конца XIX века и на протяжении последующих десятилетий в Германии существовало искусство видных бетховенистов** – М. Пауэра, К. Анзорге, В. Ламонда, В. Бакхауза, Э. Фишера, В. Кемпфа и некоторых других.

Знаковой фигурой в исполнительской бетховениане стал А. Шнабель – представитель венской пианистической школы. Это выдающийся исполнитель-новатор, создатель одной из наиболее своеобразных и интересных редакций 32 сонат Бетховена.

В дореволюционной России выдающимися истолкователями Бетховена были М. Балакирев и А. Есипова, а советскую исполнительскую традицию первой половины XX века создавали А. Гольденвейзер, К. Игумнов и другие пианисты, относящиеся уже к более позднему периоду. А. Б. Гольденвейзер внёс огромный вклад в развитие бетховенианы своей исполнительской, педагогической и редакторской деятельностью.

Это имена исполнителей-бетховенистов, которые определяли традиции исполнения фортепианных сонат композитора, чья деятельность охватывает период с конца XVIII века до второй половины XX века¹.

Нужно отметить, что за последние годы было накоплено немало и научных исследований об исполнителях-бетховенистах. Краткий обзор традиций интерпретации сонат Бетховена представлен в книге А. Д. Алексеева «Творчество музыканта-исполнителя» [4]. История редакций бетховенских сонат описана Д. Благим в статье «Труд большого музыканта» [9]. Значительное число исследований посвящено отдельным исполнителям-бетховенистам: в первую очередь мы имеем в виду диссертацию Смирновой М. В. «Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века» [17], написанную в 2006 году, где второй раздел полностью посвящён Шнабелю-интерпретатору и редактору сонат Бетховена. Несомненный интерес представляет и очерк А. Николаева «Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера» [15], в котором большое внимание уделяется проблемам исполнения Бетховена.

Среди работ, раскрывающих принципы шнабелевского редактирования, особо выделяется фундаментальная статья Л. Баренбойма «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля» (1969) [6], где неординарные аппликатурные решения Шнабеля-редактора рассмотрены во взаимосвязи с исполнительской позицией артиста. Есть работы, носящие обобщенно-информационный характер: такова вступительная статья Н. Копчевского к изданию сонат Бетховена в редакции Шнабеля (1970) [7].

Особое место в отечественной исполнительской бетховениане занимает исследование Н. Фишмана: прежде всего имеем в виду «Этюды и очерки о бетховениане» [19], где содержатся интересные соображения автора, касающиеся метрономических указаний Шнабеля. Упомянем о

¹ Мы рассматриваем данный период, чтобы очертить традиции, в контексте которых проходила деятельность Г. Гальстона, более подробно о нём речь пойдет далее.

работе В. Маргулиса «Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена» [11]. Автор даёт оригинальную оценку темповым решениям Шнабеля-исполнителя и редактора с позиций современности. Вопросы шнабелевского редактирования нашли также отражение в работах А. Меркулова «“Эпоха уртекстов” и редакции фортепианных сонат Бетховена» [13] и С. Алумяна «Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля» [5].

Особую ценность для нашего исследования представляют работы А. Б. Гольденвейзера «О редактировании» [8] и «Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии» [9], поскольку это труды исполнителя, который одновременно является редактором интерпретируемых им сочинений. Важно отметить, что Гольденвейзер рассматривает исполнительские трудности бетховенских сонат не только с виртуозной стороны, но и, главным образом, с художественной.

Предметом рассмотрения данной статьи являются интерпретационные принципы Готтфрида Гальстона (1879-1950). Особую известность этому австрийскому пианисту и педагогу, ученику Т. Лешетицкого принёс цикл исторических концертов-монографий, состоящий из пяти вечеров, каждая программа которого была посвящена одному композитору: Баху, Бетховену, Шопену, Листу и Брамсу. С этими концертами Гальстон объездил ряд стран, в том числе и Россию. Опыт работы над циклом он запечатлел в “Рабочей книге” (“Studienbuch”) [20], которая явилась «одним из лучших образцов исполнительского музыкознания своего времени» [12, с. 5]. Здесь пианист делится своими мыслями по поводу исполняемых произведений, в том числе и сонат Бетховена [20, с. 42-65]. «Рабочая книга» Гальстона не исследована в отечественной литературе, и более того, книг, аналогичных ей – нет, что, собственно, и составляет обоснование актуальности и научной новизны данной статьи.

С одной стороны, мы должны заметить, что в «Рабочей книге» нет целостного исполнительского анализа произведений, но, тем не менее, она позволяет выявить некоторые специфические особенности его работы над произведениями: отношение к нотному тексту, взгляды на редактирование, редакции и уртексты, аппликатурные принципы, употребление педали и её обозначение в нотном тексте, и многое другое. Подчеркнём, что этот круг вопросов интересовал не только Гальстона, но оставался актуальным и для других исполнителей ещё на протяжении нескольких десятилетий. Как уже говорилось выше, пианисты-интерпретаторы начала XX века не создавали теоретических трудов, подобных «Рабочей книге» Гальстона, но всё же они стремились запечатлеть свои исполнительские мысли и находки, делая это в редакциях.

Мы попытаемся хотя бы бегло сопоставить наиболее мощных пианистов-редакторов — А. Шнабеля и А. Б. Гольденвейзера, поскольку они являются современниками Гальстона¹. Сфера их интересов как исполнителей-интерпретаторов совпадает, по этой причине мы имеем возможность сопоставить некоторые принципы интерпретации, выявить общие моменты и характерные особенности. Это и есть задача данной статьи.

Остановимся на вопросе использования уртекста и редакций, который был одним из самых волнующих для исполнителей. Гальстон всегда отдаёт своё предпочтение подлиннику, оригинальному изданию. В своей исполнительской работе он использует издание-уртекст (издательство «Брейткопф и Гертель»). Редакции же Гальстон советует применять только в качестве «консультанта и инициатора» [20, с. 43]. Он считает, что редакторы могут сильно навредить произведению автора: «Есть огромное число тех “инструктивных изданий” всех произведений, всех мастеров. Каждый композитор находит (терпит, хотелось бы часто говорить) своих издателей» [20, с. VII].² Это касается даже крупных композиторов, которых иногда охватывает страх при таких бесцеремонных посягательствах некоторых «неистово фразирующих» издателей [См. подробнее: 20].

Гальстон довольно резко отзываясь о деятельности редакторов и даже «несмотря на немногие сильные и полезные издания» считает «этот вид музыкальной печати недопустимым» [20, с. VII]. Это можно объяснить тем, что в его распоряжении были редакции Бюлова и Клиндворта, которые, как известно, «грешили» вольным обращением с авторским текстом. А. Б. Гольденвейзер тоже не приветствует такие редакторские инициативы Бюлова: «По вопросу о ценности бюловской редакции сонат Бетховена (1872г) можно сказать, что, если бы Бюлов ограничился подстрочными примечаниями, можно было бы с ним соглашаться или не соглашаться — это было бы дело каждого исполнителя, но он очень многое ввёл в текст, и текст, таким образом, в значительной степени искажён» [8, с. 65].

А. Шнабель был первым, кто разграничил авторские и редакторские указания, но и он ещё не до конца даёт исполнителю возможность увидеть в редакции чистый бетховенский текст. «А. Шнабель утверждает, что небрежные и неточные авторские обозначения лиг и акцентов (особенно в ранних произведениях) дают исполнителю не только право, но и накладывают на него обязанность допускать известные отклонения от

1 Более того, Гальстон и Шнабель являются представителями одной исполнительской школы — Т. Лешетицкого.

2 Здесь и далее переводы автора статьи.

текста, причём редакторские изменения такого рода не нуждаются в особых оговорках», – пишет Д. Благой. [9, с. 277]

Несмотря на это, появление شناбелевской редакции (1927г) знаменовало мощный сдвиг в самом подходе к процессу редактирования. Его подробнейшие комментарии, образуют целостную систему, которая по объему и смысловому содержанию существенно отличает ее от редакций непосредственных предшественников Шнабеля (в том числе и Бюлова). С этого момента определяются тенденции, проявившиеся в области редактирования, а именно: наступление кульминационного периода «эпохи редакций» и переход к «эпохе уртекстов» (А. Меркулов) [См. подробнее: 13].

Отметим, что А. Б. Гольденвейзер (первая редакция которого появилась в 1937г) четко устанавливает рамки дозволенного обращения с авторским текстом: «...у исполнителей и редактора степень прав совершенно различна. <...> Редактор может испортить произведение, если он искажает текст и лишает исполнителя возможности знать, что написал и чего хотел автор» [8, с 63]. По мнению Александра Борисовича, при редактировании в текст можно добавлять педаль, аппликатуру и в некоторых случаях – распределение рук. В остальном текст должен быть таким, как он написан автором [См. подробнее: 8].

Редакции Гольденвейзера, как отмечает А. Николаев, – результат исследования рукописей и первых изданий, очищения текста от различных произвольных толкований, глубокого изучения стиля и выразительных средств, свойственных каждому композитору. Интересен и показателен тот факт, что сонаты Бетховена, изданные под редакцией Гольденвейзера в 1937 году, были им заново выпущены в 1955 году в новой редакции. Здесь Гольденвейзер отказался от допущенных им редакторских вольностей и полностью восстановил бетховенский текст, как он был написан композитором, приложив к каждой сонате примечания и ценные пояснения [См. подробнее: 16].

Теперь обратимся к исполнительским рекомендациям, касающимся применения педали, которые, как известно, очень трудно зафиксировать в тексте. Гальстон в «Рабочей книге» применяет целую систему графического обозначения педализации. Позволим себе привести полностью высказывание Гальстона: «Снабженная зубцами линия иллюстрирует употребление правой педали. Косая линия наверх – поднятие (снятие педали), примыкающая к ней косая линия вниз – взятие педали. Чем более круто скошены обе линии, тем быстрее должна происходить «смена» педали. И так  – это быстрый обмен,  означает более ленивый обмен,  между снятием и взятием есть временной промежуток

(люфт) без педали. <...> Вертикальные линии, отмеченные пунктиром, должны еще более наглядно иллюстрировать особенно точное место педализации и, соответственно, снятия» [20, с. 16].

При этом Гальстон хорошо понимает, что «каждый исполнитель, вследствие различного звукоизвлечения, которое вызывает индивидуальный удар, нуждается в различном употреблении педали: таким образом, каждая общая инструкция в издании является неуместной» [20, с. 17]. Поэтому он предпочитает указывать педаль только в совершенно определенных местах, где желателен специальный «педальный эффект».

Заметим, что А. Шнабель в своей редакции не использует графических педальных обозначений и, в целом, добавляет мало собственных советов, но в них педализация теснейшим образом связана с артикуляцией и характером звучания. Он сохраняет все указания педали, принадлежащие Бетховену. По словам К. Керзона, Шнабель в своём исполнении «всегда выдерживал многочисленные дискуссионные долгие педали, принадлежащие Бетховену, доказывая, что при игре на современном фортепиано в изменениях нуждается не педаль, а качество извлекаемого звука» [Цит. по: 7, с. VI].

Гольденвейзер, в отличие от Гальстона и Шнабеля, оговаривает ещё и более тонкие нюансы педализации, которые абсолютно не поддаются записи: «...педаль не только нажимается и снимается в определённых местах, – она нажимается с разной степенью глубины, нажимается и снимается скорее или медленнее, наконец, нога делает нередко много мелких движений, корректирующих звучность» [7, с. 5]. Поэтому в своих редакциях он указывает педаль только в безусловно необходимых местах, давая лишь упрощённую схему педализации. Давать более подробные указания педали, применять различные методы графического изображения педали, как это делают некоторые редакторы, он считает нецелесообразным. [См. подробнее: 15]. «Педализация, – пишет Гольденвейзер, – это живой творческий процесс, видоизменяющийся при каждом исполнении в зависимости от множества условий» [7, с. 5].

Теперь рассмотрим вопросы аппликатуры и распределения фактуры между руками. Эти проблемы имеют особое значение для пианистов, поскольку связаны с удобством мышечной реализации музыкальной ткани на инструменте. В книге Гальстона аппликатурные советы встречаются не очень часто. Он охотно пользуется готовыми рекомендациями хороших редакторов: «При исполнении вариантов аппликатуры и распределения рук, исполнения трелей, украшений и т.д., я следую большей частью указаниям издания Клиндворта.» [20, с. 49]. Дело в том, что Клиндворт являлся для него неким образцом, а его издание пианист оценивал как «самое лучшее и поучительное издание сонат Бетховена» [20, с. 43]

Особое внимания Гальстон уделяет проблемам распределения рук: его решения интересны, изобретательны, и действительно позволяют более рационально распределить музыкальную ткань между руками. Кроме того, эти советы предназначены не только для удобства исполнителя, Гальстон заботится ещё и о звуковом результате: звуковые задачи для него стоят на первом месте. Это видно из его настойчивой рекомендации: «предписанные Бетховеном переkreщивания рук должны быть по возможности выполнены согласно его указаниям, так как с этими звеньями связаны определенные характерные особенности звука, которые теряются при более удобном распределении» [20, с. 50].

В отличие от Гальстона, аппликатура является наиболее интересной и детально разработанной стороной в редакции Шнабеля. Его аппликатуры, как справедливо замечает Л. Баренбойм, позволяют фразировать, выполнять динамические и агогические нюансы, расчленять музыкальную ткань и. т. п. [См. подробнее: 6]. Следует отметить, что аппликатуру подобного типа придумал не Шнабель. Н. Копчевский утверждает, что такая аппликатура встречалась в редакции Бюлова; но самое поразительное заключается в том, что уже сам Бетховен вкладывал в аппликатуру подобный смысл [7].

Основной задачей Гольденвейзера в этом вопросе, на наш взгляд, являлось восстановление и уточнение подлинных бетховенских указаний аппликатуры и распределения рук. Он анализирует советы разных редакторов, но своё предпочтение всегда отдаёт указаниям композитора.

Есть ещё много других важных моментов, которые волнуют исполнителей, но мы ограничимся только основными. Интерпретационные принципы Гальстона вызывают несомненный интерес, особенно в сопоставлении с принципами его выдающихся современников. Как видим, Гальстон идёт в ногу со временем, и многие его мысли и догадки получают продолжение в деятельности последующих интерпретаторов.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства, части 1 и 2 / А. Алексеев. – изд. 2-е, дополненное – М.: Музыка, 1988. – 415 с. – ISBN 5-7140-0195-8
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства, часть III. / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
3. Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма / А. Алексеев; под ред. А. Николаева. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – Вып. II – 314с.
4. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1991. – 104 с. – ISBN 5-7140-0477-9

5. Алумян С. Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля // С. Алумян.: Исполнитель и музыкальное произведение: Сб. науч. тр. – М.: МГК, 1989. – 256 с.
6. Баренбойм Л. А. Аппликатурные принципы А. Шнабеля. / Л. Баренбойм. // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства – Л.: Музыка, 1969. – С. 156-179.
7. Бетховен Л. 32 сонаты для фортепиано: Под ред. А. Шнабеля. Т. 1. / Л. Бетховен.; Вст. статья, пер. предисловия и прим., подг. наст. издания Н. Копчевского – М.: Музыка, 1970. – 411 с.
8. Гольденвейзер А. Б. О редактировании / А. Гольденвейзер. // Пианисты рассказывают; под общ. ред. М. Соколова – М.: Сов. композитор, 1988. – вып. 3 – С. 62-68.
9. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена : Исполнительские комментарии / А. Гольденвейзер.; Сост., ред., автор статьи Д. Благой – М.: Музыка, 1966. – 288 с.
10. Гофман. И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М.: ГМО, 1961. – 223 с.
11. Маргулис В. И. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена / В. Маргулис – Л.: Музыка, 1991. – 191 с.
12. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен / Н. Мельникова. – Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – 232 с. ISBN 5-9294-0012-1
13. Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена / А. Меркулов // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. ст. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 84-115.
14. Мильштейн Я. Лист / Я. Мильштейн. – Изд. 2-е, расш. и доп. Том 2 – М.: Музыка, 1971. – 600 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
15. Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера / А. Николаев. // Мастера советской пианистической школы: Очерки; под ред. А. Николаева – М.: ГМО, 1961. – С. 115-165.
16. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие / А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 112с.
17. Смирнова М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века / М. Смирнова.: диссертация... д-ра искусствования: 17.00.02 – Санкт-Петербург, 2006. – 414 с. – РГБ ОД, 71:07-17/15
18. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста / С. Фейнберг; сост. и общ. ред. Л. Фейеберга и В. Нагансона – М.: Музыка, 1978. – 207 с.
19. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане / Н. Фишман. – М.: Музыка, 1982. – 263 с.
20. Galston G. Studienbuch / G. Galston. – Verlag von B. Cassirer: Berlin, 1910. – 220s.

СОЗДАНИЕ НОВОГО ИНФОРМАЦИОННО- ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО КОНТЕНТА В СЕТИ ИНТЕРНЕТ В ЦЕЛЯХ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

XXI век привнёс в нашу жизнь новые современные технологии, одними из которых стали достижения, предлагаемые сетью Internet, число посетителей которой с каждым днём становится всё больше и больше. Всемирная web сеть предоставила пользователям качественно новые сервисы, такие как: возможность самостоятельно создавать и размещать авторский контент на различных сетевых ресурсах, доступных другим пользователям, возможность неограниченного общения, мгновенной передачи мультимедийной информации в независимости от расстояния и местонахождения на земном шаре. Эти и многие другие ставшие на сегодняшний день обыденностью достижения, способствовали тому, что в последнее время в сети создаётся всё больше и больше **web страниц, посвящённых определённой тематике и ориентированных на узкую аудиторию.**

В доменных зонах .ru и .com создано несколько сайтов для языковых музыкальных инструментов. В статье речь пойдёт об одном из крупнейших и посещаемых, согласно статистике ресурса (Rambler top100), web сайте, посвящённом популяризации баяна и аккордеона, www.goldaccordion.com.

Началом периода активной популяризации баяна, принято считать 60-е годы прошлого века, именно тогда с регулярной периодичностью начали издаваться методические работы, нотная литература, переложения музыки различных стилей и направлений, а так же народные обработки для баяна. Это время так же можно назвать началом композиторского всплеска и новых исполнительских идей. На радио и телевидении появляются различные передачи такие как – цикл программ о баянистах Александра Толмачёва, несколько программ на телевидении «Играй мой баян», автора и ведущего, народного артиста СССР Анатолия Беляева, радиопередача «Играют баянисты», готовил и вёл которую профессор РАМ им. Гнесиных, лауреат Международных конкурсов Вячеслав Семёнов. В подобных передачах звучала баянная и аккордеонная музыка, транслировались концертные выступления, и что немаловажно, приглашались ведущие исполнители, предоставляя, таким образом, профессионалам и любителям наших инструментов возможность быть в курсе последних событий, происходящих в музыкальной жизни.

В 90-е годы прошлого века баян и аккордеон были вытеснены из эфира Государственных телекомпаний и радиостанций. Постепенно исчезли программы, пропагандирующие наши инструменты, нотная и методическая литература для народных инструментов также перестала издаваться с былой периодичностью. Единственным источником информации, начиная с 90-х годов и до настоящего времени, является издающийся ежеквартально журнал «Народник», в котором, хотя и с опозданием, но всё же публикуется информация о фестивалях, конкурсах, концертах, а так же статьи и другие информационно-справочные материалы, написанные как мэтрами баянного и аккордеонного искусства, так и молодыми музыкантами.

Отсутствие в средствах массовой информации программ, посвящённых баяну или аккордеону, а так же ограниченные возможности для приобретения нот, методической литературы и различных музыкальных изданий на CD и DVD, всё больше подталкивали к разработке единого универсального Интернет ресурса, посвящённого баяну и аккордеону, отвечающего всем стандартам, заданным современными технологиями, с целью восполнения информационного пробела.

С распространением доступного безлимитного Интернета в регионах России, появилось больше возможностей для создания WEB сайта для языковых инструментов. В августе 2008 года, благодаря музыканту из Латвии Вадиму Карницкому и баянисту из Кузбасса Денису Шрейберу, на просторах всемирной паутины появился первый информационный ресурс www.goldaccordion.com/, охватывающий весь спектр возможностей, предлагаемых на сегодняшний день сетью Интернет. Менее чем за два года сайт объединил более трех тысяч любителей баяна и аккордеона по всему миру. География пользователей, очень широка, это музыканты из разных городов России, а так же из других стран мира: Латвии, Литвы, Украины, Чехии, Белоруссии, Казахстана, Англии, Германии, Польши, США, Нидерландов.

Благодаря продвижению портала у баянистов и аккордеонистов всего мира появилась уникальная возможность обмениваться нотным материалом, видео и аудио записями, информацией о различных мероприятиях, задавать вопросы и высказывать своё мнение на форуме.

Особо хочется отметить, что информацией размещенной на сайте, живо интересуются как баянисты профессионалы, так и просто любители баяна и аккордеона.

В связи с тем, что в сфере образования происходят интенсивные процессы формирования новых информационных ресурсов и предоставления новых образовательных сервисов, перед разработчиками сайта

ставились важнейшие задачи, а именно - преподавателям музыкальных школ, а так же студентам музыкальных вузов и колледжей, которые и составляют основную аудиторию сайта, предоставить качественно новые информационные ресурсы и технологии.

Ещё одним очень важным сегментом посетителей сайта являются ученики музыкальных школ. В последние годы аудитория пользователей Интернета значительно помолодела и дети в возрасте двенадцати лет способны свободно и самостоятельно ориентироваться в Интернет пространстве, таким образом, им предоставлена возможность, зайдя на сайт познакомиться с историей инструмента, послушать и посмотреть записи ведущих исполнителей на баяне и аккордеоне.

Все выше описанные задачи, обусловили структуру сайта, который включает в себя следующие разделы: музыка, аудио, видео, нотный архив, исполнители, композиторы, мероприятия. Каждый из разделов еженедельно пополняется и обновляется.

Раздел «Музыка». В данном разделе представлены аудио материалы, более шестидесяти альбомов и концертных записей различных исполнителей на баяне, аккордеоне, гармонике. Любой пользователь имеет возможность скачать и послушать в ознакомительных целях то или иное музыкальное произведение, а после при желании приобрести оригинальную копию диска у его издателя.

Кроме размещённых материалов, записанных после 90 – го года XX века на цифровых носителях, особого внимания заслуживает тот факт, что администрация сайта занимается ремастерингом с последующим размещением для свободного доступа виниловых пластинок с записями баянной и аккордеонной музыки.

Расцвет баянного исполнительского искусства пришёлся на 60–е–80–е годы XX века. Единственным источником для записи исполнителей с возможностью последующего тиражирования на то время была пластинка. Баянисты, лауреаты Международных конкурсов тех лет, регулярно записывались на фирме «Мелодия», тем самым значительно пополнив аудио фонд баянной музыки.

К сожалению, с течением времени виниловые пластинки, а так же проигрыватели начали исчезать из обихода музыкантов, уступив место цифровым носителям, таким как CD и DVD. Однако в подобных изданиях не часто можно встретить записи 60-х – 80-х годов, сделанные изначально на виниле.

С 2009 года Интернет портал www.goldaccordion.com регулярно предлагает своим пользователям абсолютно бесплатно скачать, отреставрированные на профессиональном оборудовании, редкие записи баянистов прошлого столетия, изданные фирмой «Мелодия».

Раздел «Видео» представляет собой видеоматериалы, записи с концертов и конкурсов, которые собираются из различных источников, это как профессиональные записи, сделанные на качественной аппаратуре, так и различные любительские материалы, предоставленные пользователями.

В этой связи так же хочется отметить, что сайтом осуществляется оцифровка записей 90-х годов прошлого века. В тот период видео трансляции выступлений исполнителей на народных инструментах, как уже было сказано выше, исчезли из эфира центральных телеканалов, однако благодаря широкому внедрению в те годы VHS видео камер, баянистами было записано большое количество различных фестивалей и конкурсов, достаточно часто проводившихся в те годы. На сегодняшний день этот пласт баянной культуры может быть потерян вслед за исчезновением VHS видеомagneтофонов. Наш сайт предпринимает небольшие попытки частично восстановить некоторые из сделанных в те годы записей.

В последнее время контент многих тематических сайтов серьёзно пополняется нотным материалом и различными методическими работами, однако как выяснилось на практике, достаточно сложно найти те или иные ноты для баяна или аккордеона. Отсутствие в Интернете структурированного ресурса с литературой исключительно для язычковых инструментов, послужило важнейшим импульсом для создания одного из главных разделов сайта, нотного архива.

Нотный архив: это чётко структурированный, включающий в себя более тысячи музыкальных произведений, основной раздел портала. Весь материал каталогизирован по алфавиту и предоставляет пользователю качественно новые возможности для быстрого и удобного поиска нужных на данный момент нот. Пополнение раздела «Нотный архив» происходит гораздо продуктивнее в сравнении с другими разделами, это стало возможным благодаря активности постоянных посетителей сайта, которые регулярно, при помощи различных технических средств, переводят нотный материал, изданный на бумажном носителе, в цифровой формат, для дальнейшего размещения в каталоге.

При создании любого информационного ресурса, одной из важнейших задач, встающих перед разработчиками, является организация раздела «Форум». На сайте www.goldaccordion.com на странице форума представлены следующие разделы – новости из музыкального мира, перспективы в обучении (советы и помощь), **оркестровое дело**, проблемы с выбором, ремонтом инструмента, организация концертов, продюсирование, раскрутка музыкантов и ансамблей, обсуждение приемов и проблем при работе с нотными редакторами, поиск нот, не вошедших в каталог.

Кроме перечисленных разделов, пользователь всегда может создать свою тему для обсуждения, не подходящую, по его мнению, ни к одной из предлагаемых.

Значительное место на сайте отведено разделам «Исполнители» и «Композиторы», в которых можно познакомиться с историей языковых инструментов, биографией исполнителей, фотографиями и другими информационно-справочными материалами, взятыми из различных авторитетных изданий.

Разработчики ресурса постоянно находятся в творческом поиске новых форм общения с пользователями сайта. Так в октябре 2009 года, на сайте было представлено видео интервью известного дуэта «Париж-Москва», данное музыкантами эксклюзивно для Интернет ресурса www.goldaccordion.com.

В мае 2010 года, в рамках Международного Сибирского конкурса юных исполнителей на баяне и аккордеоне, большое интервью Интернет порталу предоставил профессор РАМ им. Гнесиных, народный артист России, лауреат Международных конкурсов, композитор, Вячеслав Семёнов.

В январе 2010 года, создателями сайта был запущен **первый в мире Интернет радио канал** с круглосуточной трансляцией баянной и аккордеонной музыки. Благодаря этому событию, аудитория сайта значительно увеличилась.

В заключение, ещё раз, хочется подчеркнуть следующее: технологии, предлагаемые Интернетом, способны предоставить уникальные возможности для популяризации баяна и аккордеона. Сейчас в этом направлении предпринимаются лишь небольшие шаги, многие пользователи РС осваивают internet, для получения необходимой информации, а также для размещения собственного контента на различных сетевых ресурсах.

В Интернете за последние 2 года значительно увеличилось мультимедийное наполнение. Аудио - прежде всего это оцифровка виниловых пластинок, видео- реставрация VHS видео кассет, а также сканирование различной нотной и методической литературы, изданной изначально на бумажных носителях. Как правило, осуществление подобной работы является частной инициативой, не предполагающей финансовой отдачи.

На сегодняшний день, Интернет является самым динамично развивающимся средством массовой информации, хочется надеяться, что первые шаги, предпринимаемые в настоящее время для развития языковых инструментов в электронных СМИ, станут началом нового периода популяризации баяна и аккордеона.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Н. А. Мицкевич

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В настоящее время в России идет становление новой системы образования, ориентированного на вхождение в мировое образовательное пространство. Этот процесс сопровождается существенными изменениями в педагогической теории и практике. Происходит смена образовательной парадигмы: предлагаются иное содержание, иные подходы, иные отношения и т. п. Характерной особенностью музыкального, как и любого другого образования должен стать высокий уровень методологической культуры, превосходное творческое владение методами познания и деятельности.

Для подготовки специалистов общепризнанным является, что традиционное понимание профессионального образования как усвоения определенной суммы знаний, основанного на преподавании фиксированных предметов, является явно недостаточным и более того существенным тормозом на пути формирования нового стиля мышления профессионала. «Основой образования должны стать не столько учебные предметы, сколько способы мышления и деятельности, т.е. процедуры рефлексивного характера. Знания и методы познания, а также деятельности необходимо соединить в органическую целостность» (Агранович Б. Л.).

Как показывает опыт подготовки специалистов, успешность деятельности во многом определяется не только высоким уровнем знаний, продуктивным владением методами познания и деятельности, но и комплексной подготовкой к профессиональной работе. Не просто подготовкой к профессиональной деятельности в условиях нормальной жизни и отлаженного производства, но и к испытаниям, сменам образа жизни, к неоднократной ломке своих представлений, мировоззрения, мироощущения. Таким образом, успешная профессиональная деятельность предполагает не только высокий уровень обучения и образования, но и ду-

ховно нравственной, социально психологической и физической культуры человека. Проектируя содержание образования и требования к уровню подготовки специалистов, необходимо найти место для системы знаний и методов, направленных на решение задач самопознания и самореализации человека.

Важными составляющими содержания образования должен стать учебный материал и образовательные технологии, создающие условия для формирования инновационного мышления, включающего в себя многокритериальную постановку и решение проблем, нелинейное мышление, устойчивые навыки владения научной, педагогической, исполнительской деятельности специалиста.

Компетентностный подход – это метод моделирования результатов обучения и их представления как норм качества высшего образования (Глоссарий: сущность компетентностного подхода.) Под результатами понимаются наборы компетенций, включающие знания, понимание и навыки обучаемого, которые определяются как для каждого модуля программы, так и для программы в целом. Создание такой системы требует изменение методов обучения, процедур и критериев оценки, способов обеспечения качества образования.

В стандартах третьего поколения новым подходом к построению образовательных программ является внедрение модульных технологий. В качестве модулей государственного образовательного стандарта разработчики взяли за основу пять типов образовательных модулей, которые существуют в европейской системе образования:

- *основные модули (ОМ), т.е. совокупность дисциплин, составляющих ядро основной образовательной программы (ООП) и формирующих базовые обще-профессиональные и профессионально-профилированные компетенции выпускника (по существу, это аналог совокупности дисциплин, входящих в цикл ОПД и СД действующего ГОС ВПО);*

- *поддерживающие модули (ПМ) - совокупность дисциплин, без освоения которых невозможно изучение дисциплин основного модуля, формирующие общенаучные компетенции выпускника (во многом, это аналог набора естественнонаучных и социально-экономических дисциплин, входящих в цикл ЕН и ГСЭ действующего ГОС ВПО);*

- *организационные и коммуникационные модули (ОКМ) - формирующие системные, организационно-управленческие, межличностные компетенции выпускника (частично, это аналог дисциплин ГСЭ действующего ГОС ВПО);*

- *специализированные (дополнительные) модули (ДМ) - совокупность факультативных дисциплин, не являющихся обязательными, но*

расширяющих и углубляющих компетенции выпускника в избранной области;

- переносимые модули (П) (обеспечивающие перенос знаний на практику) - включающие учебные и производственные практики, курсовые и выпускные работы, научно-исследовательскую работу в магистратуре, итоговую аттестацию.

Наряду с модулями образовательного стандарта (МОС) было предложено ввести понятие *модулей образовательной программы (МОП)*, которые вуз самостоятельно разрабатывает при реализации соответствующего ГОС. Иначе эту часть образовательной программы называют вариативной. Под модулем образовательной программы понимается совокупность дисциплин и практик рабочего учебного плана, обеспечивающих те или иные компетенции выпускника. Основная образовательная программа подготовки специалистов в вузе культуры и искусств должна предусматривать изучение следующих специализированных модулей:

- профессиональные дисциплины,
- фундаментальные дисциплины,
- педагогические и управленческие дисциплины,
- гуманитарные и социальные дисциплины,
- практика.

При разработке ГОС ВПО третьего поколения рекомендуется выражать результаты обучения не в терминах времени, а в терминах кредитов (зачетных единиц), привязанных к результатам в виде компетенций. Именно кредитные единицы количественных эквивалентов содержания обучения и степени освоения образовательных программ позволяют предоставить студентам возможность самостоятельно планировать учебный процесс, создало условия для совершенствования и диверсификации образовательных технологий и постепенно позволило сформировать новый тип организации учебного процесса. В этой системе студент регулярно отчитывается за свою самостоятельную работу перед преподавателем, которым разрабатывается педагогическая методика по планированию содержания самостоятельной работы студента, дифференциации ее объема по формам учебных занятий и дифференциации соотношения между часами аудиторной и самостоятельной работой. Для контроля текущей самостоятельной работы студентов преподавателю должна быть выделена аудитория на весь семестр. Время обязательной работы преподавателя со студентами в выделенной аудитории, как правило, составляет 40% от планового фонда времени самостоятельной работы студента по соответствующей дисциплине.

Содержание профессионального музыкального образования сводится не только к научным знаниям, а включает эмоционально-образный мир искусства, исторические традиции и современные инновации, ценностные ориентации и отношения, личностные творческие проявления и совокупность видов деятельности музыканта. С учетом комплексного содержания профессиональной подготовки студентов в вузах культуры и искусства необходимо разработать компетентностную модель выпускника, которая рассматривается разработчиками как сумма составляющих компетентностей, формирующихся в процессе образовательной деятельности, представляющая собой обобщенное описание того, что должен достигнуть студент в процессе личностно-профессионального становления в вузе.

В компетентностной модели выпускника цели образования связываются не только с выполнением конкретных функций, но и с интегрированными требованиями к результату образовательного процесса; компетентностный подход охватывает наряду с конкретными знаниями и навыками такие категории, как способность, готовность к познанию, социальные навыки и др.

Состав и содержание компетенций должны быть определены в соответствии с предложениями разработчиков компетентностного подхода, квалификационными требованиями к выпускникам, отраженными в государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования первого и второго поколений; а также на основе специфики профессиональной деятельности специалиста. Универсальные компетенции являются базовой основой личностно-профессионального становления специалиста любой области деятельности, так как обеспечивают нормальную жизнедеятельность человека в социуме. Они дают возможность выпускникам вузов культуры и искусства в случае необходимости быть востребованными на рынке труда, успешно реализовать себя в других профессиях (в сферах деятельности, не связанных с полученной в вузе квалификацией).

Разработчики стандарта нового поколения рекомендуют следующую структуру основной образовательной программы подготовки бакалавров по направлению музыкально-инструментальное искусство:

гуманитарный, социальный и экономический циклы,
цикл истории и теории музыкального искусства,
профессиональный цикл,

кроме этого должны быть такие разделы как физическая культура, учебная практика, итоговая государственная аттестация. По сравнению со стандартами второго поколения, где цикл специальных дисциплин не прописан даже дидактическими единицами, профессиональный цикл об-

разовательной программы нового поколения предполагает, что выпускник должен обладать определенными профессиональными компетенциями, благодаря чему содержание обучения становится более конкретным. Определены также сферы деятельности, к которым должен быть готов выпускник, а именно:

музыкально-исполнительская деятельность,
педагогическая деятельность,
организационно-управленческая деятельность,
художественное руководство творческим коллективом,
музыкально-просветительская деятельность.

Есть также изменения в цикле гуманитарных и социальных дисциплин: прописаны такие общекультурные компетенции как: постоянно стремиться к освоению культуры социальных отношений, критическому осмыслению своего социального опыта; проявлять личностное отношение к современным процессам в различных видах искусства, владеть средствами самостоятельного и грамотного использования методов физического воспитания и самовоспитания. Данные компетенции реализуются дисциплинами психолого-педагогического направления. К сожалению, среди предложенных стандартами нового поколения обязательных дисциплин нет ни педагогики, ни психологии. Конечно, возможно восполнить пробел в вариативной части гуманитарного и профессионального цикла такими дисциплинами как: возрастная психология и самопознание, социальная психология и психология личности (данные дисциплины предложены преподавателями кафедры педагогики и психологии после проведенного анализа стандартов нового поколения).

Таким образом, становится очевидным, что важным является учет основных индивидуальных ресурсов личности: интеллектуальных, познавательных, морально-нравственных, творческих, коммуникативных, то есть изменилась модель выпускника. Сегодня формируется «интеллектуальный ресурс», творческая личность, способная к саморазвитию.

Соответственно изменился «портрет» преподавателя. Мы привыкли к тому, что в традиционном обучении преподаватель является источником информации, главным артистом на сцене, помогает ученикам получать знания и формировать навыки. В подходе к обучению в XXI веке преподаватель становится фасилитатором, иначе говоря, он проводник и наблюдатель, который создает возможность для учеников применить полученные навыки для построения нового знания. Понятие фасилитатор введено классиком психологии Карлом Роджерсом. Обладая ключевыми компетенциями (общекультурными, социальными, специально-предметными, психолого-педагогическими и др.), современный преподаватель должен

овладеть всеми навыками фасилитации, такими, как умение слушать и говорить, задавать вопросы, наблюдать и контролировать процесс, умение поддержать студента и вмешаться в происходящее. Обучение строится следующим образом: преподаватель помогает сформулировать цели и задачи, стоящие перед группой студентов или перед каждым студентом в отдельности, а далее создает свободную и непринужденную атмосферу, которая будет стимулировать студентов к решению проблем. При этом преподавателю важно: 1) быть самим собой, открыто выражать свои мысли и чувства; 2) демонстрировать студентам полное к ним доверие и уверенность в их возможностях и способностях; 3) проявлять эмпатию, то есть понимание чувств и переживаний каждого обучающегося.

Овладев навыками фасилитации, преподаватель поднимается на новый этап педагогического мастерства: «осознанная компетентность». Далее преподаватель развивает навыки фасилитации у студентов для того, чтобы обеспечить самостоятельный поиск информации и гораздо более эффективное усвоение новых знаний и приобретенных навыков. Развивать навыки фасилитации можно с помощью средств различных учебных дисциплин. Цель преподавателя развить личность студента, способную к саморазвитию, живущую в гармонии с собой, обществом, природой. Важно сформировать целостное представление о мире. Ведь сейчас одно и то же знание дают на разных уроках. Будущее за интегрированным знанием.

Надо заметить, что в процессе обучения музыканта-исполнителя, особенно в вузе, чаще всего преподаватель больше фасилитатор, нежели «передатчик знаний». Давно прошло то время, когда преподаватели использовали на занятиях метод «делай как я». Особенно это касается таких дисциплин как специнструмент и дирижирование, то есть ведущих дисциплин профессионального блока. Именно на данных уроках преподавателю необходимы умения слушать, анализировать, контролировать процесс создания студентом интерпретации музыкального произведения, формулировать цели и задачи совершенствования исполнительской техники. Кроме того, изучая курс «Методика обучения игре на народных инструментах», применяя полученные знания на данной дисциплине при прохождении различных видов практики, студенты сами обучаются навыкам фасилитации. Все вышесказанное позволяет констатировать, что стандарты третьего поколения, вобрав в себя опыт прежних стандартов, учитывая изменения современной жизни и исходя из требований определенной профессиональной деятельности, позволяют составить основную образовательную программу, способствующую процессу личностно-профессионального становления студента в вузе, обеспечивающую его готовность и способность к продуктивной деятельности в профессиональной сфере.

Литература

1. Байденко В. И. Новые стандарты высшего образования методологические аспекты. // Высшее образование сегодня. 2007. № 8. С. 3-9.
2. Зеленкова Е. В. Компетентностный подход в высшем музыкально-профессиональном образовании. // Высшее образование в России. 2010 № 11. С. 149-154.
3. Селезнева Н. А. Проблема реализации компетентностного подхода к результатам образования. // Высшее образование в России. 2009. № 8. С. 3-9.
4. Филановская Т. А. Структура компетентностной модели будущего педагога-хореографа. // Высшее образование в России. 2010. № 11. С. 144-149

Н. В. Серегин

ПСИХОДИДАКТИКА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ

Музыкально-исполнительские способности человека предполагают полное раскрытие его индивидуальности через черты, одни из которых надо учитывать, другие – воспитывать, а третьи развивать в творческой деятельности. Главная задача преподавателей, организующих образовательно-воспитательный процесс, – помочь обучающимся пробудить и реализовать творческие и технические задатки, которые присутствуют в каждом человеке, но подавляются необходимостью преодоления сопротивления инструментария, а также неадекватностью адаптации обучающейся личности к стандартным условиям и требованиям. Сложным системам, к которым относится человек, нельзя навязывать путь развития. Надо научить обучающихся подходить к музыкально-исполнительскому процессу, как к выявлению и проявлению их собственной творческой системы.

Психофизика исполнительского процесса – основа музицирования, где совмещаются два начала – эмоциональное и двигательное. Воспитать исполнительский аппарат и душу музыканта можно, осознав систему закономерностей физиологии двигательных действий в совокупности с психологией восприятия музыкального материала и физическим функционированием аппарата исполнителя, преодолевающего сопротивление конкретного музыкального инструмента.

Музыкально-исполнительская подготовка также требует учёта условий, диктуемых современными государственными образовательными стандартами. В них определены объём и структура содержания учебного

процесса, то есть дидактическая основа образования и обучения. При непосредственной организации процесса музыкально-исполнительской подготовки необходимо учитывать психодидактические закономерности усвоения знаний, умений, навыков, формирования личностных качеств и, в конечном итоге, компетенций, что на сегодняшний день определяет основное содержание образования по музыкально-исполнительским направлениям.

Психодидактика даёт основания для разрешения извечной проблемы воспитания музыканта, выстраивая процесс психофизического и музыкального становления обучающегося. Наиболее сложным здесь является формирование органичной связи между восприятием авторского сочинения, эмоционально-слуховой и моторно-двигательной сферами музыканта. Столетиями исполнительское искусство развивалось, обогащая свой потенциал передачей собственных достижений из поколения в поколение. Даже самородки, относительно которых, казалось бы, природа априори всё совершила, не были лишены учебно-воспитательного процесса. Другое дело – в разные времена, относительно различных групп населения, отдельных личностей, процесс этот имел содержание и наполнение, соответствующее времени и обстоятельствам. При этом скрытно или очевидно прослеживается стандарт качества – идеал, к которому стремился исполнитель, а в конечном итоге – квалификационная характеристика специалиста. При ближайшем рассмотрении проявляется и план, по которому развивалась личность исполнителя и формировалось его мастерство. Более детальное изучение истории предмета, качественных характеристик дидактических закономерностей, психологии и исполнительского мастерства позволяют выявить знания, которые дали возможность выработать умения сопрягать в разных вариантах исполнительские приёмы и представлять основания для дальнейшего развития полученных навыков из поколения в поколение.

Разумеется, развивается всё это индивидуально, и донести столь деликатные компоненты легче в индивидуальной форме, с учётом специфических качеств личности и возможностей построения гармонично функционирующей педагогической коммуникации. Но всё же важнее не форма организации педагогического процесса, а то, каким образом донести: 1) как скучную обязаловку или 2) как удовольствие? Чтобы не превратить обучение в первое, но сделать вторым достаточно все традиционные атрибуты музыкально-педагогического процесса – от специфики обучения в индивидуальном классе до достижения живого одухотворённого звука – рассматривать как процесс общения. Только при таком подходе образование становится эффективным и приносящим радость творчества – и преподавателю, и студенту.

В то же время, моторно-двигательное воспитание должно строиться на основе неукоснительного соблюдения физиологических закономерностей двигательных действий мышечной сферы организма. В свою очередь, максимальная координация всех частей корпуса и рук, рук и плечевого пояса, плечевого пояса и головы, верхней и нижней частей корпуса исполнителя возможна лишь в случае совпадения или, по крайней мере, убедительности эмоционально-образного начала музыкального материала и психофизики исполнителя. Современное воспитание исполнителя невозможно без всесторонней организации органической связи его моторно-двигательной, эмоционально-слуховой, духовной сфер.

Образно-интонационный строй музыкального материала в каждом случае специфичен и требует специального рассмотрения. В то же время, академическое сообщество должно учитывать требования государственного образовательного стандарта. Согласно последним требованиям, основная образовательная программа исходит из интересов: во-первых - музыкантов, артистов и всего квалификационного разноматрикса соответствующей сферы профессиональной деятельности; во-вторых – работодателей, в число которых входят более или менее искушённые и образованные слушатели, а также часть специалистов из предыдущей группы. Если ещё более упростить классификацию, то получаем: музыкантов, педагогов, слушателей.

Слушатель, как правило, ориентируется на музыкально-исполнительское и педагогическое сообщество. Разумеется, мнения здесь весьма разнообразны. От элементарных требований, отражающих ремесленнический уровень (играть нужно правильно и хорошо) до более искушённых восхождений. Например: ученику необходимо научиться чувствовать и находить эмоциональные кульминации; ему важно отталкиваться в своей игре не от необходимости правильно воссоздать нотную графику, а от настроения и скрытой от глаз идеи произведения; форма всякой вещи – это нечто живое и глубоко запрятанное, но можно помочь ученику понять идею, затем определить исполнительскую форму её воплощения, соотнеся интонационный, метроритмический строй, соотношение темпов и кульминаций. Дальнейшее восхождение приводит к двигательным воплощениям. Главным образом это относится к игровым зонам рук, более всего предрасположенных к координационному разладу. Естественно, координирующие действия силовой и игровой зон рук в полной мере зависят от специфических условий игрового процесса на конкретном музыкальном инструменте.

Основные причины, вызывающие перенапряжения в мышечно-игровом аппарате исполнителя:

I. Неправильное положение корпуса играющего. Вследствие неверного распределения веса частей туловища и перегрузки области спины, особенно зоны позвоночника, возникают смещение точек опоры корпуса и нерациональные двигательные его действия, неизбежно ведущие к зажатости всего плечевого пояса.

II. Нарушение физиологических закономерностей, неправильные направления двигательных действий как всей руки, так и отдельных ее частей:

- неправильный подъем руки, провоцирующий изоляцию лопаточной зоны мышц от остальных частей руки;
- неправильные сгибания и разгибания локтевого сустава (в отрыве от двигательных действий плечевой части руки), провоцирующие его изолированные действия;
- изолированные, чрезмерно активные действия пальцев и особенно кистевого сустава, несвойственные им физиологически;
- крайние положения суставов отдельных частей руки при их двигательных действиях;
- горизонтально-прямолинейные движения рук при горизонтальных размаховых движениях, вызывающие перенапряжения мышц в зонах лопаток, плечевых и грудных суставов.

III. Изолированные движения головой, особенно ее активный (самостоятельный) наклон вперед:

IV. Нарушения периодичности процессов напряжений и расслаблений;

V. Неправильно воспитанные игровые навыки, противоречащие физиологическим закономерностям двигательных действий организма.

Перечисленные причины непосредственно связаны с физиологическими факторами. К числу внешних факторов, вызывающих перенапряжения в игровом аппарате (речь идет о произвольных напряжениях), относятся: психологические факторы - эмоциональные перегрузки, страх, волнение и другие; температурные изменения воздуха, особенно игра в холодном помещении; длительные занятия без отдыха; нерегулярность занятий - постоянные нарушения режима занятий; неправильно подобранный размер инструмента; неоправданные завышения сложности репертуара, как в техническом, так и в эмоциональном плане.

В связи с этим, занятия в классе должны быть пронизаны обоснованием основных двигательных принципов, сообразных музыкально-исполнительскому процессу. Особое внимание при этом должно уделяться постановочному периоду работы с учеником, в котором воспитываются все первичные двигательные ощущения и формируется игровой аппарат музыканта. Именно в этот период занятий должны быть самым

тщательным образом организованы и сбалансированы все двигательные ощущения и действия корпуса и рук. Любые недоработки постановочного периода весьма негативно влияют на состояние игрового аппарата будущего музыканта, а также на состояние его здоровья.

Все двигательные действия корпуса и рук должны формироваться на основе единства ощущений и строго подчиняться основным физиологическим закономерностям функционирования организма. Единство действий корпуса и рук должно быть подчинено формуле - от общего (целого) - к единичному (частному), где каждое локальное действие (движение) должно рассматриваться как неотъемлемая часть целого.

Строгое и неукоснительное выполнение всех постановочных элементов, их четкая последовательность - основа организации двигательного процесса рук. Таковы основные принципы воспитания игрового аппарата музыканта.

Какие рациональные способы работы для достижения необходимой двигательной свободы рук рекомендует современная методика, на базе каких мышечных ощущений рекомендуется воспитывать их двигательные действия?

На наш взгляд, в современной литературе, посвященной методике обучения музыканта-исполнителя, недостаточно внимания уделено предпостановочному периоду, связанному с постановкой корпуса, организацией двигательных действий всех его частей и их взаимодействием. При этом особо следует отметить необходимость корректировки, а по сути организации предпостановочных ситуаций в процессе становления исполнителя относительно репертуара и освоения нового инструментария. На каждом этапе восхождения музыканта к мастерству происходит стихийное, неосознанное и, как правило, далеко не всегда рациональное обновление ощущений, нахождение учеником оптимальных точек опоры, как для всего корпуса, так и для отдельных его частей - особенно рук.

Рекомендуемые методы работы обращены, в основном, к внешней - чисто зрительной стороне процесса. В подобных случаях они рассчитаны на интуитивное постижение учеником основ двигательного процесса, без должного осознания конкретных двигательных ощущений в локальных мышечных группах, хотя именно это и должно стать основой воспитания управляемого двигательного аппарата.

В музыкальном исполнительстве интуиция играет исключительно важную роль, ибо она теснейшим образом связана с эмоционально-двигательной сферой музыканта. Однако при формировании у ученика первичных двигательных навыков, особенно на начальном - постановочном этапе, интуитивное начало далеко не всегда дает должные, а тем более стабильные резуль-

таты. Конечно, в данном случае многое решает природная интуиция ученика, его способность приспособления к сложнейшим формам двигательного процесса. Но даже у весьма небольшой в процентном отношении категории учеников, наделенных природной интуицией, незначительные, на первый взгляд, неточности, допущенные при формировании первичных постановочных (двигательных) навыков, приводят в дальнейшем к самым нежелательным последствиям - вплоть до профессиональных заболеваний. Что же касается учеников с недостаточной природной двигательной интуицией, то постижение первичных навыков без должного их осознания (ощущения) дается им значительно труднее и, как правило, не приносит положительного результата. Отмеченные недостатки появляются в тех случаях, когда педагогика базируется на методе интуитивного постижения начинающим учеником первичных двигательных навыков.

Система специальных психофизических упражнений должна строиться на основе строгого соблюдения основных физиологических закономерностей функционирования организма и направлена на формирование двигательного процесса музыканта-исполнителя, обоснованного контекстом репертуара. Исключительное значение придается психологическому - волевому фактору.

Основополагающими принципами системы упражнений должны стать: единство ощущений всей мышечной сферы человеческого организма (ни одно локальное (единичное) действие-движение не должно ощущаться изолированно); первичность ощущений - вторичность движений как основа формирования исполнительского процесса и его управления (все двигательные действия музыканта должны быть полностью подчинены психологическому фактору - максимальной концентрации его внимания на определенные (конкретные) точечные зоны в локальных мышечных группах, формирующих то или иное движение-действие); фундаментом для построения двигательной системы музыканта-исполнителя являются силовые (крупные) мышечные группы, служащие активными генераторами силы в организме; действия мелких мышечных групп должны быть минимально активными, строго организованными и полностью подчиненными генераторам силы; строгая периодичность (чередование) процессов напряжений и расслаблений в активно функционирующих мышечных группах - как неперемutable условие четкой организации двигательного процесса исполнителя; особое внимание в процессе упражнений должно быть уделено двигательным действиям рук, а также их взаимодействиям - координации их двигательных действий.

Анализируя процесс работы дирижера с оркестром или хором, можно констатировать, что он, как любой руководитель должен обла-

дать специфическими психолого-педагогическими качествами. Ему необходимо не только организовать, выстроить педагогический процесс, как можно больше знать об инструментах, на которых играют оркестранты и как лучше достичь необходимого звучания на каждом из них, о голосах, их возможностях и вариантах построения исполнительского процесса хора, но и знать людей, уметь пользоваться этим знанием. Дирижёрское исполнительство можно представить как непрерывную цепь переживаемых внутренних действий, как активный моделирующий и предвосхищающий интерпретационный процесс, ведущий к новому рождению произведения. Психологическая структура этого процесса едина для музыкантов всех специальностей. Именно это обстоятельство и создаёт реальную возможность для дирижёра внутренне исполнять любую музыку на любом инструменте и моделировать процесс обучения исполнителей.

Сложившееся у дирижёра в процессе предварительной работы над партитурой представление в определённом смысле абстрактно. В практике работы с оркестром или хором оно должно быть обязательно скорректировано и дополнено отображением конкретно сложившейся ситуации, звучанием в данных акустических и психологических условиях. Усовершенствуя модель музыкального произведения, дирижёр должен учитывать характер и содержание встречных импульсов, идущих от исполнителей-музыкантов. Во-первых, реальный результат всегда богаче его представления, а во-вторых, каждый музыкант является индивидуальностью, способной обогатить создаваемую модель. Именно поэтому в работе с музыкальным коллективом никогда нельзя пытаться слепо следовать жёстко фиксируемым домашним заготовкам и дирижировать не слушая реального звучания, не слыша и не анализируя обновления модели музыкального произведения.

Внутреннее моделирование предвосхищаемых результатов, перенесение внешних факторов в мыслительную сферу и обратно представляет одну из важнейших объективных закономерностей профессиональной деятельности дирижёра. Конкретными психологическими механизмами, входящими в каждый его творческий акт, являются так называемые процессы идентификации. Именно они и определяют всю динамику развития осуществляемых им исполнительских действий.

Наука пришла к совершенно парадоксальному для обыденного мышления выводу, что произвольные (то есть преследующие сознательную цель) действия человека по своим психофизическим механизмам в большинстве произвольны. И это в равной степени относится к процессу дирижирования. Подтверждение тому можно найти в высказываниях Бруно Вальтера. Он считал, что развитие техники дирижёра, в том

числе и мануальной, зависит главным образом от внутренних причин. Точность исполнения, его соответствие партитуре и творческим замыслам дирижёра только в минимальной степени определяется механическими факторами. По существу – это результат психологических побуждений, вызванных музыкальными явлениями. И техника, необходимая для достижения точности, также должна возникать на основе музыкально-психологических импульсов.

Основной задачей дирижёра является организация совместных действий своих творческих партнёров, согласование их индивидуальных побуждений и установок с собственными художественными целями, выработка единой исполнительской стратегии и тактики воплощения авторского замысла. Психологическим фоном, на котором развёртывается взаимодействие руководителя и коллектива, является процесс общения во всех его формах и проявлениях.

Каждый дирижёр, по мнению Л.М. Гинзбурга, должен обладать «техникой контактности». Однако неосознанное установление взаимопонимания с творческим коллективом на интуитивном уровне обычно приводит к срывам и неудачам. Профессионализм требует достаточного уровня стабильности в достижении художественных результатов, осознанных методов и умений. Для того чтобы внутренние механизмы, объективные закономерности общения стали эффективным средством управления коллективом, профессиональным инструментом в руках дирижёра, необходимо целесообразно организовать психологическое взаимодействие между ним и остальными участниками исполнительского процесса.

Ситуация общения возникает при условии установления контактов-коммуникаций между участниками этого процесса. Они основаны на зрительном восприятии друг друга, слуховых контактах и контактах внутренних (собственно психологических), способствующих их взаимопониманию. Средством коммуникативного взаимодействия являются информационные процессы, а одним из методов достижения цели – взаимовлияние и психологические воздействия.

Наиболее яркое исполнение достигается тогда, когда дирижёр предлагает свою концепцию сочинения, получая взамен большую исполнительскую отдачу, реализацию этой концепции или даже дополнение к ней. Стопроцентная диктатура дирижёра вряд ли даст значительный художественный результат. Соответственно, наиболее рельефно профессионализм дирижёра проявляется в его умении находить общий язык с музыкальным коллективом, достигать подлинного взаимопонимания с коллективом. Иными словами, как считает Г.Н. Рождественский, в идеале – оркестр должен быть блестящим собеседником дирижёра.

Мастерство дирижёра в работе с музыкальным коллективом основывается на творчестве. В процессе творчества дирижёр мыслит не нотами и обозначениями, а чувственными образами, интонациями, ощущением музыкальной ткани, тяготеющей к конкретным формам и жанрам. Если дирижёра что-то не устроило в исполнении, то он обращается к музыкантам с просьбой сыграть это место мягче, громче, острее, воздушнее, более певуче, сделать акцент, слушать партнёров и т.д. (диапазон его желаний может быть поистине безграничным). Затем он выслушивает ответ, который либо одобряет, либо отвергает, уточняет и т.д. В результате такой системы общения постоянно меняются вербальные и невербальные средства, а также роли говорящего и слушающего. Параллельно с творческими задачами в процессе общения дирижёра с коллективом возникает необходимость психологической настройки музыкантов на определённый характер предстоящих исполнительских действий. Перед каждым новым смысловым разделом произведения дирижёр, сконцентрировав на себе внимание оркестра или хора, стремится вызвать у исполнителей соответствующие чувства и эмоции.

Профессиональная специфика деятельности дирижёра создаёт необходимость, чтобы сила его воздействия, волевой темперамент были бы значительно большими, чем у рядового исполнителя. Волевой импульс, представляющий основу психологических воздействий дирижёра, должен обладать значительным энергетическим зарядом, то есть быть эмоционально насыщенным и целеустремлённым. Яркий, эмоциональный посыл всегда способен преодолеть инертность коллектива, возбудить душевный отклик, заразить исполнителей и публику нужным настроением и переживанием драматургии музыки. Не случайно Шарль Мюнш, обращаясь к молодым дирижёрам, предупреждал, что их мысли и чувства должны передаваться с такой силой, чтобы оркестр одновременно с ними переживал все желания и страсти и не мог не выразить их, что в конечном итоге дирижёр должен подменить волю оркестрантов своей волей.

Г.Л. Ержемский выделяет в дирижировании четыре типа внушающих воздействий на музыкальный коллектив: подавляющее внушение; убеждающее внушение; внушение через доверие и внушение через лидеров. При этом он подчёркивает, что в чистом виде они встречаются довольно редко. Опытный дирижёр обычно умеет пользоваться различными методами, применяя и комбинируя их в зависимости от реально сложившейся обстановки в музыкальном коллективе и возникающих перед ним новых творческих и организационных задач.

Способность к самоуправлению и целесообразной саморегуляции своих действий является определяющим фактором профессионализма

дирижёра. Она базируется на владении внутренней и внешней техникой, на сознательном понимании объективных психологических механизмов, лежащих в основе его активного взаимодействия с музыкальным коллективом, на правильной и органичной координации своих внешних и внутренних действий.

Столь органичная способность применять знания, умения, личностные качества и является совокупностью компетенций. Такое проявление музыкально-исполнительских способностей сможет возникнуть только при адекватной психодидактической организации учебно-воспитательного процесса в целостности и взаимосвязи истории, теории, методики и практики.

Р. Н. Бажилин

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ ИСКУССТВУ

История музыки знает полярные отношения музыкантов-исполнителей к авторскому тексту – максимально точное выполнение всех нотно-графических указаний и свободная их интерпретация. Так же известны мнения композиторов по этому вопросу, и они тоже неоднозначны. Конечно, решение вопроса часто лежит в спектре между крайними точками, но возможно ли вообще подойти к воспроизведению авторского текста без вмешательства воли исполнителя? А если многое зависит от исполнителя, то можно ли говорить о точном воспроизведении нотного текста?

Проанализируем возможности нотной графики как информационной системы. При первом же рассмотрении можно заметить, что нотная графика имеет точные элементы, имеющие однозначную трактовку и неточные, несущие некоторую субъективность в трактовке, так как зависят от исполнителя. К точным можно отнести ноты, ключи, ноты, паузы, размеры, такты, обозначения длительностей нот и пауз. К неточным – обозначения штрихов, динамики, темпов, величины силы выражения метра или силы акцентировки того или иного музыкального элемента (ноты, музыкально-смысловой единицы). Перечислены далеко не все составляющие музыкальной речи как с одной, так и с другой стороны, но даже без них музыкально выразительная

игра не получится. Более того, парадокс в том, что благодаря именно субъективным элементам, исполнение музыкального произведения приобретает не только музыкально-выразительные черты, но и окрашивается эмоционально, вызывает сопереживания, а вследствие этого становится ценным для восприятия, так как в искусстве жизненное содержание внеэмоциональным путем выразить невозможно. «Лишённая своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством» [4, с.21].

Чтобы не быть голословными предлагается проверить выразительные возможности нотной графики экспериментально с помощью компьютера с соответствующим программным обеспечением. Компьютерные программы Finale и Sibelius включают в себя весь спектр нотной графики, так как созданы для нотного набора и редактирования. Они способны с математической точностью воспроизвести все её обозначения и тонкости, как на экране, так и при воспроизведении. Однако, компьютерная игра, даже при скрупулезной передаче всех композиторских обозначений, музыкально невыразительна, несмотря на то, что современная ЭВМ может просчитывать сложнейшие вычисления, неподвластные во многом даже талантливым людям. Компьютерное воспроизведение лишено главного – художественного эмоционально-образного исполнения. Исполнитель в процессе игры привносит в текст значительно больше нюансов, артикуляции, чем их можно обозначить в нотах, от чего возникает выразительность и одухотворенность. Известная французская пианистка Маргарита Лонг писала: «Как бы идеально ни было музыкальное письмо, как бы скрупулезно ни были помечены намерения композитора, произведение остается мертвым без исполнителя. Наша роль – чрезвычайно ответственная» [1, с. 34].

Музыкальный текст–исполнитель–эмоции–душа – своеобразный переход от материального к духовному. Эта цепочка не подвластна компьютерному разуму, в силу необыкновенной сложности интеллектуального и психофизиологического процессов, протекающих при живом исполнении. «Исполнить музыкальное произведение – значит, его воссоздать» [1, с. 34]. В процессе интерпретации, исполнитель привносит живое интонирование, которое объем информации, закодированный в нотном тексте, разворачивает в несоизмеримо больший содержательный объем реального звучания. В данном случае нотный текст можно сравнить с семенем, в котором скрыто будущее растение, а реальное звучание – с выросшим и живущим растением. Никто пока не в состоянии разьять интуитивный, тонко организованный процесс живого инто-

нирования на составляющие. Может быть, поэтому компьютеры и уступают человеку в исполнительском искусстве. Такая же проблема есть и в методике преподавания игры на музыкальных инструментах. Сталкиваясь с ней, преподаватели школ не редко грешат с учениками быстрым темпом и яркой динамичной игрой. В какой-то степени (особенно на фоне других слабых выступлений) такой игрой можно пустить «пыль в глаза», но в целом это решение обманчивое, так как выразительно-осмысленная игра подменяется скоростным удовольствием. Это наглядно слышно при аналогичном сравнении с компьютерным исполнением, у которого ограничений в темпе практически нет, а динамика зависит лишь от мощности воспроизводящей аппаратуры. При этом максимально быстрый темп даже таких технических пьес, как «Полет шмеля» Н.А. Римского-Корсакого или «Пчелки» Ф. Шуберта эмоционально не увлекает и музыкальности не прибавляет.

Формальное изучение нот и исполнительских приемов за инструментом не приводит к пониманию природы музыкальности и смысловому эмоционально-выразительному исполнению музыки. Это осознавалось музыкантами-педагогами с давних пор и эмпирически преодолевалось разными путями, но чаще всего репродуцированием и натаскиванием. Такие методы в настоящее время активно применяются и при исполнительском моделировании в компьютерных технологиях. При репродуцировании сканируется процесс исполнения музыкантом конкретного произведения и все его нюансы в точности заносятся в программу компьютера. Метод натаскивания тоже в компьютерных технологиях применяется несколько своеобразно, но суть остается прежней. Музыкант оживляет исполнение, внося в программу нюансы своего чувства живого интонирования конкретного произведения.

Надо отметить, что такие методы бывают достаточно эффективными на этапе, когда ученик еще не владеет элементарной музыкальной грамотой и исполнительскими навыками. Вот пример из биографической книги Ястребова Ю.Г. об известном баянисте Владимире Бесфамильнове: «Когда читаешь в «Воспоминаниях о нашей семье» В.М. Бесфамильнова о том, что «через год Володя играл вальс Крейсlera «Прекрасный розмарин» или за два года мы сделали отличный музыкальный аттракцион, который имел блестящий успех на концертах», то воспринимается подобное не иначе, как гиперболизация» [8, с.94]. Из высказываний видно, что произведения не только достаточно быстро были выучены начинающим учеником, но и выразительно исполнялись, так как имели «блестящий успех на концертах». И далее Ястребов пишет: «Могу засвидетельствовать, что за 40 с лиш-

ним лет педагогической работы не припомню ни одного случая, когда бы ученик моего класса через год с начала обучения мог исполнить «Прекрасный Розмарин» Крейсера или увертюру к опере «Кармен». Подобное не приходилось наблюдать и у моих коллег по работе» [8, с. 95]. Тут конечно имеет факт талантливости Владимира Бесфамильнова, но как уже писалось выше, нельзя отрицать, что в определенных условиях и в определенный временной период польза такого метода обучения несомненна, но в целом проблема не решается, так как предполагается постоянная зависимость от обучающего звена. «Педагог, натаскивающий ученика, подобен фальшивомонетчику. Ложь ученического исполнения он пытается прикрыть мишурой внешней правдивости. (...) По Станиславскому, педагога, натаскивающего ученика, можно сравнить с человеком, который двигает стрелку часов пальцем, вместо того, чтобы, заведя пружину часов специальным ключом, заставить сами стрелки указывать время» [2, с. 116]. И в лучшем случае это будет качественный клон, или хорошая копия выразительной игры, но не оригинальное художественное прочтение. «Есть мышление с оглядкой «назад», направленное на то, чтобы с наибольшей точностью воспроизвести известный образец. Это мышление ремесленника, а по сути дела иждивенца, питающегося чужими идеями и без постоянной подпитки извне не способного обеспечить более или менее сносное течение исполнительского процесса». [7, с.4]. Кроме того, хорошо скопировать сможет только музыкально одаренный от природы человек. В остальных случаях это будет скорее карикатура, чем копия. Таким образом, необходима методика обучения, предполагающая наравне с репродуктивностью и методом натаскивания обучение таким знаниям, которые приведут к самостоятельному раскодированию композиторского замысла.

Возвращаясь к нотному тексту, ясно, что он несет в себе точные элементы и некую субъективность прочтения. Исполнитель – субъективное звено между нотным текстом и готовым звучанием, в котором протекает работа по осмысливанию идеи композитора, эмоционального проживания и развертывания этой идеи во времени с помощью алгоритма механических манипуляций с инструментом. Как правило, игра, наполненная смыслом, музыкально выразительна. Эта и выразительность с физической точки зрения – определенное сочетание тонких изменений акустических параметров – частоты, амплитуды, спектра во времени. Но на вопрос, почему они такие, нет ответа, ни в музыковедении, ни в акустике, ни в психологии. Да и сам исполнитель вряд ли сумеет точно описать технологический процесс своей игры. В лучшем

случае, это будут метафоры, аналогии и передача чувств ограниченных вербальными понятиями. Вербальные ограничения, в свою очередь, можно интерпретировать как мысли не имеющие своего точного словесного выражения, а поэтому не обладающие точной информационной определенностью. Такая информация сложна для решения мыслительных операций, так как, решая любую задачу, человек использует какую-то информацию. В задачах, где имеющейся информации недостаточно для однозначного решения, мышление почти бессильно без активной работы воображения. Воображение в данной ситуации обеспечивает познание, так как неопределенность ситуации весьма велика. Вероятно поэтому, при объяснении вопросов, связанных с музыкальной выразительностью и художественным музыкальным образом педагога интуитивно обращаются к помощи воображения.

Но только ли важна работа воображения? «Выход за пределы рутины, появление даже крупинки новизны является творческим актом» [3, с. 68]. Именно творческий подход к работе над музыкой предполагает выход из рамок привязанности к педагогу: от ожидания готовых рецептов – к самостоятельному внутреннему развитию, к поиску своей дороги в музыкально выразительную игру и эмоционального проникновения в музыку. В свою очередь творческая работа тесно связана с образным мышлением, с фантазией, с интуицией, с проявлением смелости выдвижения своих идей. «На творчество большое влияние оказывает способность проявлять яркую фантазию, подходить к проблеме с разных точек зрения, порой взаимоисключающих друг друга, подвергать сомнению то, что для многих кажется очевидным» [3, с. 68]. С помощью фантазии и творчества формируется оригинальный склад мышления, ломаются привычные рамки стереотипов. Психологи подтверждают то, что вся художественная деятельность строится на активном воображении, творческом мышлении. Можно сказать, что круг замкнулся. Нотный текст – исполнитель – воображение – эмоции – музыкально выразительная игра – взаимосвязанные элементы формулы методики обучения игре на музыкальном инструменте.

Почему изначально был затронут вопрос отношения к нотному тексту? Потому что это отношение отражается не только на подходах к его интерпретации, но и на стратегии обучения игре на музыкальных инструментах, оценке исполнительского искусства. С одной стороны, точное выполнение нотной графики во многом упрощает методику и если посмотреть пособия по обучению игре, то там нотная грамота стоит на первом месте. Но с другой стороны всем известно, что такая упрощенческая позиция приводит к муштре и рутине, к тому, что многие дети,

с удовольствием, пришедшие в музыкальную школу бросают обучение, так и не познав красоту музыкального искусства. Целенаправленная работа над раскрытием творческого начала и поиска неповторимой индивидуальности ученика подскажет характерные нюансы индивидуального подхода к подаче новых знаний, выбора материала для достижения необходимого результата. Процесс музыкального познания в атмосфере творчества приобретёт развивающий характер. Методика, развивающая образно-слуховые ощущения, расширяющая эмоциональное поле слуховых ощущений позволит занятия сделать увлекательными и интересными для самого широкого круга обучающихся музыке. Процесс работы над нотным текстом и его игра превратится в увлекательное занятие. «Главное ведь не причастность к музыке по профессии, образованию, годам занятий; главное – такое ее исполнение, когда одухотворенность композитора и исполнителя распространяется и на слушателей, и все они под влиянием музыки становятся лучше» [5, с.87]. Развитие способностей творческого воображения позволит оптимизировать учебный процесс, так как «любое обучение связано с необходимостью что-то представить, вообразить, оперировать абстрактными образами и понятиями. Все это невозможно сделать без воображения и фантазии» [6, с.16]. Поэтому развитие высших функций психики человека и, прежде всего, творческого воображения необходимо при обучении игры на музыкальном инструменте.

Литература

1. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9 / Сост., ред., коммент. и вступит. ст. Я.И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1981. – 248 с.
2. Музыкально-исполнительское искусство и педагогика: афоризмы, цитаты, изречения: учебное пособие / сост. Г.М. Цыпин; Белг. гос. ин-т культуры и искусств, – Белгород: Белгор. обл. тип., 2007. – 412 с.
3. Петрушин. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
4. Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / Сост. – ред. А. Е. Тарас. – М.: АСТ; МН.: Харвест, 2005. – 720 с.
5. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. М.: Знание, 1980. – 96 с.
6. Субботина Л.Ю. Детские фантазии: Развитие воображения детей. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 192 с.
7. Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, – 2005. – 36 с.
8. Ястребов Ю.Г. Владимир Бесфамильнов. – Тернополь: Богдан, 2006. – 528 с.

РОЛЬ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ ПЕСЕН В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ БАЯНИСТА

Обработки народных песен — наиболее распространенный и имеющий богатую историю жанр в баянной музыке. Многочисленные вариации, фантазии, парафразы на темы народных мелодий, определяющие этот жанр, оказали первостепенное влияние на совершенствование музыкально-исполнительской культуры баяниста. Их широкое применение в учебно-педагогическом процессе, концертной практике позволило значительно ускорить темпы роста исполнительского мастерства баянистов.

В обработках наиболее полно и ярко отразились художественно-выразительные средства современного многотембрового готово-выборного баяна: его конструктивные особенности, звуковые и фактурные возможности. Для многих композиторов-баянистов обработки стали своеобразной творческой лабораторией, отправной точкой в постижении композиционной техники, поиске оригинальных идей в переинтонировании используемых первоисточников народной музыки.

В последнее десятилетие музыкально-исполнительская культура баяниста (концертная деятельность, композиторское творчество, научно-методические изыскания), как целостное явление стало объектом все возрастающего внимания со стороны ученых — музыковедов, фольклористов, методистов. Их теоретическое осмысление приобрело устойчивый и последовательный характер. При этом необходимо отметить, что творчество выдающихся представителей баянного искусства И. Паницкого, Н. Чайкина, А. Репникова, А. Кусякова, Вл. Золотарева, а также вопросы формирования современного баянного репертуара, в том числе и в жанре обработок, уже получили определенную научно-теоретическую разработку (М.И.Имханицкий, В.В.Бычков, А.М.Мирек, Н.А.Давыдов, В.Р.Завьялов, В.М.Галактионов, Я.Г.Ястребов, Ф.Р.Липс и др.). Цель статьи - рассмотреть и проанализировать художественно-выразительные средства баяна, творческие методы и стилевые признаки обработок для баяна.

Художественно-выразительные средства любого музыкального инструмента определяются тембром, диапазоном, динамикой, продолжительностью и управляемостью извлекаемого звука, а также различными

техническими возможностями – фактурными, беглостью. Современный технически усовершенствованный многотембровый готово-выборный баян обладает всеми перечисленными качествами. Условно их можно разделить на два взаимодополняющих средства, вытекающих из органо-логических особенностей баяна – звуковые и технические. Наиболее полно и ярко они отражены в обработках народных песен.

Без звуков нет музыки, поэтому основные задачи любого исполнителя должны быть направлены на формирование звуковой выразительности. Это подтверждается практической деятельностью всех крупнейших музыкантов, независимо от их специализации. Помимо общих проблем, связанных с художественной выразительностью звука, существуют сугубо специфические, присущие лишь конкретному инструменту, обусловленные его звукоизвлечением.

Особенность баянного звука, как художественно-выразительного средства, заключается в предельной управляемости им исполнителем на всех этапах звучания. Это позволяет баянисту контролировать и реализовывать бесконечное множество тончайших филировок, штрихов, динамических оттенков, акцентов, вибрации.

Общее звучание баяна отличается протяженностью, полнотою звука и относительно одинаковой для всех голосов динамической ровностью. Невозможность выделения отдельного звука в многоголосии, мелодической линии в стационарной части звучания в исполнительском процессе компенсируется за счет артикуляционных средств.

Создание необходимого характера музыкального образа посредством звука, во многом зависит от мастерства владения приемами звукоизвлечения. Непосредственное звучание инструмента, достигается в результате координации движения меха и соприкосновения пальцев с клавиатурой (туше). При этом качество звука обуславливается конкретным содержанием произведения и авторскими указаниями относительно динамики, штрихов, артикуляции, темпа и т. д.

В нашу задачу не входит подробное изложение всех приемов звукоизвлечения (взаимодействие туше и меховедения). Они достаточно подробно рассмотрены в работах Н. Ризоля, П. Гвоздева, Ф. Липса, Б. Егорова, М. Имханицкого, А. Крупина, поэтому ограничимся кратким изложением основных приемов звукоизвлечения:

- а) вначале нажатие клавиши, а затем меховедение;
- б) наоборот – вначале меховедение, а затем нажатие клавиши;
- в) одновременное меховедение и туше.

Реализация выразительных средств звука в контексте музыкально художественных задач предполагает чередование приведенных приемов

звукоизвлечения, но наиболее употребительным и универсальным является вариант «в», получивший в баянной методической литературе название «мехопальцевая артикуляция».

Исходя из органологических особенностей баяна, «мехопальцевая артикуляция» тесно связана с звуковой реализацией штриховых обозначений. До настоящего времени в баянной методической литературе еще не сформировалось единого толкования понятия «штрих». Наиболее полно существо понятия отражает формулировка известного баяниста-методиста Б. Егорова: «Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно- смыслового содержания музыкального произведения». В предлагаемой формулировке четко просматриваются три взаимосвязанных параметра – характерные формы звука, артикуляционные приемы и интонационно-смысловое содержание. Первые два параметра требуют некоторого пояснения, поскольку третий выходит за рамки обсуждаемого вопроса. Он главным образом связан с общей проблематикой средств музыкальной выразительности – гармонией, фактурой, ритмикой, темпом, формообразованием и т. д.

В исполнительском процессе основная зона реализация штрихов (характерные формы звука) простирается от Legato (связно) до Staccato (отрывисто), а все остальные – Non legato, Portato, Tenuto и др. являются производными и обуславливаются конкретным содержанием произведения. В нотографии характерные формы звука обозначаются различными знаками-символами, которые нельзя отождествлять ни со звуком, ни с действием. Знаки-символы представляют лишь «деловую информацию» для исполнителя и отражают в самых общих чертах предполагаемый характер звука (штриха) и артикуляционный прием для его достижения. При этом артикуляционный прием выступает в роли приемов звукоизвлечения, рассмотренных выше. Подводя итоги нашим рассуждениям, можно утверждать следующее: характерные формы звуков и артикуляционный прием – единый процесс, а понятие «штрих» в работе над музыкальными произведениями должен реализовываться и осмысливаться как штрих-прием.

Следующей характерной чертой звуко-выразительных средств баяна является динамика. Гибкость динамической шкалы баяна условно можно отметить в пределах *pp* и *ff*. В исполнительском процессе реализация динамических градаций занимает исключительно важное место. Это связано многоплановостью их роли в музыке: полнота и интенсивность эмоционального состояния, раскрытие интонационной, формальной структуры произведения. Примеры различного использования динамических

оттенков в обработках народных песен многочисленны. Важно отметить следующее: *p* и *pp* отражают настроения умиротворенности, покоя, грусти, задумчивости. Для *f* и *ff* характерны настроения мужественности, решительности, смелости, ликования, удали, торжественности, восторга. Промежуточные динамические оттенки *mp* и *mf*, как правило, связываются с более сдержанными проявлениями чувств относительно *p* или *f*.

Практическая работа над динамическими градациями должна быть целенаправленной. Вначале необходимо научиться играть в пределах того или иного динамического оттенка абсолютно ровно, вырабатывая слуховое представление о силе звучности, а затем отрабатывать навыки, связанные с постепенным увеличением или уменьшением ее.

Одной из определяющих характеристик любого инструмента является тембр. В основе звуковых красок баяна лежит частота колебания металлической пластинки – «голоса». Обогащение голосов происходит путем создания готовых тембров, посредством настройки их в унисон, октаву, октавных утробений. Примером современного многотембрового комбинированного баяна, принято считать «Юпитер», располагающий 15 тембровыми образованиями – «регистрами». Наличие готовых тембров и возможность их применения в исполнительском процессе обогатили звуковыразительные средства. Они активно используются композиторами при создании обработок для более глубокого раскрытия логики музыкального развития, интонационно-ритмических богатств.

Общий план регистровки тембровых образований баяна необходимо составлять исходя из анализа формальной структуры произведения. В этом отношении вариационные циклы, фантазии, парафразы на народные темы представляют широкие возможности для индивидуального подхода каждому исполнителю к тому или иному сочинению. Вместе с тем, можно предложить самые общие рекомендации, разумное следование которым позволит достигнуть желательного художественного результата. При этом целесообразно остановиться на некоторых общих предпосылках регистрового развития, связанного звуковысотным диапазоном баяна. Общая система регистров, характерная для музыки в целом, состоит из трех регистров: низкого, среднего и высокого, границы между которыми подвижны и размыты. Система эта централизована. Основой централизации является «привязка» всей звуковысотной шкалы музыки к диапазону человеческого голоса в пении. Поэтому в обработках при экспонировании темы наиболее часто используется именно средний регистр. Крайние же регистры в большей степени используются для целей колористических, фоновых, изобразительных. Именно здесь композиторы берут средства для претворения колокольности, громохания, свиста, тишины, покоя и т. д.

Звуковысотная шкала баяна обладает своими внутренними естественными особенностями, а также и художественными возможностями, которые опираются на простейшие и более сложные акустические, физиологические и психологические закономерности.

Таким образом, подводя итоги использование звуковых средств баяна необходимо подчеркнуть следующее: он обладает широким спектром звуковых качеств, обусловленных органологическими свойствами, которые многообразно используются в обработках народных песен.

Баян располагает двумя клавиатурами, отличающимися друг от друга своими конструктивными особенностями. При этом остановим свое внимание на главных моментах, отражающих технические возможности левой и правой клавиатуры. Вследствие удобного устройства правой клавиатуры – компактного расположения клавиш, позволяющих охватывать более двух октав, баян обладает огромными техническими возможностями. Кроме этого, устройство клавиш по уменьшенным септаккордам во всех рядах унифицировал исполнение гаммаобразных последовательностей, арпеджио, аккордов идентичной аппликатурой.

Обратим внимание на отдельные элементы технических возможностей баяна, применяемых в обработках. В наиболее общем виде они сводятся к следующему: двойные ноты, аккорды и аккордовые пассажи, многоголосные созвучия с задержанием отдельных нот, арпеджио в тесном расположении, арпеджированные пассажи двойными нотами, репетиции, трели, тремоло, вибрато, глиссандо.

Баян по устройству разделяется на два вида — обычный с готовыми аккордами и комбинированный с механизмом переключателя на выборный. Специфической особенностью обоих видов является бас, расположенный по двум рядам в квартово-квинтовом круге. Настроенный в унисон в три, четыре октавы он придает звучанию насыщенность. В качестве мелодической линии, как правило, бас используется в музыке торжественного, величального характера.

Выборная клавиатура устроена по принципу правой только в обратном движении. Основные виды техники, удобные для исполнения – гаммаобразные пассажи, короткие арпеджио, репетиции различных созвучий и аккордов, двойные ноты в умеренных темпах и в небольших диапазонах. Статичное расположение левой руки несколько сковывает технические возможности, и по этой причине исполнение двойных нот в быстрых темпах на легато, арпеджио в большом диапазоне затруднены.

Окраска звучания выборной клавиатуры отличается от правой более мягким, нежным характером. Сочетание звучания двух клавиатур дает красивую тембровую окраску, особенно на разных регистровых уровнях.

Таким образом, учитывая вышеизложенное, можно сделать следующий вывод: художественно-выразительные средства баяна представляют широкие возможности для творческого использования их в создании обработок.

Создание обработок для баяна связано с одной из самых ярких особенностей народной музыки — импровизационностью. На импровизированную природу устного народного творчества указывали многие его исследователи. В них импровизационность определяется как типичная черта, характерный принцип народного музицирования. Наиболее конкретизировано она проявилась в инструментальных наигрышах гармонистов, балалаечников, инструментальных ансамблей. Это оказало существенное влияние на композиторское творчество композиторов-баянистов.

Черты импровизационности в обработках проявляются на двух уровнях: композиционном и жанрово-стилистическом. В них она выступает как формообразующее начало и является преобладающим звеном между непрерывностью, цельностью музыкального развития над его расчлененностью. Известно, что цельность и единство в вариационных циклах представляется наиболее труднодостижимым по сравнению с другими циклическими формами, т. к. композиционно эта форма основана на чередовании четко разграниченных, обособленных частей с повторяющимся тематическим материалом. Для любого композитора она может подчас оказаться сложнее даже сонатной формы, ибо она сама, способствует цельности, а вариации же сами по себе тяготеют к раздельности. По этому поводу известный музыковед В. А. Цуккерман заметил: «Сонатной форме надо следовать, тогда, как вариационной форме приходится преодолевать».

Импровизационность, как творческий метод, в обработках проявляется в затушевании границ между отдельными вариациями, в создании единой, сквозной линии развития в цикле. В связи с этим выделяются два композиционных приема. Один из них создает ощущение импровизационности на грани отдельных вариаций. Суть его заключается в перерастании вариации в связующее построение, благодаря чему одна вариация плавно переходит в другую, сглаживаются четкие границы между ними и возникает ощущение непрерывного вариационного процесса. В другом композиционном приеме отдельная вариация представляет собой микровариационный цикл, в котором после изложения очередной вариации следует ее вариационное развитие. Оба эти приема можно обнаружить в известных вариационных циклах И. Паницкого, В. Подгорного, А. Суркова, Б. Маркина, В. Сомова, М. Апарнева и др.

На жанрово-стилистическом уровне импровизационность связана с первоисточником. Во многих сочинениях явно прослеживается непосредственная связь с текстовым содержанием используемого материала. В лирических, протяжных песнях, отражение их свойств органично связано с использованием принципов сквозного развития (см. обработки «Ах, ты, ноченька» Л. Гаврилова, «У зари то у зореньки» И. Шестерикова, «В низенькой светелке» В. Бухвостова и др.). В плясовых, хороводных песнях сохраняются дробная, расчлененность, периодичность, квадратность, связанные с традициями народной инструментальной культуры, (см. обработки «Валенки» А. Широкова, «Белолица, круглолица» А. Жигалова, «Возле речки, возле моста» В. Мотова и др.). В подобной двухплановости можно усмотреть расслоение традиции сдвоенных обработок И. Паницкого, где переинтонирование первоисточников дифференцируется в зависимости от его вокальной либо инструментальной природы (см. обработки «Ах вы дружки» и «Уж как по мосту, мосточку», «Ноченька» и «Во саду ли в огороде», «Среди долины ровныя» и «Светит месяц», А. Шалаева «Фантазия на темы песен «Что ты жадно глядишь на дорогу» и «У ворот, ворот» для 2-х баянов и др.).

Контраст разделов в таких обработках заключается не только в темповых сопоставлениях. Из обрабатываемого материала исходят приемы и принципы изложения и развития материала. Лирические темы, как правило, экспонируются одноголосно, а плясовые — в сопровождении готовых аккордов. В варьировании первых преобладают полифонические приемы, преломляющие, в первую очередь, принципы народной подголосочности. Развитие же вторых близко типичным образцам плясовых орнаментальных наигрышей с гомофонной фактурой. Современные принципы преломления, разграничения вокального и инструментального начала ярко отражены в сочинениях В. Семенова, Г. Шендерова (см. «Сказ о Тихом Доне», «Отдавали молодую»).

Стилистическое воплощение песенных жанров основывается на свободной трактовке главных средств выразительности музыки: мелодии, ладогармонических средств, метроритмических и образно-эмоциональных сфер. Отметим некоторые из них:

1. Во многих обработках развитие мелодии происходит за счет достижения непрерывности, произвольности, постепенным переходом от одной мелодической структуры к другой, от одного мелодического оборота к другому. Происходит своеобразное «изживание» мелодического образа за счет многократного его обыгрывания и варьирования.

2. Для ладогармонических средств привычными стали обилие хроматизмов, диссонирующих созвучий, смена тональности и т.д.

3. В области метроритма — синкопированная ритмическая организация аккомпанемента, усложнение метра.

4. В образно-эмоциональной сфере — стремление композиторов сводится к виртуозности, концертности, ораторскому пафосу высказывания.

На основе многообразия проявления импровизационности в обработках, определяющие индивидуальное своеобразие каждого из них, сложилось несколько стилевых направлений. Условно их можно разделить на три направления, что не исключает присутствие каждого из них в отдельных обработках. Те или иные приемы использования органологических свойств баяна можно обнаружить во всех направлениях.

Первое направление связано с творчеством известного баяниста – виртуоза Ивана Яковлевича Паницкого. В своих обработках он заложил основные принципы варьирования песенных тем, обобщил длительный период искусства «устных традиций» гармонистов-баянистов. Одним из важнейших творческих достижений его композиторского дарования является полифонизация музыкального материала. Использование различных видов полифонического развития (имитация, подголоски, канон), основанных на традициях русского народного многоголосия и русской музыкальной культуры, отражает переход от бытового музицирования к профессиональному. В качестве примера достаточно указать на такие обработки как «Полосонька», «Ой, да ты калинушка».

Существенным моментом в вариациях и фантазиях необходимо считать придание самостоятельного значения партии левой руки. Паницкий впервые прибегает к мелодизации басовой партии баяна. Он внес важный вклад в обогащение баянной фактуры. Ряд приемов фактурного варьирования образует характерно-стилистическое звучание. Среди них такие приемы, как обыгрывание гармонической фигурации в партии правой руки, связанные с компенсацией статики аккомпанемента в партии левой руки баяна с готовыми аккордами, эффекты изобразительности, обращение к мелодическим оборотам, построенным по звукам аккордов гармонических последовательностей, фактурно-гармоническая фигурация, сочетающаяся с тремоло на фоне звучания мелодических линий. В его обработках встречается фактурный, прием, в котором мелодическое движение терциями сопровождается вторами одного из звуков мажорного трезвучия, используется прием ступенчатых наслоений репетиций, звуков гаммы или аккордов на звуки мелодий. Указанные приемы варьирования мелодической основы превратились в своеобразные штампы, которые активно используются композиторами-баянистами в последующие годы.

Важные элементы, способствующие раскрытию образно-эмоциональной сферы в процессе интерпретации обработок и транскрипций, внесены в исполнительскую технику. Применение различных видов техники: двойных нот, ломаных арпеджио, аккордов, гаммаобразных пассажей оказало огромное влияние на дальнейшее развитие исполнительского мастерства.

И. Паницкий мастерски использует композиционный принцип, характерный для народного песнетворчества — создание своеобразных сдвоенных форм, которые, по меткому наблюдению академика Б. Асафьева, представляют «типичное русское контрастное сопоставление протяжной и плясовой песни». Такой принцип, гениально претворенный в «Камаринской» М. Глинки, оказался очень близок природе баяна: певучести звука в протяжных, с одной стороны, и динамико-ритмической гибкости в плясовых, с другой.

На редкость убедительно осуществлен у Паницкого сам процесс «срастания» обеих песен: их интонации либо впадают воедино в «промежуточных» вариациях (например, третье проведение темы «Ноченьки», в которую вкрапливаются мелодические обороты песни «Во саду ли, в огороде»), либо контрастно оттеняются фактурными и ладотональными средствами (например, сопоставление одноименных тональностей при появлении темы «Вот мчится тройка почтовая» или контраст параллельных тональностей в сопоставлении песен «Ах вы, дружки» и «Уж как по мосточку»).

К этому стилевому направлению можно отнести творчество известного украинского баяниста Н. Ризоля. В свои обработки, вариации, продолжая традиции И. Паницкого, он внес новые черты — усилил роль ладотонального варьирования (обработка украинской народной песни «Дощик»). В своих обработках Н. Ризоль впервые обращает внимание на динамическую дифференциацию мелодической линии в многоголосии. Он указывает на технические способы такой дифференциации в обработках русских народных песен «Ах ты, душечка», «Меж крутых бережков».

Ярким представителем этого стилевого направления следует назвать А.Шалаева – талантливый исполнитель, композитор, баянист. Его композиторское наследие от предыдущих композиторов отличается обогащением тембровой выразительности. Многие обработки носят образительный характер — звучание барабана, строевого шага. Удачно он использует различные выразительные средства (динамика, темп, регистровка, тембр) для имитации других музыкальных инструментов (труба, гудок, бубенцы). А. Шалаев первым зафиксировал в нотной записи колористический прием «тремоло мехом» («Волжские припевки»).

Кроме названных авторов традиции И. Паницкого обнаруживаются в творчестве В. Мотова, А. Суркова, В. Иванова, Г. Шендерова, И. Матвеева, Л. Гаврилова, А. Онегина, В. Галкина, Б. Маркова, А. Полудницына и др.

Второе стилевое направление связано с творчеством В. Подгорного. Он внес свежую струю в содержательную сферу современного баянного искусства. Обогащение жанра обработки - вариации, фантазии драматургическими завоеваниями «академической» музыки представляют собой шаг вперед в развитии жанра. Техничко-композиционные принципы В. Подгорного основаны на симфонизации фольклорного первоисточника. В процессе сквозного развертывания тематического материала происходит драматизация лирических, плясовых, эпических народных образов. Это, прежде всего, проявляется в отборе песенных тем, поэтическое содержание, которых дает повод трактовать их как драму («Ноченька», «Ах, ты, душечка», «Повий витре на Вкрайну»). В других случаях семантика исходного материала переосмысливается. Так, например, «Барыня» послужила поводом для создания музыкальной драмы «Русская фантазия». Частные наблюдения дают основание усмотреть в них тесную связь с творчеством П. И. Чайковского (драматизация хороводной песни «Во поле береза стояла» в финале 4-ой симфонии). Новаторские черты обнаруживаются у В. Подгорного и в использовании разработочных принципов остинатности, секвентности, служащих для создания напряженного звучания. Интересным представляется имитация колокольного звона («Ноченька»), истоки которого восходят к творчеству русских композиторов – М. Мусоргского, С. Рахманинова.

Многие обработки и транскрипции В. Подгорного нельзя отнести к так называемым «Вариациям на народную тему». В таких обработках, как, например, «Ноченька», «Повий витре на Вкрайну» отсутствует варьирование с постепенным ритмическим дроблением (дифункции). Это объясняется тем, что В. Подгорный получил профессиональное композиторское образование и первоначально его популярная обработка белорусской народной песни «Перепелочка» была частью симфонической сюиты.

Третье стилевое направление обнаруживается в творчестве А. Тимошенко. Основным источником жанрово-стилевого претворения фольклора является глубокое постижение традиций народных инструментальных наигрышей, проявляющихся в искусстве импровизации гармонистов-баянистов «устной традиции». Широкое применение и варьирование народных ладов, изобразительность и свобода гармонического языка, использование мелизматике в мелодиях способствовало выявлению народно-импровизационного начала. В качестве примера можно привести вступительный раздел концерт-

ной пьесы на тему курской хороводной песни «Тимоня». Его обработки носят ярко выраженный программный характер, связанный с поэтическим содержанием народных песен, ясно просматриваются линии как выразительной, так и изобразительной программности. (См. обработку «У ворот, ворот», где на фоне остигатной аккордовой структуры звучит тема, как бы создавая эффект скрипа ворот, картинно-пейзажная изобразительность в «Утушке луговой» и др.). Обе линии часто переплетаются между собой. Их разновидности: народно-бытовые сцены в быстрых разделах «Тимони» «Я на камушке сижусь», «Ах, вы сени»; тишины, покоя, умиротворенности в обработках «Прялка», «Пивна ягода», «Посею лебеду», в медленных эпизодах отражают высокий уровень мастерства композитора.

Важно отметить находки А. Тимошенко в разработке фактуры. Тематическая индивидуализация фактуры несет в себе новаторские черты современной композиционной техники. Это проявляется в стремлении автора к тематической заостренности элементов фактуры. Существенным признаком также является тенденция к насыщенности сопровождающих голосов фактуры – самостоятельным тематическим значением. Впервые на уровне современного профессионального искусства в баянной фактуре воспроизводятся формы изложения народного музыкального творчества.

В этом стилевом направлении созданы обработки Е. Дербенко «А я по лугу», А. Наюнкина «Как у бабушки козел», «У голубя сизого», А. Бызова «Ваталинка», А. Тихонова «Вьется, вьется, стелется...», Ю. Наймушина «Нащиплю я хмелю» и др.

В последние годы на третье стилевое направление значительное влияние оказывает интонационная сфера современного музыкального быта - от джазовых ритмов до «декоративности» эстрадной музыки. Самобытность переосмысления фольклорного первоисточника в обработках В. Гридина, А. Черникова, Ю. Романова, В. Сомкина, А. Бызова, В. Мордуховича, А. Кокорина заключена в выявлении новой эмоциональной содержательности, поисках внешних эффектов и новых фактурных решений.

Таким образом, на основе анализа творчества композиторов-баянистов, включающего обработки народных песен, мы выявили следующие характерные особенности: проявление импровизационности в композиционном, жанрово-стилевых сферах, а в образно-эмоциональной сфере – концертность, виртуозность. Такое рассмотрение жанра обработок в баянной музыке имеет ряд позитивных моментов, что позволяет более четко обозначить тенденции в развитии данного жанра, расширяет круг представлений о трактовке музыкальных форм. В стилевых направлениях обнаруживается преемственность, в которой подчеркивается зависимость нового от старого, последующего от предыдущего. И, наконец,

предложенный аспект рассмотрения имеет определенное практическое значение, позволяющее ознакомиться с важными теоретическими положениями, органо-логическими свойствами баяна для создания собственных обработок студентами колледжей, вузов культуры искусств, консерваторий – вариации, фантазии, концертных пьес, парафраз, попури.

Т. Н. Гусева

РАЗВИТИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ В ДМШ – ПУТЬ К СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В настоящее время российская детская музыкальная школа, являющаяся важнейшим звеном в системе образования, переживает качественно новый этап в своем развитии. Он связан с кардинальным изменением приоритетов музыкального образования, на первый план которого все более отчетливо выдвигается становление личности школьника, развитие его индивидуальности и способностей. Именно развитие индивидуальности и творческих способностей, на наш взгляд, обеспечивает развитие музыкально-исполнительской культуры обучающихся.

В период создания разноуровневой и целостной образовательной системы, индивидуализирующей образовательный путь каждого ребенка, встает задача не только актуализировать его позицию, формировать творческие, музыкальные способности, но создавать условия для творческого самораскрытия природного дара каждого ребенка. Особую роль в этом процессе призвано сыграть искусство, оно «поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности» (И. Бродский), обладает духовным и гуманистическим потенциалом.

Традиционная педагогика начального музыкального образования долгие годы рассматривала ребенка в качестве объекта учебно-воспитательных воздействий. Основным методом такого обучения является репродуктивный метод, который не учитывает учебно-деятельностной основы усвоения знаний и умений, а, следовательно, фактически игнорирует субъекта процесса учения [4, с.1]. Главным моментом современного музыкального образования становится не просто накопление ребенком специальных знаний и умений, а развитие его воображения, мышления, сознания и личности. Естественно, что обязанностью и задачей любой

детской музыкальной школы остается – «обеспечить выполнение учебной программы каждым учеником».

Основными задачами музыкального развития детей и подростков являются:

- воспитание гармоничной личности;
- развитие творческих способностей;
- выявление и развитие музыкальных способностей (музыкальной памяти, ритма, слуха);
- развитие координации;
- развитие мелкой моторики;
- знакомство малыша с различными стилями в искусстве;
- обучение переживанию музыки **и радости музицирования!**

За последние годы взгляд на развитие индивидуальности школьника в образовательном процессе детской музыкальной школы несколько изменился, и изменения эти связаны, в первую очередь, с тем, что индивидуальность ребенка интересует педагогов только с точки зрения того, как её использовать для реализации цели «научить всех всему», «транслировать» так называемые знания, умения и навыки, определенные школьной программой. Поэтому большинство педагогов и учитывает не индивидуальность ребенка, а «индивидуальные особенности». Ведь учесть их, значит, приспособить к взрослым целям – «приобщить» к знаниям взрослого поколения с возможной эффективностью и, возможно, быстрее. Суть же этих подходов одна – взрослые точно знают, как надо жить новому поколению и чему для этого надо научиться [5, с. 2].

Учет индивидуальности ребенка и характера обучения необходим с первого года пребывания ребенка в музыкальной школе. Каждому ученику необходимо обеспечить зону творческого развития, позволяющую ему на каждом этапе обучения создавать собственную творческую образовательную продукцию, опираясь на свои индивидуальные качества и способности. Педагоги музыкальной школы осознают, что каждый, кто занимается музыкой, должен знать теорию музыки, должен слышать все то, что знает, должен уметь применять на практике все то, что знает и слышит ..., а также то, что полноценным музыкантом может стать лишь тот, кто будет заниматься музыкой комплексно: одновременно и теорией, и исполнительством, и композицией.

Так в элементарном музицировании ребёнок выступает не только слушателем или исполнителем музыкальных пьес, но главным образом творцом, создателем музыки. Музицирование является первой очень важной ступенькой, которая помогает ребенку открыть для себя мир музыки, овладеть игрой на простых музыкальных инструментах, активизировать потребность в освоении игры на том или ином музыкальном инструменте.

Элементарное музицирование становится инструментом не преподавания, а учения, деятельностью самого ученика. Внимание учителя направляется не столько на то, как учить ребёнка, сколько на то, как ребёнок учится.

Поэтому основная задача начального музыкального образования для нас состоит в том, чтобы помочь ребёнку на старте образовательной жизни сформировать осмысленное отношение к музыкальному образованию, умение и желание учиться, развить инициативность, способы творческой деятельности, обеспечивающие совершенствование музыкально-исполнительского мастерства, максимально реализовать себя.

Узнавание себя, постепенное складывание образа своего «Я» вместе с приобретением опыта использования средств развития индивидуальности является для нас одним из основных блоков содержания музыкального образования. В основе такого подхода лежит идея Человека, которая представляет основу современной цивилизации и культуры, в том числе и музыкально-исполнительской. Её смысл в том, что основное предназначение человека - максимально реализовать свою человеческую сущность, индивидуальность, быть самим собой или стать «тем, что я есть», т.е. исполнить своё всеобщее и индивидуальное предназначение [5, с. 3].

Организация воспитательно-образовательного процесса в детской музыкальной школе, обеспечивающего формирование индивидуальности школьников имеет цель реализовать следующие их права и возможности:

- право на выбор или выявление индивидуального смысла и целей в каждом учебном курсе, теме, уроке в музыкальной школе;
- право выбора индивидуального темпа обучения, форм и методов решения образовательных задач, способов контроля, рефлексии и самооценки своей деятельности;
- превышение (опережение или углубление) осваиваемого содержания учебных курсов;
- право на индивидуальный выбор дополнительной тематики изучаемых музыкальных произведений и творческих работ по предметам;
- возможность учиться принимать собственные решения, ставить и решать различные учебные и жизненные задачи.

Подлинно гуманным начальное музыкальное образование станет только тогда, когда оно приобретёт действительно развивающий характер, обеспечит развитие индивидуальности ребенка в образовании.

Это возможно обеспечить, если:

1. обучающийся детской музыкальной школы станет субъектом всех видов деятельности, присущих школьному возрасту, и, прежде всего учебной деятельности;

2. содержание и методы начального музыкального образования обеспечат существенное психическое развитие обучающегося, формирование у него таких учебных умений, которые позволяют без особых трудностей овладеть музыкально-исполнительской культурой, продолжить музыкальное образование;
3. при организации образовательного процесса учитываются различия детей – для того, чтобы найти к каждому свой подход, свой ключ. Важно помнить, что дети отличаются друг от друга по многим признакам: по возрасту, уровню развития, темпераменту, характеру, способностям к различным видам деятельности.

Анализ психолого-педагогической литературы, современных научных исследований и педагогической практики свидетельствует о том, что среди множества работ философов и психологов по проблеме развития индивидуальности ребенка в детской музыкальной школе почти нет педагогических – ни научных, ни практических.

Это побудило нас к разработке педагогического исследовательского проекта. Мы исходим из идеи, что **каждый человек обладает особой индивидуальной сущностью, которую он реализует в процессе своей жизни. Подобная предзаданность во многом определяет процесс самоопределения человека, его выбор того или иного рода деятельности и средств достижения цели.**

Целью реализации педагогического исследовательского проекта является создание условий для развития индивидуальности школьника в процессе жизнедеятельности в условиях детской музыкальной школы.

Проблема данного исследования состоит в разрешении **противоречий** между:

- *объективной потребностью педагогической практики в организации воспитательно-образовательного процесса, обеспечивающего развитие индивидуальности обучающегося и неразработанностью организационно-педагогических условий, обеспечивающих эффективность этого процесса в условиях детской музыкальной школы;*
- *необходимостью индивидуального подхода к развитию индивидуальности обучающегося в детской музыкальной школе и неготовностью педагогов к его осуществлению;*
- *появлением возможностей организации воспитательно-образовательного процесса в детской музыкальной школе, направленного на развитие индивидуальности обучающегося, и ограниченностью научно-методического обеспечения данного процесса.*

Указанные противоречия определили проблему исследования: каковы организационно-педагогические условия и средства, обеспечивающие развитие индивидуальности ребенка педагогом в условиях детской музыкальной школы?

В соответствии с проблемой определена следующая тема исследования:

«Развитие индивидуальности обучающегося в условиях детской музыкальной школы».

Основной целью экспериментального этапа работы детской музыкальной школы является: определение и экспериментальная апробация организационно-педагогических условий, обеспечивающих развитие индивидуальности обучающегося в условиях музыкальной школы.

Данное исследование направлено на решение следующих задач:

- изучить и систематизировать материалы теоретических и прикладных исследований по осуществлению процесса развития индивидуальности обучающегося в музыкальной школе;
- разработать модель организации воспитательно-образовательного процесса, направленного на развитие индивидуальности обучающегося в условиях детской музыкальной школы;
- определить и экспериментально проверить организационно-педагогические условия и средства развития индивидуальности обучающегося в детской музыкальной школе;
- определить критериально-диагностический аппарат для оценки результативности воспитательно-образовательного процесса, направленного на развитие индивидуальности обучающегося в условиях детской музыкальной школы;
- осуществить подготовку педагогов к осуществлению процесса развития индивидуальности обучающегося;
- разработать научно-методические рекомендации по осуществлению процесса развития индивидуальности обучающегося в условиях детской музыкальной школы.

Согласно основным идеям научной школы Л.С. Выготского, всеобщими и необходимыми формами психического развития человека являются его обучение и воспитание [1, с. 5]. Они могут быть, конечно, как стихийными, так и целенаправленными, но всегда именно благодаря им человек присваивает различные ценности материальной и духовной культуры. Это присвоение осуществляется в процессе собственной деятельности человека, воспроизводящей те способности ранее живших людей, посредством которых эти ценности сами исторически возникали и развивались [3, с. 5].

Очень важно то, что, во-первых, процессы обучения и воспитания человека сами протекают внутри его собственной, личной деятельности, а, во-вторых, только на основе формирования у человека конкретных типов и видов деятельности у него возникают и развиваются определенные психические способности.

Иными словами, согласно теории Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева и их последователей, процессы обучения и воспитания не сами по себе непосредственно развивают человека, а лишь при условии, что они имеют деятельностные формы и, обладая соответствующим содержанием, в определенных возрастах способствуют формированию тех или иных типов деятельности (например, в дошкольном возрасте – игровой деятельности, а в школьном – учебной). Между обучением и психическим развитием человека всегда стоит его деятельность [6, с. 6].

Необходимо с первых дней обучения в детской музыкальной школе **приобщать обучающихся к необходимости постоянного поиска и выбора своего пути** в решении образовательных задач.

Индивидуализация обучения является условием индивидуального развития каждого ученика. Совершенно очевидно, что разработка конкретных технологий индивидуализации обучения школьников требует глубокого психологического анализа различных аспектов индивидуального развития.

Когда мы употребляем словосочетание «индивидуализация обучения», то необходимо выделить как минимум два аспекта его значения:

1. учет индивидуальных особенностей детей с последующей адаптацией учебного процесса к индивидуальным особенностям каждого ребенка;
2. оказание каждому ребенку индивидуализированной педагогической помощи с целью развития его индивидуальных психологических ресурсов.

В современных условиях именно второй аспект проблемы индивидуализации обучения приобретает особую актуальность. Его идеологической основой является субъектный подход к психологическому изучению человека. Быть субъектом — значит быть инициатором собственной активности. Признание ребенка субъектом приводит к необходимости изменения отношения к каждому конкретному ученику на уровне принятия трех основных постулатов:

- *непредсказуемости* индивидуального поведения (признание права каждого ребенка на индивидуальный выбор и, соответственно, отказ взрослому в праве на жесткий прогноз и целенаправленное управление учебной жизнью ребенка);
- *ценности* личности (отказ от разделения детей по критерию «хороший – плохой» в плане оценки их способностей при сохранении оценочных критериев по отношению к конкретным аспектам поведения ребенка);
- *уникальности индивидуальных возможностей* (готовность принять ребенка именно как другого человека, наделенного своими особыми, присущими только ему качествами и имеющего индивидуально-своеобразный потенциал своего развития) [2, с. 6].

Индивидуализация обучения, основанная на субъектном подходе, нацелена на создание условий для раскрытия и формирования индивидуальности каждого ребенка. Важно отметить, что под словом «индивидуальность» имеются в виду, *во-первых*, высокий уровень продуктивности взаимоотношений личности с окружающим миром и самой собой и, *во-вторых*, ее самобытность, ярко выраженное индивидуальное своеобразие. Соответственно, адресатом образовательного процесса оказываются индивидуальные психологические ресурсы каждого ученика.

Индивидуальность школьника — это уникальный комплекс свойств личности, позволяющий ему обеспечивать внутреннюю целостность и относительную самостоятельность, активно и творчески проявлять себя в деятельности. Основными характеристиками индивидуальности подростка выступают открытость как способность воспринимать любой опыт и двигаться в любом направлении; самобытность — индивидуальная характеристика личности, особенное и неповторимое, что свойственно одному человеку в отличие от другого; субъектность отвечает за активность познания и преобразования человеком себя и окружающего мира.

Структура индивидуальности обучающегося включает следующие компоненты: мотивационно-ценностный (сфера познавательных интересов, социальные мотивы: избегание неудач, достижение благополучия и самореализации), рефлексивный (самооценка и рефлексия своих чувств и переживаний), действенно-практический (творческий потенциал, творческие способности школьника). В качестве основных критериев индивидуальности обучающихся выделены следующие: стремление к самосовершенствованию, проявление рефлексии, самостоятельность, неординарность продуктов их музыкально-творческой деятельности. Главным фактором проявления индивидуальности школьника в условиях детской музыкальной школы является творческая активность, направленная на познание и самопознание своей индивидуальности.

В понимании музыкально-творческой деятельности обучающихся акцент делается на музыкальном импровизационном творчестве как системообразующем условии развития их индивидуальности, открывающем возможности для проявления творческого усилия учащихся, осознания и реализации их уникальности и неповторимости в собственном музыкальном творчестве. Для развития музыкально-исполнительской культуры обучающихся совершенно необходима база — большое количество исполняемых произведений. Каждый музыкант должен держать в памяти (и в пальцах) много произведений. И это должны учитывать педагоги, работающие с детьми.

Гуманистический, антропологический, культурологический, подходы раскрывают инвариантные характеристики организации педагогических условий развития индивидуальности обучающихся в музыкально-творческой деятельности: восприятие ребенка как индивидуальности, безусловное уважение и принятие его таким, какой он есть; создание благоприятного климата, «безопасного» для проявления своей индивидуальности в учебном коллективе и уважительного отношения к творческим решениям друг друга; создание «деятельностной ниши» для каждого школьника в музыкально-творческой деятельности и внимательное и чуткое отношение ко всем проявлениям его творческой активности; создание творческой ситуации через выполнение репродуктивных и эвристических импровизационных заданий; «погружение» обучающихся в совместную музыкально-творческую деятельность.

Стремление создать в детской музыкальной школе воспитательно-образовательный процесс, на основе некоего идеального образа школы индивидуального развития, предполагает изменение роли педагога. Вот почему, рассматривая проблему проектирования путей обеспечения индивидуализации обучения, необходимо, прежде всего, специально и тщательно проанализировать содержание и структуру педагогической деятельности, выявить профессиональные компетенции педагога, которые ему необходимы для организации учебной деятельности обучающихся в соответствии с его возрастным периодом развития.

Возможны разные пути, с помощью которых в условиях детской музыкальной школы возможно выстроить воспитательно-образовательный процесс, обеспечивающий индивидуализацию обучения школьника, развивать и совершенствовать музыкально-исполнительскую культуру. Исследование, которое инициировано администрацией поможет выявить пути и средства, позволяющие решить эту задачу в условиях детской музыкальной школы.

Практическая значимость нашего исследования будет состоять и в том, что будут разработаны рекомендации по развитию индивидуальности в условиях музыкально-творческой деятельности, пакет методик, позволяющий изучить динамику процесса развития индивидуальности подростков. Они могут быть реализованы педагогами в системе дополнительного музыкального образования детей, в общеобразовательных учреждениях, использованы в процессе обучения будущих учителей музыки.

Кроме того, практическую значимость нашего исследования мы связываем с возможностью трансформации системы индивидуального образования школьников в воспитательно-образовательный процесс любой музыкальной школы.

Литература

1. Выготский, Л.С. Собрание сочинений: в 6 т. Т.2. – М., 1982.
2. Каган, М.С., Эткинд, А.М. Индивидуальность как объективная реальность // Вопросы психологии. – №4. – 1989. – С.5-15.
3. Леонтьев, А.Н. Проблемы развития психики. – М., 1981, 373с.
4. Лернер, И.Я. Дидактические основы методов обучения. – М., 1981.
5. Тубельский, А.Н. Развитие индивидуальности – цель школы // Новые ценности образования. – №2 (17) – 2004.
6. Эльконин, Д.Б. Избранные психологические труды. – М., 1989. – 509с.

О. В. Синельникова

КУРС «ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ: ОТ АВАНГАРДА ДО ПОСТМОДЕРНА» В СИСТЕМЕ ВУЗОВСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ МУЗЫКАНТОВ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ

Проблема совершенствования вузовского музыкального образования в настоящее время приобретает особую значимость. Необходимость преподавания современной музыки с наступлением XXI столетия уже не вызывает сомнений. При этом курсы зарубежной и отечественной музыки XX века не в состоянии вобрать в себя все явления музыкального авангарда и постмодерна второй половины XX столетия и начала нового века. Курс инструментальной музыки XX века свободно совмещающий историю, теорию и эстетику музыки призван оказать влияние на мировоззрение студента, его кругозор на завершающем этапе обучения. Широкий диапазон звучащего музыкального материала дает возможность студенту оценить по достоинству то или иное явление, сформировать слуховую базу для восприятия и понимания музыки обозначенного периода, сосредоточить внимание на инструментальных произведениях современных композиторов, многие из которых ему предстоит осваивать в исполнительской деятельности музыканта-инструменталиста.

Курс инструментальной музыки XX – начала XXI века должен стать естественным продолжением курса истории музыки классикоромантического периода, когда студенты имеют уже сложившиеся и определенные представления о шедеврах музыкальной культуры прошлых эпох. Это условие также удовлетворяет требованиям хронологи-

ческой последовательности в подаче учебного материала. Данный курс наполняется творческими портретами композиторов, без которых уже невозможно себе представить полную панораму музыки XX – начала XXI века (К. Штокхаузен, Д. Лигети, П. Булез, Дж. Кейдж, М. Кагель, Я. Ксенакис, Ф. Гласс, С. Райх, Т. Райли, А. Шнитке, Р. Щедрин, С. Слонимский, С. Губайдуллина, Э. Денисов, Г. Канчели, А. Пярт, В. Сильвестров, Г. Уствольская, В. Гаврилин, Н. Корндорф, Ф. Караев, В. Екимовский, Ю. Каспаров, Л. Десятников и др.)

Курс «Инструментальная музыка XX – начала XXI века: от авангарда до постмодерна», общим объемом 70 часов изучается в 7 и 8 семестрах и делится на две части:

1. Инструментальная музыка зарубежных композиторов XX – начала XXI веков.
2. Инструментальная музыка отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков.

Детальное наполнение этого учебного времени, содержание предмета, может носить вариативный характер, но есть определенные положения, которыми нельзя пренебречь. Их пять, на наш взгляд:

1. Необходимым представляется стилевой аспект изучаемого материала, поскольку студенты должны получить представление о ведущих направлениях музыки XX века: **экспрессионизм, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, авангард, поставангард, минимализм, неоканонические тенденции.**
2. Анализируя названные течения, невозможно оставить без внимания технику композиции, которая связана с тем или иным направлением, становясь конкретным выражением его эстетики. Например, экспрессионизм – додекафония, неоклассицизм и неоромантизм – полистилистика и коллаж, авангард – алеаторика и сонорика, минимализм – репетитивная техника, неофольклоризм – цитирование фольклорного материала.
3. Невозможно обойти вниманием пути развития музыкальных жанров в XX веке. **При этом необходимо сделать акцент на эволюции жанров инструментальной музыки.**
4. Остается желательным наличие в большей или меньшей степени хронологической последовательности в изложении материала, поскольку период изучаемых явлений зарубежной и отечественной музыки охватывает почти целиком XX столетие и начало XXI века.
5. Наконец, необходимо в той или иной мере раскрыть особенности творческой эволюции и индивидуального стиля наиболее выдающихся композиторов XX века.

В связи с перечисленными направлениями, которые должны стать составными частями содержания предмета, перед преподавателем встает очередная задача: как уместить все данные требования в календарно-тематический план? Можно взять один из аспектов в качестве генерального (скажем, стилевой или жанровой), а все остальные – лишь затрагивать по ходу рассмотрения основного. Но есть и другой вариант решения проблемы, который предлагается в настоящей программе. Его схема такова.

В первой части курса, охватывающей зарубежную инструментальную музыку XX века (VII семестр), предполагается сделать акцент на творческие портреты композиторов с учетом хронологической последовательности изложения материала. В эту линию время от времени вкрапляются темы, освящающие то или иное направление в зарубежной музыке первой половины XX века, в то же время, связанные с творчеством отдельных композиторов: «Жанрово-стилевая панорама творчества И. Стравинского и музыкальный неоклассицизм», «Экспрессионизм, нововенская школа, инструментальное творчество ее представителей – А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна», «Инструментальное творчество Б. Бартока и явления музыкального фольклоризма. З. Кодай, М. де Фалья и Л. Яначек». Две темы первой части, посвящены минимализму и электронной музыке; они даются в конце лишь конспективно как явления более позднего происхождения, к тому же, малоисследованные на настоящий момент. Меньшее внимание здесь уделяется рассмотрению состояния и развития музыкальных жанров, но эти вопросы также затрагиваются в связи с творчеством некоторых композиторов: А. Онеггера, Б. Бартока (жанр симфонии), Ф. Пуленка, Д. Мийо (концертные и камерно-инструментальные жанры).

Иной организации материала требует вторая часть курса «Инструментальная музыка отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков». Здесь почти отсутствует хронологический принцип (за исключением последних тем), поскольку композиторы, о творчестве которых идет речь – представители одного поколения (в основном – 30-х годов рождения), а рассматриваемые направления подчас образуют параллельные явления в музыке второй половины XX столетия. Так, неоклассические тенденции проявлялись в той или иной мере на протяжении всего данного периода, равно как и интерес композиторов к фольклору. Неоромантическое направление возникало яркими вспышками в 70-х и 90-х годах в произведениях разных композиторов, в то время как некоторые художники оставались верны ему практически на протяжении всего творческого пути и сделали его

качеством собственного индивидуального стиля (например, В. Сильвестров, А. Караманов).

В содержании второй части курса «Инструментальная музыка отечественных композиторов XX – начала XXI веков» выделяется три тематических блока:

1. Основные направления и техника композиции в музыке XX – начала XXI веков.
2. Творчество отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков.
3. Пути развития жанров отечественной музыки второй половины XX века.

Курс начинается с рассмотрения основных направлений и стилевых тенденций. Необходимо отметить, что первый тематический блок становится своеобразным связующим звеном между зарубежной и отечественной музыкой. Ведь рассматриваемые направления выступают как всеобщие явления в музыке XX века, охватывающие творчество и зарубежных, и русских композиторов. Поэтому было бы логично и естественно услышать на одном занятии, к примеру, Симфонию Л. Берио (как пионера полистилистики) и наиболее яркие полистилистические сочинения А. Шнитке. Таким образом, некоторые произведения западноевропейского авангарда, которые не затрагивались в курсе зарубежной музыки XX века, в связи с его большой тематической плотностью, могут прослушиваться в VIII семестре (кроме уже упомянутой Симфонии Л. Берио – «Монолог» для двух фортепиано Б. А. Циммермана; «Черные ангелы» Дж. Крама и др).

Начиная с темы, посвященной творчеству А. Шнитке, разворачивается галерея творческих портретов наиболее крупных представителей отечественной музыки второй половины XX века. Параллельно освещается состояние музыкальных жанров в данный период (симфония, концерт, камерно-инструментальные жанры). Темы первого третьего блока чередуются с творческими портретами композиторов, взаимодополняя друг друга. Так, вслед за общей характеристикой жанра симфонии, рассматривается творчество крупнейших симфонистов А. Шнитке, Г. Канчели и С. Слонимского, разговор о жанре концерта продолжается на занятиях, посвященных творчеству Р. Щедрина и Э. Денисова, неканонические тенденции в отечественной музыке демонстрируются на примере произведений А. Караманова, Г. Уствольской и А. Пярта, неоромантические – на примере музыки В. Сильвестрова.

Содержание программы в целом более ориентировано на изучение концепционных жанров (симфонии, концерта) и творчества

крупнейших композиторов XX века. При этом в темы, связанные с отдельными направлениями и техникой композиции, включаются и произведения камерных жанров. Спектр имен в этих разделах более широк. Хотелось бы отметить, что было бы нецелесообразно строить курс только на опорных, ставших общепризнанными сочинениях, равно как и нельзя делать акцент только на спорных и экспериментальных опусах.

Курс «Инструментальная музыка XX – начала XXI веков: от авангарда до постмодерна» должен быть наиболее мобильным из всех существующих предметов специального и общепрофессионального циклов. С годами многое заново переоценивается. Те композиторы, кого еще недавно считали крайними авангардистами, не имеющими будущего, воспринимаются сейчас как едва ли не самые знаменитые фигуры в музыке второй половины XX века (К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис и др.). Сегодня обнаруживаются забытые страницы в истории музыки и непризнанные имена (например, А. Караманов, симфонии которого долгое время не исполнялись и не издавались). Поэтому содержание и тематический план программы курса необходимо впоследствии периодически пересматривать и дополнять.

Формы занятий описываемого курса могут быть весьма разнообразны. Несмотря на лекционный статус большинства уроков, они предполагают активное участие студентов в обсуждении прослушанного, свободный обмен мнениями. Подавляющую часть времени на занятиях занимает слушание музыки. Однако количество аудиторных занятий не позволяет прослушать все произведения, которые перечислены в пунктах «Музыкальный материал к теме». Преподаватель может выбрать любое сочинение по собственному усмотрению, а также предложить учащимся записи для самостоятельного прослушивания. Изучение некоторых тем целесообразно проводить в форме небольших сообщений, самостоятельно подготовленных студентами. Подробности жизненного и творческого пути композиторов студенты изучают сами, используя имеющиеся учебники, учебные пособия, статьи, монографии, материалы сайтов в сети интернет.

Требования к знаниям и умениям. По окончании изучения курса студенты направления «Музыкальное искусство» должны:

- ориентироваться в ведущих направлениях и иметь представление об основных способах композиции в музыке XX века;
- уметь охарактеризовать творчество отдельных композиторов и состояние музыкальных жанров в рассматриваемый период;

- узнавать фрагменты прослушанных и разобранных произведений и определять стилевую и авторскую их принадлежность, поэтому программа курса предполагает проведение музыкальных викторин.

Курс современной инструментальной музыки не завершается зачетом. Посещаемость уроков диктуется интересом учащихся к новым явлениям музыкального искусства, чему должен немало способствовать преподаватель. По завершении разделов зарубежной и отечественной музыки планируются итоговые занятия, которые можно провести в форме семинара или одной из запланированных в семестре викторин. Возможно, также составить общую годовую музыкальную викторину, выбрав наиболее значительные произведения из текущих викторин.

Описанная программа курса «Инструментальная музыка XX – начала XXI веков» не претендует на исчерпывающую полноту проблематики – подвижность современных музыкальных явлений, их разомкнутость исключает такой подход к ведению предмета. Можно было бы существенно расширить содержание данной дисциплины и ввести новые имена, такие как М. Кагель, Дж. Крамб, Ф. Гласс, Ю. Буцко, В. Тарнопольский и многие другие, а также затронуть современную поп-культуру, джаз, истоки рок-музыки. Пути совершенствования программы, ее содержательной и методологической части весьма разнообразны. Курс современной музыки должен явить ее сущностные тенденции в свете общего глобального процесса истории мировой музыкальной культуры.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Наименование разделов и тем	Количество часов			
		Всего	В том числе		
			Лек- цион- ных	Семи- нар- ских	Самосто- ят. работа студентов
7 семестр					
Инструментальная музыка зарубежных композиторов XX – начала XXI веков					
1.	Основные тенденции в зарубежной и отечественной музыке конца XIX- первой половины XX века	3	2	-	1

№	Наименование разделов и тем	Количество часов			
		Всего	В том числе		
			Лек- цион- ных	Семи- нар- ских	Самосто- ят. работа студентов
2.	Симфоническая и камерно-инструментальная музыка первой половины XX века	3	2	-	1
3.	Экспрессионизм, нововенская школа, инструментальное творчество ее представителей - А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна	4	2	-	2
4.	Инструментальное творчество Б. Бартока и явления музыкального фольклоризма. З. Кодай, М. де Фалья и Л. Яначек.	5	2	-	3
5.	Жанрово-стилевая панорама творчества И. Стравинского и музыкальный неоклассицизм. Симфоническая, концертная и камерно-инструментальная музыка И. Стравинского.	5	2	-	3
6.	Французские композиторы группы «Шести». Концертные и камерно-инструментальные жанры в творчестве А. Онеггера, Д. Мийо и Ф. Пуленка.	5	2	-	3
7.	Инструментально творчество П. Хиндемита.	5	2	-	3
8.	Инструментальная музыка Б. Бриттена и английская музыкальная культура первой половины XX века. Представители английской музыки второй половины XX века: П.М. Дейвис, Х. Биртвисл, А. Гёр	4	1	1	2

№	Наименование разделов и тем	Количество часов			
		Всего	В том числе		
			Лек- цион- ных	Семи- нар- ских	Самосто- ят. работа студентов
9.	Музыкальная культура Америки первой половины XX века. Инструментальная музыка Дж. Гершвина. «Американская пятёрка» и творчество Ч. Айвза	5	1	1	3
10.	Польская музыкальная культура XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий	5	1	1	3
11.	Основные тенденции в зарубежной музыке второй половины XX века и явления второго авангарда	3	2	-	1
12.	Инструментальное творчество О. Мессиана и его музыкально-теоретическая система	5	2	1	2
13.	Открытия П. Булеза и музыкальный авангард во Франции	4	2	-	2
14.	Музыкально-эстетическая концепция и творчество К. Штокхаузена	4	1	-	3
15.	Музыкальный авангард в Италии: Б. Мадерна, Л. Ноно и Л. Берно.	5	1	1	3
16.	Американский модернизм, авангард и постмодернизм: от Э. Вареза до Дж. Кейджа и Дж. Крама	5	1	1	3
17.	Минимализм в зарубежной и отечественной музыке. Инструментальные композиции Ф. Гласа, Т. Райли. Дж. Адамса, А. Пярта, В. Мартынова и др.	4	1	1	2
18.	Авангардные эксперименты в области сонорики и алеаторики	4	1	1	2
Итого в 7 семестре		78	28	8	42

№	Наименование разделов и тем	Количество часов			
		Всего	В том числе		
			Лек- цион- ных	Семи- нар- ских	Самосто- ят. работа студентов
8 семестр					
Инструментальная музыка отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков					
19.	Стилевые тенденции в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века.	2	1	-	1
20.	Фольклорное и неофольклорное направление в отечественной музыке второй половины XX века на примере инструментальных сочинений Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского	5	2	-	3
21.	Полистилистика в зарубежной и отечественной музыке второй половины XX века: предыстория и эволюция	5	2	-	3
22.	Приемы и средства полистилистики (на примере инструментальных сочинений А. Шнитке, А. Пярта, В. Екимовского, Н. Корндорфа и др.)	5	2	-	3
23.	Неоромантическое направление в зарубежной и отечественной музыке второй половины XX века. Творчество В. Сильвестрова	5	2	-	3
24.	Неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX – начала XXI века. Симфоническое творчество А. Караманова и Г. Уствольской. Духовная музыка А. Пярта	6	2	1	3
25.	Эволюция жанров симфонии и концерта в отечественной музыке второй половины XX века.	3	1	1	1

№	Наименование разделов и тем	Количество часов			
		Всего	В том числе		
			Лек- цион- ных	Семи- нар- ских	Самосто- ят. работа студентов
26.	Симфоническое творчество А. Шнитке	5	1	1	3
27.	Симфоническое творчество Г. Канчели.	5	1	1	3
28.	Симфоническое творчество С. Слонимского.	5	1	1	3
29.	Инструментальный концерт в творчестве Р. Щедрина.	5	1	1	3
30.	Жанр инструментального концер- та в творчестве Э. Денисова.	4	1	1	2
31.	Философские концепции инстру- ментальных сочинений С. Губай- дулиной.	4	1	1	1
32.	Творческие силы в отечественной музыке начала XXI века. Инстру- ментальные сочинения Ф. Караяе- ва, В. Екимовского	3	1	1	1
33.	Творческие силы в отечественной музыке начала XXI века. Произ- ведения Л. Десятникова и Ю. Ка- спарова	2	1	1	1
34.	Поэтика нетрадиционных жанров в зарубежной и отечественной музыке: инструментальный театр, хепенинг, пространственная му- зыка, звуковые инсталляции	2	2	-	1
35.	Электроакустическая музыка за- рубежных и отечественных ком- позиторов	3	2	-	1
Итого в 8 семестре		72	24	10	38
Всего		150	54	16	80

ОРГАННОЕ ТВОРЧЕСТВО И. С. БАХА КАК ФАКТОР ВОСПИТАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА АККОРДЕОНИСТА В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Органное творчество И. С. Баха является важной составляющей учебного репертуара аккордеониста в вузе культуры и искусств. Органные произведения И. С. Баха – это классические образцы полифонической музыки, в них сконцентрирован высокий художественный стиль эпохи барокко. Они являют собой многообразие композиционных средств и полифонических приёмов, масштабность и глубину мышления. Интерпретация органной музыки требует от аккордеониста совершенной штриховой культуры, технической виртуозности, умения управлять динамикой и агогикой. Среди органичных сочинений есть произведения небольшие по объёму и использованию средств полифонического развития и сложные, масштабные полотна. Такое разнообразие делает их незаменимыми в педагогическом отношении, так как в процессе освоения соблюдаются основные дидактические принципы обучения.

Творчество И. С. Баха достаточно широко освещается в трудах И. Форкеля, А. Швейцера, В. Протопопова, И. Браудо, К. Розеншильда, Н. Мильштейна, В. Носиной, Н. Копчевского, Б. Яворского, А. Чугаева и др. Некоторые вопросы исполнения полифонической музыки рассматриваются в работах баянистов и аккордеонистов Ф. Липса, В. Семенова, Н. Давыдова, В. Власова, А. Чернова, М. Оберюхтина, В. Орлова. Однако ясной картины освоения органичных сочинений И. С. Баха аккордеонистами мы не получили. На наш взгляд, не сформулирована методика работы над органичным произведением, недостаточно освещены вопросы переложения для аккордеона и недостаточно проанализированы аппликатурные варианты исполнения полифонической фактуры на аккордеоне.

Цель статьи – рассмотреть и обобщить основные направления методики работы аккордеониста над органичным произведением И. С. Баха в классе специального инструмента в вузе культуры и искусств.

Одним из ведущих жанров органичного творчества И. С. Баха является двухчастный цикл «прелюдия и фуга». Баховский цикл «прелюдия и фуга» – единый цикл, из двух различных, но гармонично синтезированных частей, в котором фуга несет основную смысловую нагрузку,

а прелюдия играет роль вступительной части, вводящей в тональную, эмоциональную и тематическую сферу фуги. Органные фуги отмечены большим размахом и свободой воображения. Для них характерны мощные драматические нагнетания, грандиозные кульминации. Крупномасштабные прелюдии, токкаты, фантазии и фуги построены на ярких колористических и динамических контрастах. Исполнение этих произведений предельно использует динамические и тембровые ресурсы аккордеона, воспитывает в аккордеонистах важные исполнительские качества, такие как концентрация внимания и слуха, ощущение формы и стиля произведения, умение охватить и исполнить масштабное произведение.

Успех любой работы зависит от умения правильно её спланировать, учесть все составляющие. В работу над органным сочинением можно включить следующие этапы: разбор и анализ произведения, создание переложения, работа по частям произведения, включающая работу над голосоведением и шлифовку деталей, сборка частей в единое целое, разучивание наизусть, окончательное формирование музыкально-исполнительского образа и его реальное воплощение в исполнении. Каждый этап освоения несет свою функцию и решает определенные исполнительские задачи.

В работе над органным циклом «прелюдия и fuga» велика роль анализа. В первую очередь, это касается фуги, как наиболее сложной полифонической формы. Композиционные элементы органной фуги (темы, ответа, противосложения, интермедии), их тональное соотношение играют главную роль в формообразовании фуги, а применяемые Бахом различные полифонические приемы (обращение, возвратное движение, уменьшение-увеличение, стретты, свободная имитация) лежат в основе её развития. Выявление единства и контраста голосов, как в вертикальном, так и в горизонтальном развертывании, определение ведущего голоса и скрытого голосоведения необходимы для понимания исполнителем-аккордеонистом внутренней логики построения музыкального материала органного произведения, смысловой связи между отдельными частями композиции.

Помимо констатации формообразующей структуры произведения требуется проведение анализа выразительных средств с точки зрения выполняемых ими художественных функций. Главное внимание уделяется динамике, ритму, темпу, артикуляции, тембру. Изучение особенностей интерпретации музыки И.С.Баха и его современников и особенностей звучания органа дает возможность утверждать, что динамике органной музыки характерна «ступенчатость» и крупные по протяженности дина-

мические построения. «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Обычно она строится широкими террасами, как древние ассирийские храмы – первые храмы человечества» – говорит Виана да Мота, известный исследователь творчества И.С.Баха [Цит. по: 5, с.261]. Нарастания и ослабления звучности в органном произведении происходят посредством сгущения или разрежения фактуры или перемещением по тесситуре. Как один из вариантов террасообразной динамики в органной музыке чрезвычайно распространён «эффект эха». «Эхо-эффект» представляет собой не столько контраст в силе звука, сколько его переокраску. Смена звучности происходит там, где проходит ясная грань в развитии музыкальной ткани. Использование этого приема наиболее целесообразно при буквальном повторении достаточно законченных построений. Ф. Э. Бах отмечал: «Повторяющиеся мысли... обычно различают посредством forte и piano» [1, с. 48].

С особенностями динамического плана, с применением ступенчатой динамики, эффекта эха, тесно связана регистровка органного произведения. «Нахождение правильной динамики – если не во всем, то в очень многом – равносильно нахождению правильной регистровки» – говорит Я.Мильштейн [3, с.55]. В органном исполнительстве регистровка, выбранная в начале произведения, сохранялась на всем его протяжении, смена тембров и нарастание динамики осуществлялась за счет перехода с одной клавиатуры на другую. Следовательно, для исполнения органной музыки характерно долгое звучание одного регистра.

В органных произведениях велика организующая роль ритма. Это и разнообразный ритм темы, и ритмические противопоставление и сплав голосов, и моноритмическое заполнение широких звуковых построений, в котором яснее проступают гармонии и скрытые голоса, и переключение ритмов для «выравнивания линии» и гармонического уравнивания разделов. Ритмические соотношения играют важную роль в процессе создания полифонической непрерывности. Для создания ритмической четкости и ясности звучания исполнитель-аккордеонист должен постоянно ощущать ритмический пульс, основанный на наименьшей длительности произведения.

Выбор темпа в органной музыке тесно связан с задачей рельефного исполнения многоголосия, и более правильным будет исполнение в небыстрых темпах. «Величавый звук органа по своей природе не подходит для быстрых вещей; требуется какое-то время, чтобы он отзвучал под сводами храма. Если мы не дадим ему это время, звуки смешаются друг с другом, и исполнение будет лишено необходимой рельефности и внятно-

сти. Следовательно, музыка, сообразующаяся с природой этого инструмента и местом, где он обычно находится, должна быть торжественно-медленной» [4, с. 22]. При этом возможно использование темпа *rubato*, как одного из сильных средств музыкальной выразительности. Разумное владение темпом *rubato* в определенной степени может компенсировать динамическую статичность органной музыки.

Выбор штрихов в органном произведении определяется характером исполняемого произведения и общими принципами выставления штрихов – единство штриха в обеих руках при исполнении схожего материала и разность штрихов при противопоставлении голосов.

Переложение органной музыки для аккордеона связано с изменениями нотного текста, обусловленными конструктивными и акустическими особенностями конкретного аккордеона, техническими сложностями исполнения многоголосия в произведении, художественно-выразительными задачами исполнения. «...новое значение сочинения нельзя получить без привлечения новых средств исполнительской выразительности. При этом произведение остается самим собою. Для музыкантов, работа которых начинается со знакомства с нотным текстом, это означает, что в нем есть две группы координат – неизменяемых, тех, благодаря которым сочинение существует, узнается, и изменяемых, благодаря которым оно может приобретать новый вид и значение» [1, с. 38]. Изменениям могут подвергаться «подвижные» средства выразительности: фактура, динамика, тембр, средства артикуляции, агогика. Различное применение подвижных средств музыкальной выразительности создает индивидуальность трактовки произведения. Музыканты-исполнители могут исполнять одно и то же произведение по-разному и в то же время оставаться в рамках авторского стиля.

В своем переложении аккордеонист должен руководствоваться знаниями, вкусом, ощущением стилистического своеобразия произведения. Решению технических и художественных задач при переложении органной музыки поможет применение некоторых способов: 1) передача голоса из одной руки в другую через «звук-посредник» для более ровного в тембральном отношении звучания передаваемого голоса; 2) перенос среднего голоса на октаву выше или ниже с целью создания более тесного расположения голосов в партиях правой или левой руки; 3) дублирование педального соло правой рукой для усиления плотности и динамической силы звучания этого голоса; 4) упрощение четырех-, пятиголосной фактуры путем слияния двух голосов, если их звуки совпадают; 5) исполнение импровизационных пассажей, написанных для двух рук одной рукой (обычно правой) для ровности тембра звучания; 6) испол-

нение двухголосия разными руками, если оно написано в партии одной руки, для тембрального выделения каждого голоса; 7) перемена местами средних голосов для удобства исполнения многоголосия; 8) создание дополнительного голоса для улучшения координации рук. Изменяя текст оригинала, важно максимально бережно отнестись к авторскому замыслу, не исказить, но сохранить и передать художественный образ органной музыки средствами другого инструмента.

Рельефность звучания голосов при их одновременном исполнении достигается использованием различных артикуляционных методов, учитывающих характерные для аккордеона приемы звукоизвлечения. К ним относятся метод штриховой разности голосов, метод выделения темы (мотива), метод несовпадающих межтоновых цезур, метод несовпадающих во времени в разных голосах цезур и метод различного открывания клапанов.

Фундаментом качественной работы музыканта является тщательный подбор аппликатуры. Аппликатура неразрывно связана со всеми совершаемыми движениями на инструменте и выступает посредником между техническим и художественным воплощением исполнительского замысла. Выбор наиболее удачных для исполнения пальцев необходимо соотносить с задачами фразировки, артикуляции, динамики и тембрового разнообразия звучания. Известный немецкий пианист Ганс фон Бюлов, ученик Ф.Листа, утверждал: «Та аппликатура самая лучшая, с которой исполнение удастся лучше всего (конечно, не в отношении удобства, но в смысле музыкальной передачи)» [Цит. по: 1, с.86]. Особую сложность для аккордеониста представляет аппликатура в среднем (средних) голосе органного произведения. Этот голос часто недостаточно хорошо прослушивается, и есть опасность его невыразительного исполнения, артикуляционных и динамических погрешностей из-за неправильно подобранной аппликатуры. Решить эту задачу поможет включение разнообразных аппликатурных вариантов, таких как переключивание пальцев, беззвучная подмена пальцев, приемы скольжения одним пальцем с одной клавиши на другую (особенно с черной на белую), репетиции, одновременное взятие двух клавиш первым или пятым пальцами и др. Из-за конструктивных различий клавиатур аккордеона не все аппликатурные варианты правой руки удобны для исполнения левой рукой. В аппликатуре левой руки в органных сочинениях есть свои специфические комбинации пальцев, такие как частое переключивание пальцев, использование первого пальца левой руки (при традиционной игре четырьмя пальцами), возможно даже применение разных фаланг одного пальца, игра на дополнительном ряду, сочетание выборных и басовых рядов.

Органная музыка требует особенно ровного, непрерывного звучания, а значит плавного, безостановочного ведения и незаметных смен меха. Чтобы добиться такого ведения меха, следует овладеть целым рядом практических навыков, обратить особое внимание на посадку аккордеониста и постановку инструмента, научиться ровно вести мех. «Педагогический термин «ровное ведение меха» и его ровное движение – суть не одно и то же» [2, с.61]. Изменение высоты тона или изменения в фактуре неизбежно отражаются на ровности в движении меха. Следовательно, для достижения ровности в звучании аккордеона необходимо учитывать особенности конструкции инструмента, специфику звукообразования и звукоизвлечения.

Исполнителю-аккордеонисту нужно в совершенстве овладеть не только ровным ведением меха, но и техникой плавной смены меха без заметного перерыва, а, овладев техникой смены меха, учиться «продолжать» мелодические линии при смене движения меха, следуя за развитием голосов. При определении момента для смены меха учитывается логика развёртывания каждого голоса, а моменты выбираются такие, в которых смена меха не внесёт заметных искажений ни в одном из голосов.

Таким образом, применение рассмотренных способов и форм работы над органным произведением и принцип чередования этих форм позволит аккордеонистам не только качественно осваивать органную музыку, но и во многом будет способствовать в работе и над другими музыкальными произведениями, представляющими, как правило, многоголосную фактуру с встречающимися в них элементами полифонического развития. Более подробное освещение направлений и различных методов работы аккордеониста над органным произведением в вузе культуры и искусств требует дальнейшего исследования.

Литература

1. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. – М.: «Музыка», 1986.
2. Крупин А. Меховедение и туше на баяне. Современная классификация. // Баян. Современность. Джаз. – Н-ск: Изд-во НГК им. Глинки, 2006. – С.59-71.
3. Мильштейн, Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. – М.: «Классика – XXI», 2001.
4. Форкель, И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М., 1987.
5. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002.

ПОИСК ОБРАЗНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЖЕСТА В КЛАССЕ ДИРИЖИРОВАНИЯ

В предлагаемой статье рассматриваются некоторые вопросы, стоящие перед дирижером, суть которых в том, как наиболее полно и точно реализовать в живом звучании творческий замысел композитора, зафиксированный в нотном тексте. Добиться полного проникновения в сущность исполняемой музыки возможно только при детальной, кропотливой работе над произведением, в процессе которой у дирижера рождаются определенные мысли, образы, намечается ясный общий план, как отдельных частей, так и целого.

Основой овладения мастерством дирижирования является, в первую очередь, работа над самим произведением. Только глубокое изучение содержания партитуры, всех выразительных средств, при помощи которых автор воплотил свой замысел, дает возможность дирижеру осознать возникающие перед ним задачи и найти средства для их разрешения.

В процессе работы над дирижерским воплощением музыкального образа важное значение отводится совершенствованию мануальной техники дирижера. Для ее развития можно использовать различного вида упражнения, рекомендованные в учебных пособиях по дирижированию. Но технические трудности в исполнении любого произведения могут быть преодолены только в тесной связи с решением художественно-исполнительских задач.

Определенный стимулирующий смысл имеет атмосфера образных ассоциаций в повседневной классной работе. Например, общеизвестна в педагогической практике эффективность методов работы с воображаемыми предметами: «подпрыгивающий мяч» – амплитуда ауфтакта; «тянущееся тесто» – плавная вязкость рук; «растягиваемая резина» – легато; «стряхивание с пальцев капли воды» – стакато и т. д. Подобные упражнения эпизодически используются на уроке [1, с. 151–152]. Однако педагогу важно знать и то, как преобразуются ассоциации в сознании студента. Ведь, говоря «подпрыгивающий мяч», нужно выяснить, какой мяч представляет студент: большой или маленький – объем формирует округлость кисти; упругий он или мягкий – активность прикосновения; какова твердость плоскости, от которой он отскакивает, – скорость и энергичность отдачи и т. д. Все это способствует усвоению различных технических приемов и воспитывает осмысленное отношение к работе над текстом. Нужно добиться, чтобы рука привыкла выполнять опреде-

ленную задачу, выражала наполненность звучания, окраску звука, ритмическую структуру.

Если с первых уроков будет формироваться сознательное отношение к образной выразительности жеста, то педагогу удастся «перекинуть мост» от кажущейся необъяснимости возникающих у студента ощущений и эмоций к осознанию их внутреннего подтекста.

Л. А. Баренбойм подчеркивает «...развитие творческого воображения находится в прямой зависимости от метода работы исполнителя над произведением и от воспитания внимания» [2, с. 49]. Это очень важно, ведь студент вынужден порой искать образ «внутри себя», среди неясных, неоформившихся представлений. Так, А. Г. Рубинштейн на занятиях в классе настойчиво добивался детализированного осознания учеником образа. Ученица определила характер оригинала сонаты как «веселый». Рубинштейн потребовал уточнения: «Веселый или радостный? Светлая радость или грустная? Может быть, восторженная радость? Торжественная? Ликование? Радостные возгласы или веселый смех? Вы одна радуетесь или с вами весь мир, все люди? Вы когда-нибудь радовались или только беспричинно веселились?» [2, с. 192].

Когда образ будет найден, частично определится и структура его жестового воплощения. И, тем не менее, сам процесс поиска жеста, соответствующего представляемому образу и индивидуальным дирижерским особенностям студента, всегда трудоемок. Здесь имеет значение постановка рук, корпуса, уровень дирижерской техники и т. д. Однако основным определяющим критерием для педагога будет служить соответствие жеста, созданному студентом музыкальному образу.

В работе с оркестром важное значение имеет соответствие жеста, сделанному дирижером указанию. Так, в процессе работы с оркестром студенты дают вполне обоснованные практические указания, касающиеся исполнения, но затем, дирижируя, не всегда подтверждают свои указания достаточно выразительным жестом.

«Как показывает исполнительская и педагогическая практика, – указывал А. Н. Иванов-Радкевич, – яркое представление музыкантом образа исполняемого произведения всегда весьма благоприятно сказывается на преодолении им технических трудностей» [4, с. 13].

Глубокая мысль заложена в указании И. А. Мусина на необходимость добиваться совершенного владения «речью жестов», умения «говорить руками» [7, с. 6]. Однако не менее важно открыть содержание этой «речи». О чем она? Что хочет сказать студент?

Что касается внешнего соотношения рук и всего, что имеет отношение к дирижерской «аппликатуре», то в данной связи уместно вспомнить

слова Г. Г. Нейгауза: «Наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом. Она же будет и самой красивой аппlikатурой» [8, с. 161–162]. Аналогично и в дирижировании: «Что функционально целесообразно, то и естественно красиво» [3, с. 98]. Красота жеста, его эстетическая культура (а не эффектная показная красивость) – это внешнее выражение внутреннего представления дирижера, заслуживающее постоянного внимания и развития.

Являясь наиболее активным выразительным средством дирижера, в жесте концентрируются волевая и смысловая устремленность, убежденность, эмоциональность, артистизм. Поэтому, прежде чем рассмотреть вопрос, связанный с художественным значением жеста, следует кратко остановиться на отдельных компонентах, прямо или косвенно влияющих на формирование выразительности. В первую очередь педагог сталкивается с вопросами постановки рук, положения корпуса и плеч [9]. Эти элементы дирижерского аппарата формируются в единстве с общим обликом студента, и, естественно, не может быть каких-то унифицированных, одинаковых для всех постановочных соотношений. Тем не менее, следует говорить о некоторых общих внешних положениях, влияющих на творческое состояние.

Так, В. А. Гаук придавал большое значение рациональной постановке тела, при которой человек выглядит стройным, легко и красиво стоящим, все мускулы находятся в естественном, рабочем и волевом состоянии.

Распространенный в учебной практике дефект – сутулость – губительно сказывается на свободе и выразительности жеста, поэтому следует предпринять все меры, чтобы его избежать. В молодом возрасте сутулость не безнадежна, в большинстве случаев ее появление связано с отсутствием внутренней потребности в прямой осанке. При систематических упражнениях, постоянном самоконтроле (не только на занятиях в классе), а также в результате активного воздействия со стороны педагога дефект может быть устранен. Некоторые педагоги практикуют эпизодическое дирижирование у стены класса. Студент становится спиной к стене таким образом, чтобы максимально выпрямить корпус. В этом положении ему предлагается некоторое время дирижировать. Важно, чтобы он физически ощутил состояние свободы и подтянутости одновременно. В результате начинает появляться непринужденность в движениях рук, прямое положение головы и корпуса, а также «открытое оркестру» лицо. Если каждый студент в дальнейшей работе найдет свои оригинальные особенности выраже-

ния музыки, то в результате направленной классной работы в период обучения руки и весь аппарат будут к этому подготовлены.

В вопросе выработки определенного позиционного положения рук в учебной практике бесспорно одно: в работе любого дирижера можно наблюдать относительно высокое, среднее и низкое положение рук. Мы не встретим дирижера, который бы провел весь концерт, не изменив уровень положения рук.

То же самое в репетиционном процессе – при показе различным оркестровым группам рука будет находиться в разном позиционном положении. Это можно отметить в отношении показа, скажем, группе альтовых домр и баянов, первого пульта балалаек прим и контрабасов и т. д. Следовательно, даже в элементарном жестовом общении с различными группами оркестра уже необходимы навыки разновысотного положения рук.

Может возникнуть вопрос: какова должна быть амплитуда, скажем, от низкого положения до высокого? Все зависит от индивидуальных эмоциональных и физических данных студента, а также от концентрации волевого импульса в жесте. Что касается использования в классной работе специальных «позитивных» упражнений, то их основная задача состоит не в фиксации раз и навсегда определенного уровня рук, а в развитии навыка расчлененного показа как группам оркестра, так и отдельным исполнителям. Все это, несомненно, обогатит и расширит внешнюю «образную палитру» жеста.

Немаловажен вопрос развития навыков дифференцированного дирижирования, то есть независимости в движении рук, как одного из факторов, обеспечивающих выразительность жеста. Однако следует упорядочить движение рук, путем их объединения, руководствуясь требованиями существующих дирижерских схем. В основу метода, сочетающего и обособленность, и ограниченность движений, может быть положена ритмическая функция дирижирования.

Любая музыка наполнена определенным ритмическим содержанием, и все движения, какими бы они ни казались внешне обособленными и независимыми, на самом деле должны быть подчинены общей пульсации произведения. Варьировать их можно за счет показа в данном метре динамических оттенков, акцентирования различных долей такта, многочисленных особенностей в звучании групп и отдельных инструментов, а также штрихового разнообразия.

«Не ограничивайтесь тем, что вы даете вступление, – советует И. Маркевич, – надо в равной мере и выявить, показать характер его выразительности» (динамика, темпы и т.д.) [5, с. 119]. Роль дирижирования

гораздо значительнее и важнее, нежели просто своевременная «подача» вступлений. Так, в статье о Г. Абендроте А. В. Гаук писал, что выразительный жест помогает не только оркестру, но и слушателям в осознании того или иного музыкального образа.

Дирижеру предстоит раскрыть перед слушателем смысл, содержание произведения, показать его художественные достоинства. Это достигается технической отточенностью и художественной выразительностью жеста.

«Техническое мастерство должно быть... доведено до такой степени совершенства, – указывает М. Канерштейн, – чтобы слушатель его вообще не ощущал» [6, с. 153]. То есть жест, раскрывая характер, эмоционально увлекая, не должен обращать на себя внимания, естественно сливаясь с музыкой, его язык должен быть понятным и убедительным. Безусловно, это высшая стадия мастерства, но путь к нему лежит через обычную, каждодневную работу.

В педагогике до конца не раскрыты такие рецепты, по которым можно было бы обучить студента творческому акту, однако активный самостоятельный труд студента и плодотворная совместная работа с педагогом будут способствовать формированию и развитию творческих способностей студента на основе использования различных методов.

Таким образом, в классе в процессе учебной работы представляемый студентом музыкальный образ формирует необходимый для его выражения дирижерский жест. На концерте же жест дирижера создает и раскрывает музыкальный образ.

Литература

1. Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. – Л., 1976.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.
3. Гинзбург Л.М. На пути к теории // Дирижерское исполнительство. – М., 1975.
4. Иванов-Радкевич А.Н. О воспитании дирижера. – М., 1973.
5. Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1970. – Вып. 5.
6. Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования. – М., 1972.
7. Мусин И.А. Техника дирижирования. – М., 1967.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961.
9. Подробно этот вопрос освещен в учебных пособиях по дирижированию. См. например: Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. – Л., 1976; Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования. – М., 1972; Мусин И.А. Техника дирижирования. – М., 1967.

ТЕМБРАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РЕГИСТРОВ МНОГОТЕМБРОВЫХ БАЯНОВ И АККОРДЕОНОВ

В 60-70 годы XX века исполнительская культура баянистов, накопившая богатый опыт за предшествующие десятилетия, стала входить в противоречие с ограниченными средствами баяна, который всю первую половину столетия являлся по сути двухголосным инструментом с готовыми аккордами. Бурный рост популярности баяна, как инструмента, обладающего яркой выразительностью и большими художественными возможностями, потребовал неотложного решения ряда проблем. Наиболее важными из них являлись стандартизация инструмента, совершенствование готово-выборной системы, улучшение качества звучания и тембровых свойств, расширение и обогащение репертуара, как за счет переложений, так и создания оригинальной литературы.

В этот период баян, а позднее аккордеон окончательно, сформировался как готово-выборный, многотембровый регистровый инструмент и получил большое распространение, как в учебных заведениях (училищах и консерваториях), так и среди концертирующих музыкантов. Формируется и отношение к баяну как к серьезному академическому инструменту, стремление к глубине художественного воплощения, к динамизации и драматизации образного содержания, к выявлению новых выразительных средств. Одним из таких средств явилось использование композиторами и исполнителями, писавшими оригинальную музыку для баяна (аккордеона), регистров, способных с помощью различных тембров наиболее полно выявить как стилистические, так и художественно образные черты музыкальных сочинений.

Прежде чем перейти к характеристике тембровых качеств регистров современных инструментов, следует определиться с понятиями «регистр» и «тембр».

Тембр (англ. – *timbre*, нем. – *klangfarbe* – окраска звука, а в переводе с французского языка означает «колокольчик», а также «метка», т.е. отличительный знак) – это субъективная характеристика качества звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты и интенсивности можно отличить друг от друга [9, с.488]. Тембр определяется материалом, формой вибрирующего тела, условиями его колебаний, резонатором, акустикой помещений. В характеристике тембра большое значение имеют обертоны и их соотношение по высоте и громкости, шумовые призвуки, атака звука и другие факторы. Таковы, свойственные фортепиано и арфе затухания

звуков; различие в атаке звука у струнных смычковых и духовых; периодические и аperiodические изменения тембра у инструментов типа колоколов и там-тама. Все это образует сложную систему интонационных (звуковысотных), динамических (громкостных), агогических (темповых и ритмических) и тембровых оттенков.

Тембровое качество звука придает музыкальным произведениям «окраску», «насыщенность», в этом случае музыку сравнивают со зрительными, осязательными, вкусовыми ощущениями от тех или иных предметов или явлений (звуки яркие, матовые, теплые, полные, мягкие и др.).

Немаловажное значение для звучания звука и его тембра имеет конструкция деки, форма и объем резонаторных камер. Для изменения тембра звука в баянах и аккордеонах употребляются три основные конструкции: ступенчатая дека, ломаная дека (Cosotto, Resonazkanal, Tonkammer) и тембровая камера [6, с.105].

Так, в ступенчатой деке, плоский щиток, преломляя поток звуковых волн, приглушает звучание голосовых язычков, укрепленных на резонаторах и выполняя роль сурдины, изменяет тембр звучания инструмента. Конструкция ломаной деки помогает облагородить звучание: преломление звуковых волн сочетается здесь с колебаниями воздуха, заключенного внутри резонаторного канала. Низкие тона при этом усиливаются, средние довольно сильно приглушаются, а самые высокие несколько ослабевают. Создаваемый этим устройством приятный тембр, получил признание у большинства исполнителей, т.к. эстетическое качество звука было улучшено.

На правой стороне некоторых инструментов применяются устройства для смягчения и приглушения звука: демпферные крышки, створки и шторки. Эти приспособления тем или иным способом закрывают плотно правую сетку, на которой (или под которой) они находятся. Тем самым приглушается не только сила (громкость) звука, но и несколько изменяется тембр.

Особенности тембра колеблющегося в проеме рамки язычка («голоса») баяна (аккордеона) зависят от многих факторов. Важную роль играет вид металла, из которого язычок изготовлен. Так, медный язычок имеет более насыщенный тембр, чем алюминиевый. Существенен и профиль язычка – если он утончается к концу пластинки, тембр становится звонче. На особенности тембра влияет и форма голоса по ширине и толщине заточки его различных частей. На качественном инструменте звуки окрашиваются тихо звучащими обертонами, благодаря чему приобретают сочность, естественность окраски. На плохом же инструменте неравномерное звучание обертонов, когда верхние звучат ярче, низкие и средние

совсем неслышны и наоборот, приводит к тому, что в одном случае инструмент звучит очень резко, крикливо, в другом – глухо, тускло.

Богатой тембровой палитрой обладают современные многотембровые готово-выборные баяны и аккордеоны, как отечественных, так и зарубежных фирм-производителей: «Юпитер», «Мир», «Левша», «Акко», «Bugari», «Pigini», «Scandalli», «Weltmeister», «Paolo Soprani», «Burini» и др.

Изменения тембральной окраски происходит на этих инструментах с помощью особых регистров. Но и само понятие «регистр» в музыковедческой литературе трактуется неоднозначно.

Регистр в переводе с латинского языка «registrum» означает «список, перечень». В музыкальной энциклопедии под редакцией Г.В.Келдыша термин регистр имеет несколько значений:

- ряд звуков певческого голоса, извлекаемых одним и тем же способом и поэтому обладающим единым тембром;
- участки диапазона различных музыкальных инструментов, характеризующиеся единым тембром. Тембр звука одного и того же инструмента в высоком и низком регистре зачастую существенно различается;
- устройство, применяемое на струнных клавишных инструментах (например, клавесине) для изменения силы и тембра звука [8, с.725].

Н Бакеева в книге «Орган» также дает несколько определений регистру, считая, что:

- это ряд органных труб определенного тембра, образующих хроматический звукоряд соответственно клавишам своего мануала или педальной клавиатуры;
- специальный натяжной рычаг или клавиша особого устройства, при помощи которого осуществляется доступ воздуха к нужному в игре ряду труб;
- название голоса органа (например, флейта, квинтатон, октав и другие) [2, с.143].

В музыкальном словаре В.Гроува дано следующее определение регистра:

- у органа – группа труб одного тембра и конструкции, а также приспособление (кнопка, рукоятка), открывающее и закрывающее доступ воздуха ко всем трубам данной группы;
- у клавесина – характеристика звучания, получаемая благодаря использованию приспособлений, изменяющих силу и тембр [7, с.719-720].

Известный отечественный аккордеонист, педагог-методист А. Мирек регистрами-переключателями называет устройства, с помощью которых исполнитель на аккордеоне или баяне может по своему усмотрению управлять тембром звука и его высотой, включая и выключая в различных комбинациях голосовые язычки [6, с. 108].

Впервые регистры появились на фисгармониях, а вскоре и на ручных гармониках. Решающим становится 1838 год, когда в Вене на ручной гармонике возникает первый регистр, получивший в Австрии и Германии название «Tremolo», а несколько позднее в России – название «разлив». Если второй голос настраивался несколько выше первого, то получал название «Obertremolo» – «верхнее тремоло». Если же второй голос настраивался немного ниже по отношению к первому, то именовался «Untertremolo» – «нижнее тремоло». С середины 40х годов XIX века инструменты с регистром «tremolo» становятся весьма популярными в Западной Европе. Вскоре в Австрии и Германии, а затем и в ряде других европейских стран на инструментах появляется регистр под названием «Tiefere Oktave» – «низкая октава». Он также настраивался с некоторым разливом и дублировал звучание основного голоса октавой ниже [3, с. 60]. С 1875 года мастера-изготовители Вены предлагают и другие инструменты, где на каждый звук, извлекаемый на разжим или сжим меха, приходится уже три одновысотных, но настроенных с подобными звуковыми «биениями», голоса. Такая настройка получила наименование «Dreifacher Orgelstimmung» – «тройной органной разлив». В нем два из трех одновременно звучащих голосов дают как «Obertremolo», так и «Untertremolo», а тембр приобретает особую выразительность и резкость.

Следует сказать, что изобретение регистровых тембров гармоник (баянов-аккордеонов) не являлось чем-то технологически новым. Основные принципы их создания на протяжении многих столетий были известны органному мастеру, искусно владевшим сложными регистровыми устройствами органов.

Немаловажным параметром современного баяна/аккордеона является количество голосовых планок для каждого голоса, а, следовательно, и количество регистров. Термин «регистр» употребляется аккордеонистами и баянистами для обозначения специального переключателя, с помощью которого осуществляется подключение или отключение одного или нескольких голосов, дающее изменение высоты и тембральных качеств звука. «Регистры» как кнопки для смены тональности до сих пор применяются в диатонических немецких гармониках и расположены сверху на правом полукорпусе инструмента. Видимо, именно они послужили наглядным примером для создания «подбородочных» регистров

в современных инструментах. Появление трех- и четырехголосных инструментов дало большие возможности при комбинировании голосов, число комбинаций, а соответственно и регистров выросло до пятнадцати. Сложности в изготовлении потребовали поиска новых технологий и вскоре появляются автоматические регистры современного образца. С помощью регистрового переключателя при нажатии на нужный регистр автоматически одновременно происходит открывание или закрывание тех или иных отверстий в деке, то есть моментально меняется комбинация звучащих голосов.

Тембральная характеристика регистра используется как важное средство музыкальной выразительности. Регистры, как устройства, меняющие характеристику звучания, позволяют окрасить музыкальные произведения различной по насыщенности палитрой, дать эмоционально-чувственную трактовку произведениям.

Современные многотембровые баяны и аккордеоны отличаются богатством тембровых красок не только по всему диапазону, но и в различных регистровых комбинациях. Для удобства записи и чтения нот применяются специальные графические изображения регистров в виде точек в кружке, обозначающих количество звучащих голосов. Однако, до последнего времени весьма неудобным в исполнительской и педагогической практике было отсутствие единой системы обозначения названий регистров. Часто для их обозначения использовались названия других инструментов, весьма условно подходивших по тембру звучания. Позже была разработана единая система, которая является общепринятой на сегодняшний день. Сам подход в распределении голосов в различных моделях всегда был обусловлен не только уровнем развития технологии производства инструментов на конкретном этапе, но и предполагаемой сферой использования [11, с.286]. (Сравнительная таблица обозначений регистров и их названия дана в Приложении).

В настоящее время на большинстве моделей с 15 регистрами используются следующие звуковые комбинации регистров на правой клавиатуре:

- одноголосные регистры – пикколо, концертина, кларнет, фагот;
- двухголосные регистры – гобой, челеста, баян, орган, фагот с кларнетом, фагот с концертinou;
- трехголосные регистры – баян с пикколо, баян с фаготом, орган с кларнетом, орган с концертinou;
- четырехголосные и пятиголосные регистры – тутти.

Реже на некоторых инструментах используется регистр – «Двойное пикколо» и соответственно «Тутти» пятиголосных инструментов может иметь несколько вариантов (здесь и далее названия регистров

даны по «Антологии литературы для баяна», составленной известным исполнителем-баянистом Ф.Липсом [1, с.7].

Регистры не только изменяют тембровую окраску звука, но и весь колорит звучания – характер артикуляции, атаку звука, динамику, восприятие звуковысотности, объемность звучания и многое другое. Индивидуальные характеристики того или иного регистра обуславливают сферу его применения. До сих пор не существует единого подхода к регистровке произведений (если только это не обозначено композитором), но можно попытаться определить некоторые объективные свойства наиболее характерных регистров.

Регистр «Тутти» – четыре голоса звучат одновременно в трех октавах, с удвоением основного. Широкий звуковой спектр создает мощное, объемное звучание на *f*. Регистр хорошо сочетается с басами, несколько хуже – с выборной клавиатурой (особенно в высоком и среднем регистре) из-за диспропорции динамических уровней и атаки звука.

Регистр «Баян» (унисон) – характеризуется мягким и чистым звучанием, обладает широкими выразительными возможностями при игре *p*, динамической и артикуляционной гибкостью. Хорошо сочетается с выборной клавиатурой.

Регистр «Баян с пикколо» – отсутствие «фагота» в нем делает звучание более резким, компактным и полетным по сравнению с «Тутти». Это позволяет заменять «Тутти» в эпизодах, требующих сильного и резкого звука. Применяется при изложении музыкального материала в самых разнообразных фактурах.

Регистры «Пикколо» и «Фагот» дают не только определенный тембр, но и являются транспонирующими. «Пикколо» обладает такими качествами, как ясность и чистота звучания, легкость и «полетность» звука, возможность четко фиксированной атаки, рельефность линий; хорошо сочетается с выборной клавиатурой.

«Фагот» отличается более матовым, приглушенным тембром, мягкой атакой звука, обладает чистотой звучания, рельефностью в воспроизведении мелодических линий, яркой индивидуальной тембровой характеристикой, неограниченными возможностями игры на *p*. В среднем и верхнем диапазонах регистру «Фагот» свойственна пасторальность, прозрачное звучание, он гармонично сочетается с выборной клавиатурой. Специфичность этих качеств обуславливает его применение в самых разнообразных эпизодах, а порой и на протяжении всего произведения.

Если сопоставить звучание регистров «Кларнет» и взятый октавой выше «Фагот», то разница в звучании одного и того же по высоте тона, будет довольно ощутима в тембровом отношении. То же самое можно

подметить в звучании регистров «Концертина» и взятого октавой ниже «Пикколо». Эти качества следует использовать при регистровке того или иного сочинения. Для исполнителей, охватывающих в своем репертуаре произведения различных направлений – от классики до джаза и мюзета, не помешает наличие регистров с Tremolo, т.к. воплощение стилизованных особенностей отдельного произведения требует от исполнителя не только адекватных приемов игры, но и характерного качества звучания самого инструмента. Однако практика академического исполнительства, активно развивающегося с середины XX века, ставит новые задачи перед исполнителем, и эффект вибрирующего звука при настройке Tremolo, становится лишь препятствием. В последние годы практикуется изготовление инструментов, с регистром «Nulltremolo», что дает особый по колориту и тембру звук.

Регистр «Двойное пикколо», который имеется в баянах «Левша», «Мир», пятиголосном «Юпитере», обладает звуком, схожим с «Флейтой-пикколо» и добавляет мощностъ и пронзительностъ звучанию «Тутти». Следует помнить, что все регистры, в составе которых имеется «Фагот» звучат на октаву ниже.

Тембры и регистры характеризуются полуфункциональностъю. Среди большого количества функций тембра в музыке принято выделять две наиболее общие:

- связь тембра с развитием музыкального образа посредством изменения облика одной и той же темы при ее различных проявлениях;
- прочное закрепление за определенным тематическим материалом некоторой тембровой характеристики, как неотъемлемой черты образа. Для тематического единства и несменяемости передаваемого настроения в музыкальных произведениях, важное значение имеет сохранение однажды выбранного тембра. Особую актуальность это положение имеет в настоящее время, когда существует гиперболоизация значения тембра.

Так как баянистам и аккордеонистам приходится играть произведения музыкальной классики, то при переложении важно учитывать для какого инструмента в оригинале они были написаны. При работе с клавишинными пьесами Ф.Куперена, Ж.Рамо, Л.Дакена можно пользоваться регистрами «Концертина», «Кларнет», играть на октаву выше на «Органе». Их пьесы – это жанровые зарисовки, калейдоскоп портретов, характеров, зарисовок с натуры и т.д. Все это требует тонкого подхода к выбору той или иной характеристики образа и соответствующего этому образу регистра. Ближе всего к клавишинному звучанию светлые регистры «Гобой», «Кларнет с пикколо», «Баян с пикколо».

Сонаты Д. Скарлатти можно регистрировать контрастно. Напористые, жизнерадостные (как мажорные, так и минорные) требуют светлой, яркой тембральной краски: регистров «Баян с пикколо», «Гобой».

Кантиленные, печальные по образному строю сонаты рекомендуется играть, используя более приглушенные тембры: «Баян (унисон)», «Фагот» ч.8 выше. Некоторые сонаты Скарлатти хорошо исполнять на органном регистре. Характер звука приобретает при этом определенную «стеклянность», характерную для звука клавесина.

Ряд пьес для клавесина по фактурному изложению, торжественности характера, в определенном смысле приближается к органному стилю. В таких пьесах можно использовать трех- и четырехголосные регистры, что придает им возвышенный, «маэстозный» характер.

В произведениях старых мастеров часто встречаются эпизоды с использованием эффекта «эхо». В таких случаях полезно воспользоваться не только контрастной динамикой, но и различными по тембру регистрами [5, с.60].

Поскольку тембр клавесина одинаков по всему диапазону, композиторы довольно часто распределяли пассаж между обеими руками. При переложении этих эпизодов на баян(аккордеон) следует исходить из принципа сохранения тембрового единства и исполнять пассаж полностью на правой клавиатуре [5. с.71].

Следует помнить и о том, что фактура в произведениях для клавесина напрямую связана с динамикой. Одно- и двухголосное изложение требует нюансы в пределах **p**, **mp**, т.к. прозрачная фактура должна звучать тихо. И наоборот, многоголосное, насыщенное звуковое изложение указывает на громкую динамику – **mf**, **f**. Отсюда, вытекает тесная взаимосвязь особенностей фактурного изложения и регистровки произведений.

При переложении фортепианных произведений для достижения нужного звучания используются практически все регистры, имеющиеся на инструменте. При регистровке следует, прежде всего, уяснить авторский замысел. Кантилена требует светлой звучности регистров «Кларнет», «Баян», «Фагот» ч.8 выше. Торжественные, яркие разделы хорошо звучат на регистре «Тутти». Эпизоды, требующие легкой виртуозной игры, следует исполнять на регистрах «Баян», «Баян с пикколо». Гротескный, скерцозный характер лучше всего передать с помощью ярких, колких звучностей регистров «Гобой», «Баян с пикколо». Таинственные, загадочные образы убедительно звучат в приглушенных тембрах ломаной деки на регистрах «Фагот», «Кларнет с фаготом».

Общий план регистровки составляется исходя из архитектоники произведения в целом. Именно форма произведения определяет регистровку отдельного эпизода, раздела и т.д. Регистровка должна выявлять общее настроение, особенности стиля и фактуры изложения и быть направлена, прежде всего, на выявление тембра (окраски) и динамики (силы звука). Если дан тембр, то дана и сила, т.е. определенная динамика, которая требует столь же определенного тембра.

Ф. Липс в своей книге «Искусство игры на баяне» советует при переложении органных сочинений использовать не более 4-5 регистров. Исполняя фугу, желательно включать регистры по нарастающей линии от самого светлого, нейтрального «Кларнета» до «Баяна с фаготом». Регистр «Тутти» следует приберечь для кульминационных эпизодов, например, одновременно с началом партии педали (баса) в органных сочинениях. Смена тембровых качеств регистров эффективна при тематическом материале, построенном на различной жанровой основе, а также в произведениях куплетного строения.

Она является средством последовательного наращивания либо ослабления динамики. Например, если к регистру «Гобой», добавить «Кларнет», получится «Баян с пикколо», что при ровном ведении меха вызовет увеличение динамики, за счет увеличения количества звучащих голосов.

Следует помнить, что для тематического развития характерно не только расчленение, но и тенденция к объединению материала. Следующее действие тембра – это закрепление за определенным тематическим материалом некой тембровой характеристики. Это выражается в неотделимости какого-либо определенного тембра (а соответственно и регистра) от задуманного характера образа. Существенным здесь является то, что раз закрепленный тембр на всем протяжении тематического материала не меняется.

Относительная одноплановость и «незаметность» тембра, не отвлекаясь частой сменой колорита, позволяет сосредоточить максимум внимания на элементах, составляющих музыкально-художественный образ в его индивидуальном выразительном авторском воплощении.

Это явление можно характеризовать, как явление тембровой персонификации. Например, при игре джазовых пьес, инструментально обусловленная импровизационность, предполагает поочередное солирование различных в тембровом отношении инструментов на фоне стабильного в тембровом отношении сопровождения. Соответственно, для материала, излагаемого на правой клавиатуре, следует использовать смену регистров.

Таким образом, современная оснащенность высококачественных концертных баянов и аккордеонов позволяет исполнителю использовать весь спектр звукоизобразительных возможностей инструмента для создания полноценного музыкального образа. Использование регистров делает музыкальные сочинения более яркими и звучащими. При регистровке музыкальных произведений исполнителю необходимо:

- соблюдать авторскую регистровку либо по возможности приблизиться к ней;
- соблюдать главные функции регистровки: динамический план, тембровый план как фактор формы и драматургии произведения, акустическую целесообразность;
- учитывать специфику своего инструмента;
- регистровка не должна искажать художественную идею;
- регистровка не должна носить суетливый характер, т.к. частая смена регистров и тембров отвлекает от развития музыкального материала;
- стремиться к сохранению тембрового единства для сохранения тембровой звукоидеи;
- добиваться точности и расчета средств в осуществлении замысла;
- смена регистров должна приходиться, как правило, на стык различных по характеру эпизодов (частей, разделов и т.д.).

Подводя итог сказанному, следует подчеркнуть, что тембр является параметром, определяющим соответствующую характеристику музыкального звука. При помощи тембра можно выделить тот или иной компонент музыкального целого, придать ему характерность, особый функциональный смысл, ослабить или усилить контрасты, подчеркнуть сходство или различие в процессе развития музыкального произведения.

Правильная и разумная регистровка музыкальных произведений поможет создать нужную драматургию. Применение тембральных качеств регистров должно быть основано на учете художественного замысла, структурного строения музыкального произведения и средств его развития. Использование регистров в работе с музыкальными произведениями поможет достигнуть более впечатляющего художественного результата.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ОБОЗНАЧЕНИЙ РЕГИСТРОВ И ИХ НАЗВАНИЯ

	Усл. обоз.	П. Лондонов	В. Розанов	В. Душиников	Ф. Липс	А. Мирек
1.		Флейта пикколо	Пикколо	Флейта	Piccolo	Флейта Пикколо
2.		Челеста	Кларнет (флейта)	Гобой		Кларнет
3.		Фагот	Фагот	Фагот	Фагот	Фагот
4.					Концертино	Концертино
5.					Кларнет	
6.		Флейта	Флейта (Концертино, Кларнет)	Флейта + Кларнет		Флейта или Кларнет
7.		Гобой	Бандонеон (Гобой)	Фагот + Кларнет		Кларнет + Фагот
8.		Орган	Орган	Флейта + Фагот (орган)	Орган	Флейта + Фагот (Орган)
9.		Скрипка	Скрипка	Гобой + Кларнет	Баян	Скрипка (Баян)
10.					Челеста	
11.					Фагот + Кларнет	

12.					Гобой	
13.					Фагот + Концертино	
14.					Двойное пикколо	
15.		Кларнет	Челеста		Баян + Пикколо	Челеста
16.		Английский рожок	Аккордеон		Баян + Фагот	Аккордеон
17.		Виолончель	Альтовый кларнет (Фагот)			Флейта + Кларнет или + Фагот
18.					Орган + Концертино	
19.					Орган + Кларнет	
20.		Тутти	Тутти		Тутти	Тутти
21.			Тутти			
22.			Тутти			
23.			Тутти		Тутти	

Литература

1. Антология литературы для баяна / Составитель Ф.Липс. Ч. VI. – М.: Музыка, 1989. – С.7.
2. Бакеева Н. Орган. – М.: Сов.композитор, 1977. – С.143.
3. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: учебное пособие. – М.: РАМ им.Гнесиных, 2006. – 520с., с ил.
4. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции: Теория и практика. – М.: Музыка, 2007. –136с., нот.
5. Липс Ф. Искусство игры на баяне: ДМШ, учащиеся ССМШ, музыкальных училищ, вузов. – М.: Музыка, 2004. – 144с., нот.
6. Мирек А. ... И звучит гармоника. – М.: Музыка, 1979. – С.105-114.
7. Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, исправленное и дополненное. Перевод с англ. – М.: Практика, 2007. – С.725.
8. Музыкальная энциклопедия. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С.725.
9. Музыкальная энциклопедия. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С.488.
10. Семенов В. Современная школа игры на баяне. – М.: Музыка, 2003. – С.57.
11. Чупахина Т. Курс лекций по истории исполнительства на народных инструментах. – ОМГУ, 2003. – С.284-290.

С. А. Морозов

РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Становление системы музыкального образования в России уходит вглубь веков, хотя свои чёткие формы она начала приобретать в середине XIX века. В это время Милий Алексеевич Балакирев в целях преодоления музыкальной безграмотности выразил идею создания бесплатных школ музыки, таких же, какие уже существовали под именем “школ грамотности”, “школ рисовальных” и т.п. Вместе с Гавриилом Иоакимовичем Ломакиным он заложил основные положения системы общего музыкального образования, в которых декларировал, что каждая личность имеет право на развитие своих способностей, что музыкальное образование должно стать всенародным, что любой ребенок изначально способен к музыке и т.д.

Последователи М.А. Балакирева и Г.И. Ломакина уточняли и расширяли теоретические и практические положения этой системы. Много внимания уделялось теоретическим разработкам, а также составлению программ музыкального образования, вопросам подготовки специали-

стов. В стране создавалась система музыкального образования европейского типа. Открытие Петербургской консерватории в 1862г., а затем Московской в 1866г. – прямое тому подтверждение.

На протяжении последующих лет система претерпела немало изменений, и на сегодняшний день в России мы имеем ярко выраженную 3-х ступенчатую систему музыкального образования. Сложившаяся система подразумевает в качестве основной функции каждого её звена подготовку кадров для следующей ступени обучения: детские музыкальные школы (ДМШ) и школы искусств (ДШИ) готовят кадры для средних специальных учебных заведений (училищ и колледжей), училища – для вузов. Средние и специальные музыкальные школы совмещают функции низшего и среднего звеньев.

За прошедшие более чем полтора века написано немало научных трудов, постоянно совершенствуются педагогические технологии, создано множество учебных программ по преподаванию традиционных музыкальных дисциплин и методик обучения игре на различных инструментах. Уже несколько десятилетий в выстроенную систему музыкальных дисциплин не вводились новые предметы и, тем более, не намечалось ничего революционно нового, пока в нашу жизнь не ворвались цифровые технологии.

Появление в 80-х годах прошлого века персональных компьютеров полностью перевернуло представление человечества о дальнейшем развитии многих отраслей деятельности, в том числе и музыкальной. Изначально использование цифровых технологий в области музыки (в основном – звукозаписи) было уделом профессионалов, так как стоимость оборудования была достаточно велика, но, созданная всемирно известной компанией IBM технология «открытой архитектуры» персональных компьютеров (PC) дала неограниченные возможности для бурного развития недорогой вычислительной техники. Множество компаний направило свою деятельность (как финансовую, так и научно-производственную) на развитие и создание комплектующих для персональных рабочих станций, а также разработку программного обеспечения. Ради справедливости надо добавить, что изначально компьютерные технологии в области музыки создавались на базе компьютеров **Apple Macintosh** под операционную систему **Mac OS**, но они по цене традиционно намного дороже IBM-совместимых компьютеров, хотя в среде профессионалов до сих пор пользуются большей популярностью и на сегодняшний день.

Развитие средств вычислительной техники, а особенно появление персональных компьютеров, привело к созданию новых форм в учебном процессе, возникновению новых предметов. В наше время трудно представить себе, что без компьютеров можно обойтись. А ведь не так давно вычислительные машины были доступны весьма ограниченному кругу специали-

стов, а их применение, как правило, оставалось малоизвестным широкой публике. В настоящее время компьютерные технологии доступны, рассчитаны на самую широкую аудиторию, и наверняка уже не найдется ни одного крупного учебного заведения, не оборудованного компьютерным классом.

Использование компьютерных технологий в системе музыкального образования из многообещающих инновационных проектов уже превратилось в реальность, однако и сейчас мы вряд ли можем охватить мысленно все возможности, которые могут предоставить компьютерные программы. Применение цифровых технологий прочно вошло в повседневную жизнь учащихся. Большинство студентов используют в учебных целях цифровые плееры и диктофоны, персональные компьютеры и ноутбуки, сотовые телефоны с выходом в интернет.

Удобство использования компьютеров в кабинете музыкальной литературы и фонотеке ни у кого не вызывает сомнений. Доступ к любой информации происходит за считанные секунды, а объёмы хранящихся данных в сотни раз превышают фонд аналоговых записей на грампластинках и магнитных лентах, при этом занимая пространство в один офисный стол. 1 жёсткий диск объёмом в 500 гигабайт способен заменить около 10 000 виниловых пластинок или 5 000 аудиокассет. При этом качество звука будет не хуже, чем на кассетах или пластинках и, что самое важное, со временем оно не ухудшится.

Компьютеризация учебных заведений направлена не только на решение общих задач – искоренения компьютерной безграмотности и удобства хранения и обмена информацией, но преследует и цели профессионального воспитания и обучения. Для этого в учебные планы средних и высших музыкальных учебных заведений вводятся следующие дисциплины:

- математика и информатика;
- музыкальная информатика;
- компьютерная аранжировка.

В начале 2000-х гг. предметы «Музыкальная информатика» и «Компьютерная аранжировка» начали экспериментально вводить в курс дисциплин некоторых музыкальных факультетов ВУЗов и ССУЗов России. В музыкальных школах и школах искусств открываются классы «Компьютерной аранжировки». Основной акцент был сделан на изучение цифровых компьютерных технологий в области музыки и самых распространенных музыкальных программ. В настоящий момент «Музыкальная информатика» входит в Государственный стандарт среднего и высшего профессионального образования по музыкальным специальностям, а «Компьютерная аранжировка» является предметом по выбору.

Практика показала, что введение данных предметов способствует более полноценному освоению таких предметов, как «Инструментовка

и аранжировка», «Концертмейстерский класс», «Сольфеджио» и других дисциплин, играющих важнейшую роль в профессиональном обучении музыканта. Эти дисциплины вызывают огромный интерес у студентов, так как учебный процесс тесно связан с компьютерными технологиями, и эта, на сегодняшний день новая, форма обучения просто не может не привлечь учащихся.

Цель курса «Музыкальная информатика» – дать студенту представление о современных компьютерных технологиях по работе со звуком для более полного использования творческих возможностей.

Задача предмета – это знакомство и освоение цифровых звуковых технологий, приобретение опыта работы с оцифрованным и синтезированным звуком, музыкальным материалом в различных форматах.

Данный курс дает возможность получения следующих навыков:

- оркестровки и сочинения музыки с возможностью услышать сочинение еще до исполнения его профессиональными музыкантами;
- создание готовой фонограммы с помощью виртуальных синтезаторов;
- нотного набора, подготовки партитур и партий для оркестровых, хоровых, ансамблевых сочинений и т. д.;
- записи живого звука и его преобразования.
- На практике студенты знакомятся с основными типами музыкального программного обеспечения:
- программы-аудиоредакторы (Sound Forge, Adobe Audition, Wavelab);
- программы-секвенсоры (Sonar, Cubase, Nuendo);
- программы нотного набора (Sibelius, Final).

Программы-аудиоредакторы предназначены для работы с аудиоинформацией. Это наиболее универсальная технология, представляющая произвольный звук как он есть - в виде звуковой волны. Позволяет работать со звуками любого вида, любой формы и длительности. В состав программ входят модули обработки, имитирующие работу типовых устройств обработки звука, применяемых в студийной работе. В данных программах объединены функции цифрового магнитофона, звуковой монтажной станции и набора устройств обработки звука и осуществляется запись, воспроизведение и монтаж музыкального материала.

Программы-секвенсоры предназначены для записи музыкальных произведений «с нуля». Они всегда многодорожечные и допускают формирование произведения из множества партий, сочетая в себе множество различных функций виртуальной студии. Звук может формироваться как с программных виртуальных синтезаторов, так и с внешних звуковых модулей.

Основной задачей нотных редакторов является подготовка партитуры к печати и изданию. Функции программ ориентированы на работу с нотным текстом – ввод нот, аккордов, расположение партий на нотных станах, снабжение их нужными музыкальными знаками и т. п. Результатом конечной работы в нотном редакторе является правильно и красиво напечатанная нотная партитура.

Курс «Компьютерная аранжировка» базируется на знаниях и навыках, приобретённых в результате изучения дисциплины «Музыкальная информатика» и является его естественным продолжением.

Цель курса – создать предпосылки расширения возможностей музыканта с помощью современных цифровых и компьютерных технологий для полноценного творческого сотрудничества в обществе.

Задача курса – овладение методами инструментовки (аранжировки) на электронных музыкальных инструментах с помощью компьютерных программ и технических средств посредством их изучения и освоения с последующим созданием фонограммы как итогового продукта.

На сегодняшний день для музыканта, пишущего музыку для какого-либо коллектива или конкретных исполнителей, актуальным стал вопрос персональной музыкальной студии. Развитие современной компьютерной техники позволяет практически любому музыканту иметь виртуальную студию у себя дома. Особенно это важно для людей с ограниченными возможностями, которые получили доступ к тем технологиям, которые ранее им не были доступны. Например, инвалиды с нарушением зрения с успехом овладевают компьютерными технологиями в области аранжировки и создания фонограмм с помощью специальных программ экранного доступа, что способствует их более полной интеграции с обществом.

То, что компьютерные технологии необходимы в обучении студентов музыкальных специальностей ни у кого не вызывает сомнений, хотя на сегодняшний день ситуация такова, что полноценно воплотить в учебный процесс эти предметы удаётся далеко не каждому учебному заведению. Основные причины тому - нехватка квалифицированных специалистов и материально-технические проблемы.

И в заключение попытаемся перечислить некоторые дополнительные направления деятельности будущих выпускников музыкальных учебных заведений, владеющих перечисленными выше компьютерными технологиями:

- нотно-издательская деятельность;
- создание аранжировок, инструментовок и оригинальных композиций;
- запись «живого» звука;
- реставрация старых записей;
- подготовка цифровых фонограмм;
- звукооператорская и звукорежиссерская работа.

ПЕРСПЕКТИВЫ И ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ВИРТУОЗНОЙ ИГРЕ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

(Быть или не быть новому направлению в музыкальном образовании)

Создание асинхронной системы формирования навыков и умений управления баяном, аккордеоном и замена ею синхронной системы формирования навыков и умений управления баяном, аккордеоном в высших учебных заведениях даёт возможность поставить на поток обучение виртуозному исполнительству на этих инструментах. В связи с многовековым существованием синхронной системы формирования навыков и умений управления музыкальным инструментом единственной в процессе непрерывного музыкального образования, мы уступим место более молодой и коротко опишем основные положения асинхронной системы. Желающим ознакомиться более подробно с синхронной системой формирования навыков и умений управления музыкальным инструментом, автор советует прочитать учебно-методическое пособие С.Н. Федина «Специальный инструмент. Причины нарушения стабильного исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» Кемерово 2010. Термины «синхронная система» и «асинхронная система» в этой работе не встречается, но суть изложена достаточно подробно.

Виртуозная игра на баяне и аккордеоне одна из возможностей, открываемая асинхронной системой обучения музыкальному исполнительству. Другие положительные стороны этого исполнительского принципа описаны в учебно-методическом пособии С.Н. Федина «Специальный инструмент. Причины нарушения стабильного исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» Кемерово 2010. Создание асинхронной системы не являлось самоцелью, как и указанное выше учебно-методическое пособие. Они являются очень важной, но лишь частью более глобального проекта – создания «Методологии инструментального сольного концертного исполнительства». Основное отличие асинхронной системы заключается в том, что начало приёма ответственного за извлечение звука из инструмента не совпадает во времени с началом звука. Надо подчеркнуть, что не совпадают не только фактурные и топографические пальцевые приёмы, но и артикуляционные пальцевые приёмы. Именно эта особенность, учитывает инертность мышечных реакций исполнительского аппарата музыканта. Как следует

из выше сказанного, в ней произошло разделение приёмов по функциональной направленности. Артикуляционную функцию выполняют одни элементы исполнительского аппарата одними приёмами; топографическую функцию выполняют другие элементы исполнительского аппарата другими приёмами. При исполнении мелодической последовательности, в момент интонирования ноты в памяти кодируется не один палец, а двадвигающиеся в разных направлениях, что помимо лучшего запоминания даёт возможность начать выполнение приёма намного раньше, чем закончит звучать предыдущая нота, а это устраняет хватательную реакцию, нейтрализует отрицательные воздействия на исполнение мышечной инертности. Облегчение и упрощение процесса расслабления мышц, выполнивших атаку и фиксацию клавиши, ускоряет выполнение окончания звука. Нажатие следующей клавиши произойдёт с той скоростью, которая необходима для виртуозного исполнения пассажа, так как заранее поднятая фаланга пальца может начать разгон раньше, чем произойдёт касание клавиши, следовательно, атака звука будет выполнена с той скоростью, которая необходима для виртуозного исполнения. Именно эти положительные свойства системы, носителями которых являются асинхронные двигательные действия, входят в противоречия с учебным планом, программами и содержанием предметов музыкально-исполнительского цикла. Особое внимание следует уделить мышлению музыканта, которое формировалось как минимум десять лет на синхронной системе, перед поступлением в высшее учебное заведение. Именно оно делает переход на новый вид исполнительской техники долгим и весьма мучительным. Более конкретно мы рассмотрим эти противоречия ниже и начнём с предметов исполнительского цикла высшего учебного заведения, в котором ведущими являются специальный инструмент и дирижирование.

В большинстве виртуозных произведений стационарная часть звуков отсутствует, следовательно, динамика звука меняет привычную форму. Как результат из исполнительского действия устранены некоторые приёмы, присутствующие при исполнении в небыстрых произведениях. Нарботанные в процессе долгих лет обучения методы контроля результата исполнения и управления инструментом требуют изменения, а времени на это в программах обучения высших учебных заведениях нет. Проблема заключается в том, что в структуре исполнительской техники включены безусловный рефлекс и условный рефлекс, которые требуют определённых условий для своего функционирования. Условия функционирования в свою очередь, зависят от индивидуальных особенностей исполнителя и методик которые использовались для обучения исполнителя в музыкальной школе и музыкальном (культурно-просветительном, педа-

гогическом) училищах или же колледжах. Если индивидуальные особенности более или менее можно диагностировать благодаря грамотной деятельности психологов, то с методиками формирования навыков и умений, дело обстоит весьма прискорбно. Их описание отсутствует, поэтому диагностировать состояние исполнительского мышления музыканта инструменталиста и его исполнительской технологии очень сложно. А ведь необходимо точно знать, что убрать, а что оставить в технологии и в какой возрастной период. Приведу несколько примеров. Студенты исполняют двадцать восемь нот. Один из них организовал 28 нот в целостную структуру подчинив движение внутреннему слуху, где музыкальный образ, разворачивается во времени синхронно с двигательными действиями. Запуск и функционирование внутреннего слуха осуществляется эмоциональным состоянием управляемым исполнителем сознательно синхронно с внутренним слухом и двигательными действиями. Внимание контролирует эмоциональное состояние, а так как оно одно, то исполняемый материал не контролируется и не корректируется при необходимости. Если при исполнении присутствует педагог, который внесёт коррекцию в исполнение студента, то второе исполнение будет более художественным. В этом случае студент из творца превращается в простого «нажимателя» на кнопки. Второй организовал материал в четыре группы по семь нот. Его музыкальный образ разворачивается во времени синхронно с исполнительскими действиями, эмоциональным состоянием, запуск и функционирование перечисленных качеств осуществляется голосовыми связками управляемым исполнителем сознательно. Следует отметить, что причиной организации четырёх групп по семь нот, было дыхание, которого хватало только на семь нот. Внимание занято контролем за эмоциональным состоянием, а так как оно одно, то исполняемый материал не контролируется и не управляется. Деятельность усложняется по сравнению с предыдущим примером ещё одним звеном, не ведущим к улучшению результата исполнения и совершенствования искусства игры на баяне и аккордеоне. Автор не уверен, что на других инструментах данная методика приносит, блестящие результаты. Во втором случае, как и в первом, студент из творца превращается в простого «нажимателя» на кнопки, не смотря на то, что он и ещё поёт. Это, по мнению многих, является плюсом, хотя это убеждение спорное. Третий студент организовал 28 нот в целостную структуру, где музыкальный образ и эмоциональный образ разворачивается во времени синхронно с движением. В отличие от предыдущих двух студентов запуск и функционирование внутреннего слуха и эмоционального состояния осуществляется исполнительскими действиями, управляемыми исполнителем сознательно. Сознание, а, следовательно

но и внимание, занято контролем за эмоциональным состоянием, а так как оно одно, то исполняемый материал (реальное звучание) не контролируется и не управляется. Если при исполнении присутствует педагог, который внесёт коррекцию в исполнение студента, то последующие исполнения будут более художественными. В этом случае студент из творца превращается в простого «нажимателя» на кнопки. Четвёртый студент организовал 28 нот в целостную структуру, подчинив движение внутреннему слуху, где музыкальный образ разворачивается во времени синхронно с движением и эмоциональным состоянием, управляемыми исполнителем сознательно с помощью гармонических функций, которые он получил, анализируя исполняемый музыкальный материал. Внимание контролирует точное выполнение последовательности функций, а так как оно одно, то исполняемый материал, который включает и более сложные структуры, не контролируется и не корректируется. Если при исполнении присутствует педагог, который внесёт коррекцию в исполнение студента, то второе исполнение будет более художественным. Заметим, что во всех случаях студент превращается в простого статиста, превратить его в самостоятельного художника невозможно, методика не позволит. Не позволит она и обучить его виртуозной игре, так как помимо умения самостоятельно создавать на сцене образ произведения художественно ценным, его внутренний слух должен опережать исполнительские действия, а некоторые исполнительские действия должны опережать звуковой результат на интонационном уровне или, как минимум, его начало. К несчастью для высших учебных заведений в методиках игры на музыкальных инструментах всё это не учитывается, не учитываются объективные значения художественной ценности и исполнительские технологии во всех программах высших учебных заведений, включая такие предметы как: история музыки, философия, культурология и т.д. Возможно, создатели методологии и методики обучения рассчитывали, что все, кто обучается музыкальному искусству, одинаково генетически одарены и предрасположены к любому виду деятельности в области музыкальной культуры и искусства. К сожалению это не так, поэтому высокого уровня исполнительского искусства достигают единицы, остальные до конца своей деятельности остаются с существенными пробелами не только в знаниях, но и в умениях и навыках. Всё выше сказанное влияет на качество обучения музыкальной деятельности вообще, и существенно увеличивают продолжительность воспитания виртуозной техники. Существенно влияют на скорость формирования виртуозных приёмов существующие навыки и умения, формируемые в процессе обучения в музыкальной школе и в средних музыкальных учебных заведениях на основе синхронной систе-

мы обучения. Казалось бы, проблем нет, ввести ассиметричную систему обучения в музыкальной школе, и проблемы исчерпаны. Но в этом случае мы уничтожим условно рефлекторные связи, которые формируются только при синхронной системе обучения исполнительской культуры. Это невозможно и по причине возрастных особенностей мышления детей и подростков. Нарушив естественный ход формирования личности, где музыкальное мышление занимает немаловажное место, мы не только не получим желаемого результата, но и исковеркаем личность и психику обучающегося. Такие интеллектуальные качества как анализ и синтез музыкального материала их основы, возможно сформировать только в синхронной системе обучения. Более страшного результата музыкальной педагогической деятельности представить трудно. Основным аргументом музыкантов, опирающихся в своей деятельности на методику игры на баяне, аккордеоне то, что в ней существует своя асинхронная система выражающаяся в следующей формуле «вижу-слышу- играю», а что касается условного рефлекса, который якобы формируется при воспроизведении нескольких явлений одновременно – это блажь. Всё, что выходит за рамки этого утверждения – ошибочно. Для не музыкантов расшифрую данную формулу. В нотном тексте вижу ноту ля первой октавы. Если есть условно рефлекторная связь, то слышу произвольно, если этой связи нет, то делаю ряд логических заключений, которые позволяют представить ля первой октавы. Помимо условной связи существует безусловная связь у людей с абсолютным слухом. Если человек, представляющий это, занимается на фортепиано, то представляется тембр фортепиано, если на баяне – то тембр баяна и т.д. Любой музыкальный звук характеризуется длительностью и формой звука – музыканты называют её штрихом. В нашем случае, допустим, четверть по метроному равна 60, штрих - tenuto. Если существует условно рефлекторная связь, то произвольно память передает образ исполнительского действия, необходимого для воспроизведения на инструменте музыкального звука, обозначенного в нотном тексте, если этой связи нет, то делают ряд логических заключений, которые позволяют представить исполнительские действия, необходимые для воспроизведения на баяне ля первой октавы определённой длительности и определённой формы. Вначале представляются топографические приёмы, затем фактурные, затем артикуляционные. Меховые приёмы, создающие нужное давление в меховой камере, без чего невозможно воспроизвести из инструмента звук. В зависимости от того, где находится правая и левая руки, действия будут значительно различаться, как по количеству логических операций, так и по содержанию. Наконец всё это проделано и исполнитель готов совершить исполнительское действие, посредством

которого инструмент издаст реальное звучание. Если существует условно рефлекторная связь, действие происходит произвольно. Не существует условно рефлекторная связь, сознательно заставляют предплечье перейти в позицию, позволяющую кисти руки встать в удобное положение для нажатия вторым пальцем клавиши ля второй октавы на баяне определённой длительности и определённой формы. А теперь неверующие в условно рефлекторные связи, путём логических рассуждений исполняют гамму до мажор в две октавы шестнадцатыми длительностями в темпе – *allegro*, выполнив формулу «вижу – слышу – играю». Даже если исключить логические операции, и опираться на условно рефлекторную связь, формула «вижу – слышу – играю» не позволит исполнить гамму до мажор в две октавы шестнадцатыми длительностями в темпе – *allegro*. Дело в том, что процесс исполнения разворачивается во времени, следовательно, после каждого исполнения очередной ноты вам необходимо будет время равное шестнадцатой длительности для представления следующей ноты перед как её исполнить.

Опишу ещё один пример из реальной жизни функционирования формулы «вижу – слышу – играю». К Вам приходит на первый урок ребёнок семи лет. Вы ставите инструмент на колени, одеваете ремни правого полукорпуса на плечи, кисть правой руки размещаете на правой клавиатуре в районе ноты до первой октавы. Левую руку размещаете под ремень левого полукорпуса баяна (аккордеона), ближе к верхнему краю. Если после этого, вы попросите ребёнка описать проделанные действия с помощью русской речи, опираясь на логику автор думает, что на второй урок он не явится. Это будет для него очень мучительно, если этот процесс вообще возможен. Далее, вы ставите второй палец вашего ученика на ноту до первой октавы, при этом говорите, что это – нота до, кладёте вашу правую руку на правую руку ученика, вашу левую руку на левый полукорпус. Вы подготовились к звукоизвлечению на баяне. Как вы думаете, куда направит свой взгляд и внимание ваш ученик? Все мои ученики смотрели на свою правую руку, то есть на правую клавиатуру, на то место где находится клавиша ноты до первой октавы. Вы нажимаете мягко на палец вашего ученика, который открывает клапан ноты до первой октавы, одновременно разжимаете мех левой рукой. В результате перечисленных действий раздаётся звук. Как Вы думаете, какая формула возникает у вашего ученика? Автор думает, что «играю-слышу». Прежде чем он научится свободно ориентироваться на клавиатуре, он будет работать по следующей формуле – «смотрю в ноты – смотрю - на клавиатуру – смотрю куда движется рука – анализирую – нажимаю – разжимаю мех – слышу» и, как бы Вы не убеждали его работать по формуле «вижу – слы-

шу – играю», он делать этого не будет. Причина этого явления не только в отсутствии умений и навыков, но и в возрастных особенностях психики, психологии мышления.

Оставим в покое начинающих исполнителей и посмотрим как работает эта формула у студента музыкального училища, исполняющего четырёхголосную фугу. Для анализа достаточно первой доли одного такта, где звучат четыре голоса. Четыре звука из темы верхний голос, три звука из второго голоса (противосложения), два звука из третьего голоса (противосложение) один звук. Если исполнитель будет выполнять логические операции, позволяющие ему построить в воображении звучание данного отрезка, то воспроизведёт он его не раньше, чем через минуту. Это невозможно в процессе исполнения, где идёт непрерывный звуковой процесс, не оставляющий времени на логические операции. Представим, что процесс исполнения построен на условно рефлекторных связях, а это намного быстрее выше описанного варианта. Что должен услышать исполнитель после того, как увидел первую долю четырёх голосов – допустим первую шестнадцатую, одну ноту или вертикаль фактуры. Остановимся на вертикали: кроме высоты и регистра звуков, он должен услышать продолжительность и форму четырех, непроизвольно их взять на инструменте, оценить, потом увидеть следующие четыре или более нот, опять воспроизвести их воображением (внутренним слухом) в течение шестнадцатой, и лишь затем извлечь на баяне или другом каком-либо инструменте. Поверить в истинность данной формулы может или человек, который не задумывался над работой этой формулы в реальном времени или человек, который никогда не играл. Обычно это формула используется на уроках сольфеджио, на начальных этапах обучения, где важно точно воспроизвести высоту звука независимо, от затраченного на это время. Вне времени эта формула может работать на уроках исполнителей, при работе над звуком, когда представляют высоту и другие музыкальные параметры отдельного звука, не включённого в мелодическую последовательность.

Автор постоянно делает в статье упор на термины музыкальная педагогика, музыкальная психология. В ходе реформирования вузов, сделанная попытка механически пересадить в процесс воспитания музыканта, общую психологию и общую педагогику и с их помощью решить все проблемы имело и имеет весьма плачевный результат. Данный пример приведён для того чтобы сказать, что он меньше нанёс вреда, чем пианисты которые пытаются научить играть на баяне, композиторы, учащие как надо играть полифонию, дирижёры, которые учат, как надо воспитывать исполнителя на баяне аккордеоне. Каждый из этих предметов обладает своей логикой, языком технологией, эти качества позволяют успешно ре-

шать поставленные перед ним задачи. Не надо увеличивать объём информации ради информации, необходимо углублять специфические знания, корректировать программы и содержание предметов, чтобы один предмет не входил в противоречие с другим, традиционные знания, накопленные предыдущими поколениями, со знаниями более новыми. КемГУКИ – высшее специальное заведение, хочется подчеркнуть специальное.

В результате публичных выступлений выяснилось, что введённые новые понятия: «синхронная система формирования навыков и умений управления баяном, аккордеоном»; «асинхронная система формирования навыков и умений управления баяном, аккордеоном» не совсем ясны. Хотя «синхронная система формирования навыков и умений» используется в начальных музыкальных учебных заведениях, начиная с детского сада, в средних музыкальных и в высших музыкальных учебных заведениях, необходимость так её называть, появилась лишь с созданием противоположной системы. Основное положение синхронной системы заключается в том, что письменный символ или его образ, начало приёма, ответственного за извлечение звука из инструмента совпадает во времени с началом звука. Надо подчеркнуть, что совпадают не только фактурные и топографические приёмы, но и артикуляционные приёмы. Ярким примером этой системы является не только исполнительство на музыкальных инструментах, но и сольфеджио, вокал, дирижирование. Более подробно рассмотрим вокал и дирижирование.

Представим себе вокалиста, который во время исполнения ноты до первой октавы, исполняемой на форте, заранее перестраивает голосовые связки и легкие на исполнение ноты **ре** второй октавы исполняемой на пиано. Любой, немного разбирающийся в пении, скажет, что для того, чтобы точно исполнить первую ноту надо синхронно звучанию выполнить приёмы голосовыми связками и лёгкими. Для исполнения второй ноты надо изменить приёмы таким образом, чтобы они совпали по времени со звучанием второй ноты. Иного не дано, да и не надо, автор уверен, что данная методика вполне устраивает вокалистов и мы рады, у них меньше проблем.

Дирижёры явились основоположниками в применении асинхронной системы, вернее часть их называемая Ленинградской школой. Метрическая доля дирижёра опережала метрическую долю, звучащую в оркестре. Автор не собирается выяснять, кто прав – Московская школа, у которой приёмы управления оркестром совпадают во времени со звучанием в оркестре или Ленинградская школа, у которой приёмы управления опережают звучание во времени, это дело дирижёров. В отличие от инструменталистов, которые играют наизусть (опираясь на память), дирижёры во

время концерта могут опираться на партитуру, лежащую на пульте у них перед глазами. Если у дирижёров есть выбор, то у инструменталиста, исполняющего на концерте сольно, в силу сложившихся традиций, выбора нет. Ему приходится исполнять, опираясь на память до двух отделений концерта. Это полтора часа, как минимум сложного звукового процесса. Повторимся, дирижёр может опираться на мнемоническую схему (партитуру), позволяющую вызвать внутренние музыкальные представления, связанные условным рефлексом с внутренними представлениями движения (исполнительского приёма) в данное время в данном месте и тем самым освободить сознание (внимание) для контроля реального звукового процесса (анализ, синтез, принятие решения). Отметим, что сознательное управление реальным процессом исполнения, делает дирижёра художником. Инструменталист лишён возможности использовать мнемоническую схему, и вынужден создавать иную систему мнемонических приёмов для достижения эффекта, который получил дирижёр с помощью мнемонической схемы (партитуры). Оптимальным вариантом являются исполнительские действия, применяемые музыкантом для управления инструментом, которые могут быть мнемоническими приёмами, позволяющими не только запоминать, но и вспоминать в нужное время в нужном месте, нужные исполнительские действия. Сложность заключается в том, что эти действия должны опережать реальный процесс звучания музыкального произведения и должны быть условно рефлекторными для того, чтобы освободить сознание (внимание) для анализа, синтеза и принятия решений в случае отклонения реального звучания от эталонного, опережающего воспроизводимое воображением (внутренним музыкальным слухом – этот термин принят у музыкантов). Для этого и создавалась асинхронная система формирования навыков и умений управления не только музыкальным инструментом, но и процессом воспроизведения воображением эталонного звучания музыкального произведения. Только такая схема даёт возможность самостоятельного анализа и синтеза реального звучания произведения на концерте, принятия решений об изменении исполнительских приёмов в случае отклонения от художественного образа. По мнению автора, именно это делает процесс деятельности музыканта исполнителя самостоятельным и творческим.

Помощь в решении выше указанных проблем предоставляет сама жизнь, то есть создавшаяся в России ситуация, обусловленная реформами в высшем образовании. Бакалавриат остаётся на основе синхронной системы обучения, так как стандарты предполагают такие предметы, как сольфеджио, общее фортепиано, чтение партитур, ознакомление с оркестровыми инструментами, специальный инструмент и т. д., кото-

рые в силу своего уровня и задач весьма спокойно обходятся результатами синхронной системы обучения. Другое дело магистратура, которая предполагает другой уровень знаний и умений, мышления. Магистратура даёт возможность введения новой асинхронной системы, лежащей в основе **нового направления – сольное инструментальное концертное исполнительство**. Это направление требует изменения концепции музыкально-исполнительского образования, где во главу угла ставятся не теоретические предметы по истории музыки, по теории композиции, а теория исполнительства. Следует отметить, что последние работы психологов выделяют психологию исполнительства в особый раздел, как самостоятельное направление. Автор статьи не преследует цель уничтожения таких предметов, как гармония, сольфеджио, история музыки, музыкальная форма. На определённом этапе они необходимы, но согласитесь, что в высших учебных заведениях, где выпускающими кафедрами являются исполнительские кафедры, отсутствуют предметы по теории исполнительства, подменённые методикой игры на том или ином инструменте, или же на всех сразу. Автор думает, что не надо объяснять разницу между теорией исполнительства и методикой игры на домре. Бесспорно новое направление - сольное инструментальное концертное исполнительство потребует научных исследований, с применением математических, статистических, информационных методов, но данные усилия стоят того. Перспективы, которые нас ожидает в результате решения поставленных задач, окупят все муки творчества, все финансовые затраты и время, потраченное на создание нового направления в музыкальном образовании.

Ю. Н. Солобуева

ЭЛЕМЕНТЫ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В РАБОТЕ С ДЕТСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ

Общеизвестно, что приятнее обучать игре на инструменте тех, кто проявляет любовь к музыке, кого она эмоционально впечатляет. Являясь посредником между учителем и учеником, музыка, в данном случае сама активно включается в творческий процесс обучения, создает почву для его успешного завершения.

Но далеко не все желающие научиться игре на аккордеоне испытывают влечение к музыке, потребность слушать ее и музицировать. Многих больше всего привлекает эффект быстрой игры. Цель их обу-

чения – научиться быстро играть. Склонность ученика к быстрой игре в юном возрасте естественна. Начало пути в музыкальное искусство может быть любым. Успешное прохождение его учеником зависит во многом от терпения и пластичности педагога. Цель педагогического труда – научить своего воспитанника понимать музыку и, используя его природные наклонности, разжечь любовь к ней.

Стремление к сотрудничеству с людьми есть врожденная черта ребенка, оно заложено как в его движущих силах, так и в индивидуальной направленности, в сути назначения в жизни. В силу сказанного, сотрудничество взаимоотношения учителя с детьми должны стать естественным качеством гуманного образовательного процесса. Учитель закрепляет добрые взаимоотношения между детьми путем воспитания в них сотрудничества. Учитель и дети берегут ценность сотрудничества, как в общении между собой, так и в раскрытии пространственных представлений; каждый бережет его в мире своей духовной жизни. Сотруднические взаимоотношения развиваются в ребенке как качество его личности. Сотрудничество имеет ценность нравственную и ценность познавательную. С помощью сотрудничества в образовательном процессе ребенок ускоряет свое продвижение в познании, так как, по законам психологии, в сотрудничестве со взрослым он оказывается сильнее и умнее, чем в самостоятельной работе, он поднимается выше по уровню интеллектуальных трудностей, разрешаемых им; в сотрудничестве, под руководством, с помощью учителя ребенок всегда может сделать больше и решить более трудные задачи, чем самостоятельно. Опыт сотрудничества помогает ребенку решать и выполнять такие же сложные задачи и задания при самостоятельной работе, ибо он переживает в себе незримое руководство и поддержку учителя. Ребенок в школе ведет деятельность, которая поднимает его выше самого себя в духовном, нравственном и познавательном плане, и только сотрудничество делает возможным, чтобы воспитание опережало обучение, а обучение опережало развитие. Осуществление сотрудничества в образовательном процессе зависит от личностных качеств учителя. Учитель сам устремлен к сотрудничеству с людьми в своей каждодневной жизни, пробуждает дух сотрудничества в каждом ребенке, насаждает этот дух в многогранной жизни детей.

В общей системе музыкально-эстетического воспитания одно из ведущих мест в настоящее время занимает русское народное инструментальное исполнительство. Достаточно указать на постановление коллегии Министерства культуры РСФСР от 9 августа 1967 года «О мерах дальнейшего развития народного музыкального искусства в РСФСР и улучшения подготовки кадров по народным инструментам». В постанов-

лении, в частности, придается важное значение мерам «по расширению приема учащихся в детские музыкальные школы по народным инструментам, в том числе по струнным народным инструментам, организации в школах ученических оркестров народных инструментов».

В связи с этим становится необходимым найти наиболее результативные, гибкие и доходчивые формы обучения, способствующие массовому музыкальному воспитанию.

Удобство конструкции и простота в обучении (особенно при коллективных формах), расширяет возможности привлечения молодежи к музыкальному исполнительству.

Преимуществом ансамблей является то, что уже после нескольких занятий можно приступить к коллективной игре, достигая художественного исполнения несложных музыкальных произведений.

Ансамбли способствуют подъему общей культуры в ДМШ, расширяют возможность вовлечения учащихся в музыкально-образовательную работу, они помогают выявить способности у детей, развивают задатки, воспитывают художественный вкус. Конечно, добиться этого можно лишь при условии, если обучение носит воспитывающий характер, а руководитель ансамбля видит перед собой конечную цель, ясно понимает пути достижения ее.

Труд настоящего педагога утомителен, во время занятий с учеником он должен не только уйти от своих повседневных забот, но ему необходимо проникнуть во внутренний мир ученика, создать иллюзию, что ученик - замечательный, талантливый. Ученик, словно приемник, схватывает посылаемые волны и становится тем, кем хочет видеть его педагог. Чем ученик восприимчивее к музыкальным образам, чем тоньше его слух, тем упорядоченнее его игра, тем меньше технических проблем, тем ярче и эмоциональнее его исполнение. В нем зарождается художник.

Когда играет большой музыкант, никто не замечает технических сложностей в исполняемых произведениях. Слушатели поддаются обаянию личности исполнителя и под воздействием его биотоков, как зачарованные, пребывают в эмоциональном состоянии артиста, сопереживают музыку вместе с ним. Если у ученика что-то не получается, если он выбит из колеи и не может самостоятельно решить свои проблемы, то голова должна болеть в первую очередь у педагога. Учитель, прежде всего, должен искать причину в самом себе; думать, как помочь, ни слова не говоря впустую. Лучше молча разбираться в самом себе, а ученика подталкивать к поиску: «Послушай, что ты слышишь? Как звучит?» И важно чтобы он сам все делал. Важно, чтобы педагог был искренним, не обманывал себя и ученика, был честным в своих поступках. Когда не знаешь, как помочь,

но все время мучаешься этими вопросами (опыт появится потом), возникает атмосфера доверия, которую ученик чувствует; активизируется его воля, эмоции, происходит творческий разряд. Освободить ученика от всего наносного, ненужного, чтобы он чувствовал себя как птица в полете, чтобы его не сковывали никакие рамки – вот благодатная задача педагога.

Выступления ансамбля имеют большое воспитательное значение: они способствуют проявлению творческой инициативы учащихся, пробуждают в них интерес, желание совершенствовать свое музыкально-исполнительское мастерство, стремление к достижению более высоких результатов.

Творческий подход к решению разнообразных педагогических задач – необходимое условие того, чтобы добиться хороших результатов в работе ансамблей и оркестров русских народных инструментов, сделать их важным и действенным средством эстетического воспитания, духовного обогащения и развития учащихся.

Литература

1. Амонашвили Ш.А. Школа жизни. – М., 2000г.
2. Бонаков В. Творческий портрет. Размышления об исполнительском искусстве. – М., 1999г.
3. Тихонов Б.Д. Ансамбли и оркестр русских народных инструментов. (Из опыта работы ДМШ № 18 г. Москвы). Методические материалы – М., 1971 г.

А. А. Афанасьева

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ БУДУЩЕГО ДИРИЖЕРА

В настоящее время в нашей стране образование признано одним из ведущих национальных приоритетов. В этих условиях существенно повышены требования к качеству всех видов профессиональной деятельности. На рубеже XX-XXI вв. при обосновании путей решения проблем, обострившихся в системе высшего профессионального образования, усилился переход от сциентистского подхода, главной целью которого является формирование знаний, умений и навыков учащегося, к компетентностному, ориентированному на развитие проявлений личности в реальной деятельности. В связи с этим уделяется большое внимание изучению проблемы профессиональной компетентности [1, с. 128].

Термины «компетентность» и «компетенция» являются производными от слова «компетентный», которое происходит от латинского *competent* - соответствующий, способный. Следовательно, «компетентный» - это человек, обладающий компетенцией; знающий, сведущий в определенной области [5, с. 288]. Отечественные исследователи чаще используют термин «компетентность» для оценки качества деятельности специалиста, а «компетенция» - для определения круга его полномочий (функциональных обязанностей). В литературе сформулированы определения профессиональных (профессионально ориентированных), общих (ключевых, базовых, универсальных), академических и других компетенций. **Профессиональные компетенции – это готовность и способность целесообразно действовать в соответствии с требованием дела, методически организовано и самостоятельно решать задачи и проблемы, а также самооценивать результаты своей деятельности** [2, с. 4].

Учитывая тот факт, что компетентность достигается самим человеком в процессе его профессиональной деятельности по мере накопления жизненного и профессионального опыта, необходимо отметить, что сформировать профессиональную компетентность в вузе не представляется возможным, так как основное внимание уделяется формированию компетенций, а компетентность рассматривается как возможность мобилизовать эти компетенции в процессе профессиональной деятельности [4, с. 6].

Профессиональная подготовка будущего дирижера – процесс сложный и многосторонний, включающий в себя как обретение большого количества знаний, умений и навыков, так и личностное становление музыканта, который призван стать лидером творческого коллектива, повести его за собой, открыть для музыкантов оркестра значительные творческие перспективы, создать «команду», объединенную общими творческими устремлениями.

Для выявления специфики достижения профессионального успеха в дирижерской деятельности значительный интерес представляет анализ генезиса профессии дирижера, процесса ее развития в эволюционном потоке саморазвития культуры, роли, которую она играет в жизни общества. И хотя профессия дирижера молода (ее рождение относят к середине девятнадцатого века), динамика процессов, происходящих в социальной и культурной жизни, требуют от современного музыканта, стремящегося достичь высот в своей профессии, осмысление ее сущности, анализа деятельности великих дирижеров прошлого и настоящего, выявление новых тенденций, адекватных требованиям времени [3].

Дирижерская деятельность представляет собой творческий процесс, имеющий поэтапную структуру и соединяющий в себе изучение и осмысление оркестровой партитуры, создание художественной интерпретации, воплощение созданного музыкального образа в реальном звучании в процессе репетиционной и концертной деятельности с оркестровым коллективом. Многогранность профессии дирижера требует комплекса коммуникативных, организаторских, интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и человеческих качеств, в силу которых устанавливается взаимодействие между ним и участниками оркестра. Дирижерская деятельность невозможна без развития таких немusикальных качеств как эмоционально-волевые, коммуникативные, организаторские, психолого-педагогические, артистические и общее развитие личности.

Каковы же компоненты коммуникативных способностей? Что такое общение? Это способность найти подход к другим людям, способ коммуникации, информативное общение. Термин «коммуникация» используется для обозначения средств связи любых объектов материального и духовного мира, процесса передачи информации от человека к человеку (обмен представлениями, идеями, установками, настроениями, чувствами и т.п. в человеческом общении). Подразумевается, что в обществе коммуникация (как форма системной связи) может осуществляться между индивидами, группами, организациями, государствами, культурами с помощью языков (знаковых систем). Вся дирижерская деятельность, весь репетиционный процесс предполагает системное взаимодействие студента в роли дирижера и участников оркестра – это непрерывное взаимное общение. От взаимоотношений, складывающихся между ними в процессе общения, зависит успех или неуспех репетиции, интерес к ней или безразличие или неудовлетворенность общей работой. В процессе работы над произведением достигается взаимопонимание, растет способность прогнозировать поведение друг друга в тех или иных обстоятельствах, или возникают конфликтные ситуации, разлад и недопонимание в работе. Поскольку исполнительский процесс имеет два компонента – постижение художественной сути произведения и его передачу, то для творческого художественного воспроизведения требуются не только интуиция, аналитические данные, глубина и тонкость чувств, но и темперамент, вдохновение, артистизм, обаяние, контактность, воля. Таким образом, можно быть человеком с большим духовным содержанием, чувствовать и понимать музыку, но при этом «не состояться» как дирижер, если не обладать коммуникативными, организаторскими, экспрессивными способностями.

Следовательно, одной из наиболее значимой профессиональной компетенции будущего руководителя музыкально-исполнительского коллектива (ансамбля, оркестра) является коммуникативная, которую следует трактовать как профессионально-личностное образование студента, возникающее и развивающееся в период оркестровой практики в вузе на основе применения теоретических знаний и реализации практических умений, полученных на индивидуальных занятиях в классе дирижирования. Именно дирижерско-оркестровая практика дает возможность студенту самостоятельно организовать репетиционный процесс и управлять им в ходе осуществления дирижерских задач. Качественная реализация коммуникативной компетенции приводит к двойному эффекту, так как обеспечивается одновременное практическое воплощение в деятельности будущего дирижера основных задач исполнения музыкального произведения и самореализации профессионально-значимых потенциальных возможностей студента. Происходит актуализация (перевод знаний, навыков и чувств в процессе обучения из скрытого (латентного) состояния в явное, действующее) и совершенствование коммуникативной компетенции.

Встает вопрос: возможны ли отработка и тренаж, доведение практических приемов работы с оркестром до автоматизированных (мануально-слуховых) коммуникаций и уверенное управление своим собственным характером? Самый оптимальный путь приобретения всего вышеперечисленного – это собственный опыт не только методом проб и ошибок, но и благодаря прохождению построенной таким образом модели практики работы с оркестром, в которой присутствуют методы, основанные на знании психологии студента, регулирования своего психологического состояния и рефлексии через самоанализ. Названные компоненты помогут ярче раскрыть творческие и дирижерские качества студента.

Дисциплина «Дирижерская практика» вводится на 3 курсе. Как уже было отмечено ранее, одной из основных сложностей данной практики, является умение найти контакт с учебным оркестром. Далеко не все студенты способны установить контакт в первые минуты взаимодействия с оркестром, свободно изъясняться с участниками оркестра, высказать замечания и требования. Многое зависит и от неуверенности в проявлении своих знаний и умений, стеснительности, поскольку все студенты, играющие в оркестре, следят за работой практиканта, порой делают замечания, отчего студент еще более теряется. Сидя в оркестре, легче заметить ошибки другого, но, выйдя к оркестру, нужно уметь слышать и слушать исполнение каждой оркестровой партии отдельно

и, в сочетании с другими, уметь адекватно оценить свои возможности и максимально выполнить в отведенное время намеченный план работы над музыкальным произведением. После занятий студенты, как правило, вспоминают свое волнение, психологический стресс, который они испытали во время работы с оркестром. Став центром внимания всего оркестра, они не могут точно оценить ошибки исполнения какой-либо партии и поэтому, зажатые состоянием волнения и тревоги, просто просят многократного повторения того или иного отрезка пьесы. Отсюда напрашивается вывод: дидактический принцип «от простого – к сложному» наиболее эффективен в процессе начальной дирижерской практики. Это в первую очередь имеет отношение к выбору произведения для работы с оркестром. Оно должно быть не сложным по всем музыкально-техническим параметрам, что поможет снизить в дальнейшем недостатки в проявлении дирижерских навыков и овладении системой взаимодействия с оркестром. Управление собственным психологическим состоянием, умение пересилить свой страх перед коллективом достигаются в результате постоянного тренинга активного общения с оркестром и создания лично-ориентированной системы моделирования работы с оркестром [6].

Специфика межличностного общения как осуществления коммуникативной связи современного дирижера и музыкантов оркестра заключена в том, что в создаваемом музыкальном пространстве пересекаются, вступают во взаимодействие (а иногда и в конфликт) все виды отношений: и общественные, и деловые, и личные (межперсональные). И как бы официально ни были закреплены деловые отношения между дирижером, концертмейстерами групп и всеми музыкантами, они не могут быть ограничены как чисто формальные, требующие только точного и немедленного выполнения указаний руководителя, в которых всегда кроется личностное отношение участников и к исполняемой музыке, и к совместному процессу творческого созидания. Чем прочнее созданная дирижером «линия коммуникационной связи», тем успешнее процесс творческого созидания. Это сложная и серьезная проблема [3].

На развитие дидактических, конструктивных и перцептивных (восприятие) способностей воздействуют курсы педагогики, психологии, методики работы с оркестром. Развитие экспрессивных, коммуникативных и организаторских способностей, имеющих непосредственное отношение к процессу живого общения и управления коллективом, происходит в классах дирижирования и оркестрового класса. Данные дисциплины могут выполнить функцию школы общения, при условии соответствующей, целенаправленной и продуманной системе обучения и прохождения

дирижерской практики с учебным оркестром, являющейся основным «полигоном» формирования коммуникативной компетенции будущего дирижера [6].

Структура Основной Образовательной Программы Федерального государственного образовательного стандарта ВПО по направлению подготовки профиля №2 «Дирижирование оркестром народных инструментов» в базовой части цикла «Теория и история музыкального искусства» включает умение «выстраивать стратегию поведения в условиях коммуникации», для реализации которого представляется эффективным система поэтапного развития коммуникативной компетенции будущего дирижера. Эта система включает задания по развитию коммуникативных навыков и действий студента-практиканта с учетом возможностей каждого из выделенных этапов практики: подготовительного, адапционного или ознакомительного, реализационного и итогового. Рассмотрим содержание каждого из названных этапов.

Первый, подготовительный включает ряд заданий, направленных на актуализацию, систематизацию и совершенствование исходного уровня коммуникативной компетенции. Задания могут быть реализованы в следующих формах:

- тренинг профессионально-личностного роста, в ходе которого применены активные формы классной работы, способствующие самоизучению и самосовершенствованию профессионально-значимых качеств личности будущего дирижера;
- комплекс занятий по совершенствованию методических путей подготовки к дирижерской деятельности;
- коммуникативная подготовка, изучение специфики общения дирижера и оркестрантов. Особое внимание следует уделить моделированию и проигрыванию ситуаций, направленных на проблему взаимодействия дирижера и исполнителей, технологического воплощения музыкального произведения.

Второй, ознакомительный этап включает систему консультаций с преподавателем по следующим направлениям:

- анализ и обсуждение репертуара для дирижерско-оркестровой практики;
- музыкально-аналитический разбор музыкального произведения;
- изучение основных репетиционных методов с оркестром;
- знакомство с музыкально-техническими возможностями учебного оркестра;
- посещение и анализ проведения репетиций профессиональных дирижеров.

На этом этапе важна система индивидуальных консультаций преподавателя, способствующих изучению и формированию мотивов выбора студентами дирижерской профессии, уровня успеваемости, их активности в овладении профессиональными знаниями и умениями, других индивидуальных особенностей. Здесь также важна методическая помощь по ряду вопросов проведения оркестровой репетиции с целью выработки стратегии и тактики самореализации и саморазвития коммуникативной компетенции будущего дирижера. Параллельно с этой работой необходимы методические занятия, содержание которых будет способствовать развитию умения студента-практиканта вырабатывать цели и задачи предстоящей репетиции с учетом уровня подготовленности оркестра. Проведение указанной системы консультаций и методических занятий позволит управлять процессом актуализации и совершенствованию профессиональных знаний, умений и действий по их реализации, необходимых студенту-дирижеру на следующем этапе практики, связанном с применением коммуникативной компетенции.

На третьем, реализационном этапе вырабатывается умение организовать и осуществить конкретные виды репетиций, на которых реализуются цели и задачи репетиций, выбираются методы и средства. Приемы достижения целей и решения музыкально-технологических задач актуализируются, совершенствуется достигнутый уровень коммуникативной компетенции. На этом этапе практики целесообразно оформление дневниковых записей, включающих анализ самостоятельно проведенных репетиций. Развитие умения оценивать и учитывать результаты дирижерской практики достигается благодаря постоянному самоанализу, а также сопоставлению достижений (собственных и других студентов-практикантов).

Четвертый, итоговый этап направлен на рефлексию целей, способов и результатов дирижерской деятельности студента-практиканта, анализ и обобщение полученных результатов. Логическим завершением этого этапа является самоанализ итогового уровня сформированности коммуникативной компетенции будущего дирижера. В процессе оценки расхождения между поставленными задачами и достигнутым уровнем ее сформированности, большое внимание должно быть уделено поиску факторов, обуславливающих развитие указанного профессионально-значимого компонента дирижерской деятельности, обоснованию причин их конструктивного или деструктивного влияния, выявлению эффективных путей их учета в процессе развития профессионализма. Таким образом, закладывается прочная основа для определения индивидуальной перспективы саморазвития коммуникативной компетенции после завершения дирижерско-оркестровой практики.

Как показывает опыт работы, на развитие дидактических, конструктивных и перцептивных способностей воздействуют курсы педагогики, психологии, методики работы с оркестром. Развитие экспрессивных, коммуникативных и организаторских способностей, имеющих непосредственное отношение к процессу живого общения и управления коллективом, происходит в классах дирижирования и оркестрового класса. Данные дисциплины могут выполнить функцию школы общения, при условии соответствующей, целенаправленной и продуманной системе обучения и прохождения дирижерской практики с учебным оркестром, являющейся основным «полигоном» формирования коммуникативной компетенции будущего дирижера. Поэтому эффективность развития коммуникативной компетенции будущих дирижеров зависит от процесса специально-организованной деятельности студента в период дирижерско-оркестровой практики в вузе, в рамках которой осуществлен поэтапный подбор индивидуальной системы выполняемых заданий. Они способствуют актуализации и совершенствованию коммуникативной компетенции. Являясь синтезом применения теоретических знаний и реализации практических умений по организации и осуществлению оркестровой репетиции, коммуникативная компетенция обеспечит готовность и возможность будущего дирижера качественно осуществлять свою музыкально-исполнительскую деятельность.

Литература

1. Ганичева, И.А. Этапы развития обучающей компетенции будущего преподавателя в процессе педагогической практики в вузе//Вестник Тамбовского университета. Вып. 10(54), 2007. С.128-133.
2. Байденко, В.И.//Высшее образование в России.2005. №10. С.3-13.
3. Ким Ен Джу. Формирование коммуникативной компетентности дирижера в процессе профессиональной подготовки [Electronic resource]. – <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/284162.html>.
4. Новиков, А.М. Содержание образования в постиндустриальном обществе // Специалист. – 2005. – №2. – С.2-8.
5. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка.4-е., доп. – М., 2003. – С.288.
6. Пилецкая, А.А.Коммуникативные и организаторские способности руководителя хора как основные компоненты модели специалиста [Electronic resource]. – <http://www.moitezis.ru/blog/view/374/>.
7. Сапожникова, Л. Д. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора [Electronic resource]. – www.uniar.ac.ru/.../uploads/c/c3/02080040.pdf.

САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ СТУДЕНТОВ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

В современной музыкальной педагогике исполнительскую технику рассматривают не только как средство музыкального воспитания, но и как равноправного участника музыкально-художественного процесса. Педагогика профессионального обучения игре на духовых инструментах прошла довольно сложный путь развития. Трудности в освоении духового музыкального инструмента усугублялись и тем, что такие важные для исполнительского процесса науки, как физиология, психология и акустика, находились до середины XX века на низком уровне своего развития. Педагоги вынуждены были опираться на свои эмпирические представления и ощущения, которые без поддержки фундаментальных знаний естественных наук приводили зачастую к ошибочным выводам и рекомендациям.

В настоящее время педагогический репертуар для духовых инструментов довольно обширен, и в связи с этим, одной из главных задач в педагогической работе становится подбор учебных пособий и репертуара, который должен способствовать успешному развитию студента. Ошибки и просчеты, допущенные в этом отношении, могут вызвать крайне нежелательные последствия. Поэтому в цикле специальных дисциплин оркестровых факультетов вузов культуры и искусств все большее значение приобретает курс методики обучения игре на духовых инструментах. В связи с этим большое значение имеет самостоятельная подготовка студентов очного и заочного отделений. Молодой музыкант обязан быть не только отличным исполнителем на своем инструменте, но и иметь прочные знания и навыки в области методики обучения. Между тем, специальной литературы по вопросам методики обучения на духовых инструментах недостаточно.

В этой статье обращается внимание на самостоятельную подготовку к занятиям студентов по курсу методики обучения игре на духовых инструментах. Материал статьи имеет своей целью восполнить недостаток литературы в данной области. В ней рассматривается широкий круг вопросов, связанных с музыкальным воспитанием в процессе самостоятельных занятий по специальности. Среди них – работа над штрихами, исполнительскими приёмами, исполнительским дыханием и т. д.

Эту тему затрагивают в своих трудах В. Вурм, Т. Докшицер, С. Розанов, А. Усов, Г. Орвид, А. Селянин, и другие известные теоретики и практики в области исполнительства на духовых инструментах.

При самостоятельных занятиях студенту необходимо уделять внимание вопросам интонирования в процессе игры. Актуально это для симфонических, духовых и эстрадных оркестров, где «ахиллесовой пятой» не без основания считаются и поныне правильная настройка различных оркестровых групп, поддержание устойчивого строя в оркестре,

Студенту следует обращать внимание на технику амбушюра, дыхание, язык, пальцы, вопросы звукоизвлечения, артикуляцию и штрихи – в целом на развитие музыкальных способностей исполнителя-духовика [см. 9, с.137]. Это и понятно, так как техника амбушюра, дыхания, языка духовика очень сложна и многообразна по своим функциям. Целесообразно уделять внимание сочетанию свойств двигательной-мышечной системы: объективным акустическим особенностям мундштука и инструмента. Полное единство исполнительских возможностей музыканта и качества инструмента создают фундамент для развития технических навыков, которые ведут к совершенствованию мастерства игры на различных духовых инструментах.

Самостоятельные занятия студента дают возможность овладения основами исполнительского процесса, накоплению технического багажа. Кроме того, следует работать над инструктивным материалом, включающим в себя ежедневные упражнения в их дидактическом развитии – гаммами с их разработкой, арпеджио трезвучий, доминант-септаккордами, уменьшенными септаккордами, этюдами. Работа над инструктивным материалом даёт возможность студенту освоить и выработать разнообразные технические приемы игры на инструменте, необходимые в дальнейшем для качественного воплощения музыкального замысла [2, с. 25]. «Путь к искусству игры лежит не только через приятное исполнение хорошей музыки, но и через кропотливые, долгие и нелегкие тренировки, скажем точнее, через черную работу» [4, с. 186-187].

Организация самостоятельных занятий студентов. Занятия на инструменте дают наиболее ощутимые результаты лишь тогда, когда они подкрепляются систематической и правильно организованной самостоятельной работой. Вот почему каждый педагог должен вооружить студентов методикой этой работы [2, с. 24-26]. Прежде всего, необходимо иметь в виду, что самостоятельная работа студентов организуется по-разному, в зависимости от ряда факторов: продолжительности обу-

чения, степени подготовленности студентов, их индивидуальных особенностей. Однако, отличаясь в частности, организация такой работы в целом содержит ряд общих условий, которые и составляют ее основу. Рассмотрим эти условия.

Регулярность занятий. Организуя самостоятельные занятия своих студентов, педагог обязан привить им любовь к труду, приучить их к планомерной, систематической работе на инструменте. Каждый студент должен знать и понимать, что овладеть духовым инструментом – трубой, тромбоном, кларнетом и др. – развить познавательные и творческие способности можно лишь при целенаправленной тренировке и постоянном совершенствовании приобретенных навыков.

Из практики хорошо известно, что если полученные навыки не развивать, то они быстро утрачиваются. Это в полной мере относится и к музыкально-исполнительским навыкам, которые требуют особенно тщательной тренировки. Для играющих на духовых инструментах необходимость ежедневных занятий вызывается тем, что работа органов дыхания, губ, языка и пальцев в процессе игры носит сугубо специфический характер, т. е. она не совпадает с их действиями в обычных условиях. Именно поэтому исполнительский аппарат играющего на духовом инструменте должен постоянно поддерживаться в «рабочем» состоянии, для чего и необходима тренировка.

К сожалению, не все молодые музыканты понимают подлинное значение планомерных занятий на инструменте. Некоторые студенты привыкают заниматься на инструменте «по настроению» и тем самым наносят непоправимый вред своей исполнительской подготовке. Вряд ли нужно говорить, что такие музыканты никогда не становятся высококвалифицированными исполнителями, ибо одних природных способностей для этого недостаточно. Серьезных успехов в овладении музыкальным исполнительством добиваются лишь те музыканты, которые с первых шагов обучения на инструменте проявляют подлинное трудолюбие и настойчивость, систематически и упорно повышают свою музыкальную подготовку. Все это лишний раз говорит о пользе и необходимости регулярных занятий. Итак, планомерность – это первое условие хорошо организованных занятий.

Последовательность занятий. В организации самостоятельного труда студентов педагог должен предусмотреть и такой важный момент, как определенную последовательность занятий. Занятия дома не должны носить случайный, а тем более, хаотический характер. Избежать этого удастся в том случае, если они будут организованы по определенной системе. Естественно, что в этом студенту должен

помочь педагог. Основное назначение правильной организации самостоятельных занятий – определение последовательности специальных ежедневных упражнений на инструменте, развивающих технические навыки и повышение профессионального мастерства. Говоря о порядке в организации и проведении занятий, необходимо иметь в виду две ее стороны:

1. Последовательность работы музыканта над учебным материалом – это то, с чего необходимо начинать и чем следует заканчивать ежедневные занятия на инструменте.
2. Последовательность занятий включает в себя обязательное движение от простого к сложному, т. е. более легкий учебный материал должен предшествовать более трудному, а не наоборот.

Как правило, последовательная работа над музыкальным материалом включает следующие этапы:

- а) исполнение продолжительных звуков;
- б) игра гамм и арпеджио;
- в) исполнение этюдов или специальных упражнений;
- г) разучивание художественных произведений.

Но это не значит, что играющий на духовом инструменте всегда должен придерживаться указанной схемы. Практика показывает, что иногда целесообразно произвести некоторую перестановку учебного материала. В частности, после неизменных подготовительных упражнений над продолжительными звуками возможно варьирование остального предложенного материала: скажем, сегодня исполняются гаммы, завтра – этюды, послезавтра – художественные произведения и т. д. [9, с. 140].

Сознательное и активное усвоение знаний. Самостоятельные занятия на инструменте должны быть не только регулярными, но и целенаправленными, что во многом является степенью сознательности музыканта в отношении к той работе, которую он проделывает в процессе ежедневной тренировки. Студенты должны ясно представлять для чего они выполняют то или иное упражнение, каково практическое значение и как правильно нужно над ними работать. Ни одно, даже самое легкое задание студент не должен выполнять механически. Это значит, что в любом упражнении от музыканта требуется, прежде всего, сосредоточенное и активное внимание.

В связи с этим следует указать на встречающийся у некоторых музыкантов недопустимый механический подход к выполнению отдельных упражнений (например, продолжительных звуков, гамм и арпеджио в медленном движении). Считая указанные упражнения слиш-

ком «легкими», некоторые музыканты при их исполнении отвлекаются: например, читают газету или книгу, думают о посторонних делах и т. д. Нет ничего нелепее такого «метода» занятий, ибо музыкант совершенно не контролирует свою игру, которая становится механической, а потому – бесполезной.

Планирование самостоятельных занятий. Какое количество времени необходимо уделять музыканту ежедневным, самостоятельным занятиям на духовом инструменте? Многие музыканты отвечают на этот вопрос так: «чем больше, тем лучше!». В действительности это не совсем так. Поскольку игра на любом духовом инструменте связана с известным физическим напряжением, злоупотреблять этим не следует. Каждый играющий должен соблюдать рациональный режим занятий, обеспечивающий развитие его исполнительской техники без ущерба для здоровья.

Такой способ занятий вырабатывается музыкантом в прямом соответствии с его индивидуальными данными: степенью подготовленности, состоянием исполнительского аппарата и т. д. Одной из наиболее важных его особенностей является установление правильного соотношения между работой и отдыхом в процессе игры.

Студентам перерыв между занятиями необходимо устраивать значительно чаще, чем опытным музыкантам. Однако и тем, и другим необходимо придерживаться золотого правила – прекращать игру на инструменте при первом же появлении признаков утомления. Общее количество времени, необходимое для продуктивных занятий на инструменте, можно ограничить примерно тремя часами, причем желательно, чтобы это были утренние часы и в одно и то же время. Естественно, что занятия «на свежую голову» будут наиболее продуктивными. Как же лучше всего распределить время для самостоятельных занятий на инструменте?

Практика показывает, что ежедневные занятия на духовом инструменте лучше всего начинать с базинга [6, с.12], а затем переходить к продолжительным звукам, для чего необходимо отвести 20-25 минут [2, с. 23–25]. Игра продолжительных звуков – это своеобразная «утренняя зарядка» музыканта, целью которой является приведение всего исполнительского аппарата играющего (дыхание, губы, язык, пальцы) в «рабочее» состояние. Закончив работу над продолжительными звуками, следует немного отдохнуть (5-10 минут) и затем перейти к исполнению гамм и арпеджио. Работать над гаммами и арпеджио рекомендуется в течение 45-50 минут, причем музыкант будет играть их в самых различных вариантах с применением штрихов и динамических оттенков.

После работы над гаммами необходимо отдохнуть, а затем 40-45 минут уделить работе над этюдами или специальными упражнениями,

завершающими первый этап занятий. Закончив исполнение этюдов, музыкант должен хорошо отдохнуть (15-20 минут) и приступить ко второму, наиболее важному разделу занятий – работе над художественной стороной музыкального произведения. Для этой цели необходимо выделить не менее одного часа. Исполнение музыкальных произведений должно явиться своеобразным итогом предшествующей работы, ибо здесь в наиболее выпуклой и отчетливой форме проявляется взаимосвязь технических и художественных навыков.

Таким образом, схема занятий, о которой говорилось выше, составлена из расчета трех часов. При разумном и добросовестном отношении музыкантов к ежедневным занятиям указанного времени вполне достаточно для успешного развития профессиональных навыков музыкантов. Предлагаемый порядок занятий отнюдь не является единственным, это лишь один из возможных вариантов. Естественно, что в практике игры могут встретиться и такие случаи, которые потребуют построения занятий по другой схеме. В этих случаях изменения могут идти по двум направлениям: как в сторону уменьшения или увеличения общего количества времени, так и по линии изменения расчета времени по отдельным разделам тренировки.

Литература

1. Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. – М., 1976.
2. Докшицер Т. Штрихи трубочки // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. – М., 1976.
3. Докшицер Т. Трубочка на коне. – М., 1996. – 241 с.
4. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. – М., 1976. – С. 186-212.
5. Проблемы педагогической подготовки студентов в контексте среднего и высшего профессионального образования // Материалы научно-практической конференции 17-19 ноября 1997 года. – М., 1997.
6. Селянин А. Роль «базинга» в ежедневных занятиях трубочки // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. – М., 1983.
7. Рагс Ю. Интонирование мелодии в связи с некоторыми ее элементами // Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. – М., 1989. – 141 с.
8. Усов Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1984.
9. Федотов А., Плахощкий В. О возможности чистого интонирования при игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 1. – М., 1964.

КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Учитель музыки – универсальная профессия. Знания, умения и навыки, приобретаемые молодыми музыкантами, стремящимися успешно реализоваться в данной области, должны охватывать самые различные направления. Будущему учителю музыки необходимо серьезно и глубоко освоить большой теоретический и практический объем знаний, владеть методикой музыкального воспитания, уметь грамотно, образно и доступно излагать свои мысли, обладать яркими вокальными данными и иметь крепкие инструментально-исполнительские навыки.

Исполнительская деятельность учителя музыки занимает особое место в целостном процессе музыкально-педагогической работы. Из всех умений, которыми он должен обладать, владение инструментом является наиважнейшим. В своей профессиональной деятельности педагогу постоянно приходится выступать в роли исполнителя, а для этого необходимо глубокое знание репертуара, умение осмысливать музыкальный материал и, творчески интерпретируя, доносить до слушателей. Учитель должен качественно исполнять произведения для различных возрастных групп школьников. Качество исполнения служит одним из показателей педагогического мастерства. Чем богаче запас пьес, которые педагог может ярко и доступно исполнить, тем выше его авторитет, плодотворней результаты работы.

Говоря об исполнительской деятельности учителя, следует подчеркнуть, что речь идет не об исполнении «вообще», а об исполнении для детей, которым играть надо ярко, образно, эмоционально, имея постоянный контакт с классом. А для этого необходимо создавать и постоянно поддерживать тот высокий энергетический заряд, который насыщает атмосферу школьной аудитории творчеством.

В решении проблемы увлечённости и заинтересованности школьника важны личность учителя, его отношение к искусству, умение донести до детей художественный смысл музыкального произведения. Педагог, свободно владеющий инструментом, как правило, может рассчитывать на внимание и отзывчивость учеников на уроке. Роль учителя в школе сродни роли лектора-пропагандиста. Ведь настоящий лектор всегда способен излагать суть проблемы своими словами, привести в нужный момент

убедительную и интересную цитату, по ходу лекции ответить на заданные ему вопросы. Так и для школьного учителя не должно представлять сложности сыграть в любой момент нужное музыкальное произведение или его фрагмент, увлекательно и живо рассказать о композиторах, стилях, художественных образах.

Исполняя музыку в классе, учитель должен чувствовать себя за инструментом свободно и технически уверенно. Он несёт ответственность за выразительное, ясное исполнение сочинения, влекущее за собой правильное, неискажённое восприятие детьми образного содержания музыки. Ведь на уроках школьники в большинстве случаев впервые открывают для себя то или иное произведение.

Если педагог сам исполняет музыкальную пьесу, то его авторитет в глазах учеников возрастает. Живое звучание облегчает школьникам-слушателям восприятие музыки. Поэтому формирование исполнительской мотивации должно быть предметом целенаправленного педагогического воздействия в период профессиональной подготовки будущих учителей музыки. Обучение в инструментальном классе предполагает не только вооружение студентов специальными знаниями и умениями, но и формирование музыкально-педагогической направленности, одним из аспектов которой является исполнительская деятельность.

Немаловажную роль в воспитании и развитии творческих качеств будущих учителей музыки играет концертно-исполнительская деятельность, которая является необходимой формой подготовки к практической работе. В процессе исполнения музыкальных произведений перед публикой формируются ценные личностные качества характера, такие как выдержка, воля, появляется опыт общения с аудиторией, вырабатывается артистизм, который весьма важен для учителя музыки.

Однако практика показывает, что в профессиональной подготовке специалистов такой форме исполнительской деятельности как концерт уделяется недостаточное внимание. Проблема активного включения в концертную деятельность будущих учителей музыки остается до конца нерешенной, а потому актуальной. Между тем, участие студентов в концертной практике имеет огромное значение для становления молодых музыкантов, так как именно она будет являться основой их профессиональной работы в различных учреждениях образования и культуры после окончания вуза. Многие известные музыканты считали эстраду лучшей пианистической школой, утверждая, что именно концертное выступление даёт мощный толчок художественному развитию.

Концертная деятельность студентов позволяет демонстрировать их творческие достижения в исполнении музыкальных произведений, под-

готовленных в процессе обучения при поддержке педагога и самостоятельно во внеучебной деятельности. Формы исполнительской деятельности студентов довольно широки и многообразны: тематический концерт, монографический концерт, музыкальная гостиная, лекция-концерт, музыкально-литературная и музыкально-поэтическая композиции, кафедральные конкурсы и различные фестивали. Многие из вышеперечисленных форм концертно-исполнительской деятельности студентов используются в учебно-воспитательном процессе кафедры музыкального образования Алтайской государственной академии культуры и искусств.

Известно, что контингент поступающих на специальность «Музыкальное образование» неоднороден по составу. У значительной части студентов первого курса исполнительская потребность выражена слабо. Другие – прежде всего выпускники музыкальных училищ – приходят с выраженным стремлением наиболее полно реализовать свои исполнительские возможности. Нередко они поступают в вуз с безразличным отношением к будущей профессии учителя музыки в школе. Вместе с тем их профессиональные данные позволяют рассчитывать на успех именно в области массового музыкального образования, в музыкально-педагогической деятельности. Частичная переориентация интересов студентов может оказаться весьма плодотворной – им предоставляется возможность проявить себя в качестве исполнителей перед школьной аудиторией. Артистизм, исполнительская инициатива, воля – эти личностные качества становятся неопенимыми в профессии учителя музыки, а школьный класс может явиться благодарной слушательской аудиторией.

В формировании исполнительской мотивации важное значение придаётся многократному обыгрыванию на публике одних и тех же произведений, включение пьес, подготовленных к академическому выступлению в лекцию-концерт или концерт класса. Данным формам художественно-творческой деятельности студентов принадлежит значительное место в воспитании высококвалифицированного специалиста.

Концерты студентов класса при всей своей специфичности неразрывно связаны с учебно-воспитательным процессом. Подобные отчёты о работе целого класса показывают систематический рост исполнительского мастерства и профессиональной подготовки молодых музыкантов, определяя перспективы дальнейшего развития их творческих возможностей и вырабатывают навыки концертной деятельности.

Учитель музыки должен уметь доступно, ярко и артистично выступить перед аудиторией с концертным номером, донести знания, которыми он обладает, до слушателя. Классный студенческий концерт является хорошей практикой по приобретению навыков концертно-исполнительской

работы. Он даёт возможность не избранным, а каждому, независимо от его творческих задатков и способностей, почувствовать себя исполнителем.

Различный уровень владения инструментом студентов – будущих учителей музыки – затрудняет подготовку однородных концертных программ. Оптимальным представляется составление их по принципу сюжетной выстроенности или посвящение какому-либо музыкальному жанру. Это делает возможным включение в программу концертов произведений различных уровней трудности.

Регулярно проводимые совместные прослушивания и обсуждения исполнений на репетициях развивают у студентов умение анализировать, формулировать мнение относительно музыкальных произведений и качества игры. Общие проигрывания способствуют расширению слухового опыта студентов, их музыкального кругозора, углубляют теоретические и методические знания, формируют собственные исполнительские взгляды на звучащую музыку.

Большим потенциалом в развитии профессиональных навыков учителя музыки обладает лекция-концерт. В процессе ее подготовки развивается творческий стиль мышления у будущих профессионалов, формируются навыки самостоятельного исследования музыкальных произведений и литературы о музыке. Такая работа благотворно влияет на получение студентами более глубоких и обширных знаний, приобщает к серьёзному изучению актуальных вопросов педагогической науки. При подготовке лекций-концертов устанавливается тесный контакт студентов друг с другом, осуществляется творческий обмен мнениями между собой. Всё это обогащает исполнителей, стимулирует их к творческому поиску наилучших самостоятельных решений.

Так как в концертах обычно участвуют представители различных курсов, студенты имеют возможность поучиться, набраться опыта друг у друга. Таким образом, осуществляется своеобразная профессиональная ориентация. Особое значение придаётся концертам-лекциям (беседам), целиком посвящённым творчеству одного композитора, так как они помогают студентам глубоко изучить и понять специфику его образного мышления. Исследователи считают, что такие монографические программы, дающие возможность сочетать исполнение известных сочинений с менее известными, а зачастую студентам и совсем неизвестными, совершенствуют художественные эмоции, углубляют интерес к музыке, расширяют познания в области музыкального искусства.

Освоение широкого и разностороннего репертуара даёт студентам реальные возможности для активного участия в музыкально-просветительской деятельности. Проводя лекции-концерты, они приоб-

ретают и исполнительский, и педагогический опыт. Студенты учатся не только артистично и профессионально исполнять художественные произведения, но и уметь преподносить музыкальный материал школьной аудитории, уметь общаться с классом.

Лучшим средством повышения интереса к профессии учителя музыки является реальный контакт со школьниками, наблюдение за их эмоциональной реакцией на музыку. Студенты являются одновременно и пропагандистами музыки, и исследователями, анализируя большое количество музыкальных произведений сверх учебных программ. Педагогический репертуар, являясь учебным материалом, в работе над которым приобретаются и шлифуются специальные знания и умения, с успехом используется на уроках музыки в школе. За годы обучения в вузе студенты накапливают такой репертуарный багаж, который даёт возможность высокопрофессионально осуществлять свою педагогическую деятельность.

Огромные резервы приобщения к концертному исполнительству будущих учителей музыки таятся в организации работы студенческой филармонии. Её деятельность должна быть направлена на систематическое воспитание и просвещение школьников. Студенческая филармония представляет синтез искусств, поскольку детская аудитория требует особого мастерства, особой манеры подачи музыкального материала. Эта форма позволяет преодолеть одну из основных трудностей концертной работы с детьми, заключающуюся в сочетании дидактического с праздничностью, познания нового – с развлечением. Каждая программа должна учитывать специфику детского восприятия.

Маленьким шагом к осуществлению данной идеи являются лекции-концерты студентов кафедры музыкального образования Алтайской государственной академии культуры и искусств, в течение уже многих лет проводимые в школах города Барнаула. Эти выступления не запланированы в учебном плане и программах специальных дисциплин. В то же время, они вбирают в себя весь комплекс качеств, необходимых для дальнейшей практической работы учителей музыки. Но самое главное, лекции-концерты позволяют расширить круг людей, понимающих музыкальное искусство.

Здесь складываются своеобразные направления концертных выступлений по различной тематике: «Времена года», «Фортепианная миниатюра», «Джазовый альбом», «Сказка в музыке», «Танцевальная музыка» и т.д. В процессе подготовки лекции-концерта формируются основные профессиональные качества учителя музыки.

Чётко планируемая и реализуемая система подготовки и проведения тематически многообразных концертов и выступлений в рамках студен-

ческой филармонии ставит перед студентами последовательный ряд всякий раз новых, всё более усложняющихся творческих задач. Их успешное решение требует от каждого участника не только преодоления технических и организационных трудностей, но и неуклонного совершенствования художественного вкуса, общей эстетической культуры личности, способствует более полному раскрытию творческого потенциала студентов.

При организации концертной практики в рамках студенческой филармонии необходимо стремиться к тому, чтобы студенты получали удовлетворение от своих исполнительских опытов. Это достигается не только предварительной подготовкой к публичному выступлению, но и продуманностью программ. Серьёзным фактором необходимо считать систематичность и планомерность концертов, что исключает перенасыщенность выступлениями в одни периоды и длительные перерывы между ними в другие.

Активная работа в этом направлении обеспечивает динамику роста профессиональной и художественной культуры студентов, активизирует и стимулирует их творческую самостоятельность. В целом расширяются рамки художественного познания студентов, происходит активное интеллектуальное развитие за счёт увеличения теоретических и музыкально-исторических знаний о какой-либо эпохе, стиле, мировоззрении композитора; расширяется кругозор и творческое воображение.

Проведение кафедральных конкурсов также способствует расширению знаний студентов, стимулирует их профессиональный рост, а также подготавливает молодых музыкантов к участию в более солидных конкурсных мероприятиях, становясь своего рода ступенькой в их исполнительской деятельности. Большое количество конкурсов различной направленности, которые проводятся ежегодно для студентов разных курсов, например, на лучшее исполнение самостоятельно выученного произведения, ансамблей, джазового сочинения, активизирует творческий потенциал будущих специалистов, развивает мобильность, умение быстро настроиться на яркое воплощение художественного образа.

Музыкальные фестивали играют значительную роль в приобщении студентов к концертно-исполнительской деятельности. Исполнение концертных программ в рамках конкурсных прослушиваний способствует развитию эмоционально-волевой сферы, которая включает такие необходимые для музыкально-исполнительской деятельности качества как эмоциональность, артистизм, музыкальное воображение, ассоциативность, фантазия, импровизационность, исполнительская воля, хорошее эстрадное самочувствие. Помимо приобретения собственного исполнительского опыта, который трудно переоценить, студенты знакомятся с творче-

ством различных коллективов и отдельных музыкантов, расширяя свои профессиональные горизонты, развивая музыкальный вкус.

Опыт работы кафедры музыкального образования Алтайской государственной академии культуры и искусств показывает, что активное вовлечение студентов в концертно-творческую жизнь способствует профессиональному становлению будущих специалистов. Концертная деятельность закаляет исполнительскую волю, помогает в развитии творческого воображения, и, в конечном итоге, активизирует формирование творческой личности. Опыт сценической деятельности и артистизм необходимы учителю музыки не менее чем профессиональному музыканту-исполнителю, ведь учитель, как музыкант на сцене, должен увлечь школьную аудиторию музыкой, заставить полюбить её и повести за собой в музыкальный мир.

Современному обществу нужны полноценные, всесторонне и творчески развитые личности с большим багажом знаний и профессионализма. Необходимо вовлекать студентов-музыкантов в процесс концертно-исполнительской деятельности, так как освоение дополнительного музыкального материала, сама подготовка выступления перед публикой не только помогают систематизировать знания и вооружают конкретными исполнительскими приёмами, но формируют безупречный художественный вкус будущего учителя музыки, обуславливают тем самым его профессиональную компетентность.

Е. М. Бородина

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КАК ИСТОЧНИК ПОЗНАНИЯ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

В 60-е годы XX века русское народно-певческое исполнительство постепенно становится самостоятельным направлением музыкально-исполнительского искусства и начинает активно развиваться в профессиональной, самодеятельной и учебной формах. Данное явление во многом было связано с начавшейся систематической подготовкой специалистов в области народно-хорового искусства [4, с. 21]. А синкретическая основа народно-песенной культуры сформировала предпосылки для комплексного подхода в учебном процессе, с целью освоения теоретических и практических навыков песенной традиции.

С возникновением «новой фольклорной волны» в исполнительском искусстве, были созданы благоприятные условия для зарождения первых студенческих («Родники», руководители С. К. Игнатъева и В. К. Нестеров), профессиональных фольклорных ансамблей («Русская песня», руководитель Н. Г. Бабкина) и отдельных исполнителей народной песни (В. Девятов, Г. Егорова, В. Готовцева). Они осуществляли широкую концертную деятельность, с целью пропаганды и сохранения народно-певческих традиций [Там же]. Так народная песня планомерно получила свое отражение в деятельности народно-певческих коллективов и исполнителей, а также выступили в качестве учебного материала в успешно действующих структурах дополнительного образования. В результате понимания сущности народно-песенного творчества и его ценности в процессе воспитания молодого поколения, постепенно стало меняться отношение современного общества к данному феномену.

Сегодня народная песня является уникальным источником познания традиционной культуры. Она всегда была тесно связана с народным бытом, определяющим сущность и социальные формы её функционирования, а характерная особенность ее заключается в устном бытовании.

Характеризуя народную песню и выделяя её особое место в народном быту, Т. Попова в своем учебном пособии «Основы русской народной музыки» пишет: «Песня - старейший по происхождению жанр вокальной музыки, известный всем народам мира», а «народная песня - плод коллективного творчества многих поколений» [6, с. 6].

Народная песня во всем ее жанровом многообразии создавалась в различные периоды русской истории. Она «переливалась в свободные исповедальные формы ради того, чтобы утолить потребность личности в самосозерцании и поощрить социальную решимость человека. Она выразила бесконечный в своей самоуглубленности и торжествующей красоте мир чувствований простолудина, прежде всего – крестьянина и показала устойчивость духовных ценностей, выработанных народом вопреки давлению сил, пытавшихся растоптать человеческое достоинство «податного сословия» [1, с. 7].

По мнению В. М. Щурова, народная песня раскрывала «самые глубокие человеческие чувства - безоблачной радости, безысходной грусти, взаимной и неразделенной любви, дружеского расположения и горькой обиды, счастья мирного труда и доблести с врагами» [10, с. 9]

Творческая природа народной песни проявлялась в связи с требованием времени, в процессе которого создавались новые песни по содержанию и музыкальному стилю созвучные эпохе [Там же, с. 14].

С давних времен повседневный труд и общественный быт земледельцев славян сопровождался трудовыми, игровыми и обрядовыми

песнями, которые были прикреплены к определенному времени года, к циклам сельских работ. Обрядовый фольклор в быту выполнял определенные функции. С его помощью организовывался обряд (ритуальная функция), заклинали (заклинательная функция), величали и корили (величальная и корильная функция), выражали обусловленное обрядом отношение его участников к обрядовым действиям (лирическая функция). Все это нашло своё конкретное выражение в произведениях разных жанров обрядового фольклора [5, с. 17].

Песни, приуроченные к различным датам земледельческого года, в ученом мире получили название «календарные». Календарь создавался народом в течение тысячелетий, и в нём отражены не только знания о природных условиях, о погоде, сельскохозяйственный опыт, будни, праздники, памятные даты, обряды и обрядовая поэзия, но и осмысление человеческой жизни.

Большую роль в народных праздниках, обычаях и обрядах играл календарно-обрядовый фольклор (песни, музыка, игры, хороводы, танцы, приметы, поверья). Приуроченные к различным датам земледельческого года такие обряды и песни, в ученом мире получили название календарных. Они были призваны обеспечить хороший урожай, приплод в поле, в хлеву в семье, полное довольство, благополучие. [8, с. 12].

«Дошедшие до нас обрядовые календарные песни в основе являются образцами аграрно-магической поэзии. И хотя они известны лишь в позднейших записях XIX–XX веков с многочисленными наслоениями, переосмыслениями, а подчас искажениями исконного смысла и формы, все же они дают возможность составить более или менее исторически верное представление о былой аграрной праздничности и сопровождавших её песнях... Более того, в основе музыкального языка фольклора исторически оказалась именно мелодика календарных песен, вобравшая в себя первоначально яркое ощущение родной природы, здоровое восприятие жизни и праздничное, активное к ней отношение, неискоренимо свойственное трудовому народу» [5, с. 3; 6; 8]. Исполнение календарных песен позволяет певцам составить более или менее, исторически верное представление о былой аграрной праздничности и сопровождавших её песнях.

Одну из непревзойденных вершин в развитии музыкальной творческой мысли представляет собой лирическая песня (XVI – XVII вв). Она всегда выделялась красотой мелодического рисунка, глубиной и серьезностью своего содержания, где духовный мир песенных героев раскрывался в конкретной жизненной обстановке, типических обстоятельствах в непосредственной близости к повседневному быту [6, С. 32, 200]. По своему жанровому составу лирические песни принадлежат к разным

историко-возрастным и стилевым пластам. К ранней лирике относятся протяжные. В народе такие песни называют «протяжными», «долгими», «стяжными», «проголосными», подчеркивая тем самым их распевность. В тематическом отношении они являются продолжением исторических песен, а к наиболее поздней лирике относятся городские песни, которые зародились в результате коллективного творчества представителей разных социальных слоёв. Однако лирическую песню и раннего и позднего периодов объединяет размеренная и спокойная ритмика, широта певческого диапазона, сложность мелодического рисунка, а её исполнение, помогает певцам главным образом, петь эмоционально и выразительно.

Значительную роль в культурной жизни русского народа играли песни, сочетающиеся с хореографическим движением. Они во многом сложились под воздействием норм западноевропейской функциональной гармонической системы, с четким разграничением функций тоники, субдоминанты и доминанты. Однако эти песни имеют свое национальное лицо, отражая в напевах свойства русского характера [9, С.128].

В середине XVII столетия, а особенно на протяжении XVIII и XIX веков хороводы, игры и пляски стали любимым развлечением сельской молодежи.

Особенности напевов и словесного содержания *хороводных* песен во многом определяются характером хореографического построения хороводов, особенностями шага и пластикой их участников.

Само слово «хоровод», вероятно, имеет древнее славянского происхождение. Однако в ряде областей звучит как: карагод (в Курской области), каравод, куравод – движение по кругу (посолонь - движение по ходу солнца), на Урале и в Сибири песни, связанные с движением по кругу, называются - круговыми.

Игровые и хороводные песни являются преимущественно молодёжными. По своей тематике хороводные и игровые песни очень близки к любовным и семейно-бытовым протяжным лирическим песням, однако они отличаются по своему эмоциональному настрою. Обязательным условием исполнения хороводных песен – исполнение хороводного движения.

Игровые песни очень просты и доступны в исполнительском плане и не требуют особой театральной одаренности. Различные драматические действия всегда были направлены на установление контактов между участниками. Вероятно поэтому, тема любовно-брачных и семейных отношений занимает одно из ведущих мест в песенно-игровом фольклоре.

Показателем для *игровых песен* служит полное отсутствие хороводного движения, сочетающегося с игровым действием или применением элементов хореографии. В игровых песнях проигрываются шуточные, за-

бавные сценки, а все молодежные игровые песни обязательно заканчиваются поцелуями. Большинство хороводных и игровых песен имеет четко выраженное нравоучительное назначение.

Плясовые и шуточные песни существенно отличаются от других жанров своим эмоциональным настроением.

Ведущая тема в плясовых и шуточных песнях – тема любви, поэтому главные герои – молодец и девица. По своему содержанию плясовые песни жизнерадостны, многие из них носят юмористический шуточный характер [3, с. 69]. Плясовые песни также сопровождаются пляской, не редко индивидуальной. Как правило «русские танцевальные песни имеют свое определенное национальное лицо, отражая в напевах свойства русского характера, национального духа» [9, с. 128].

Так, являясь наиболее популярным и распространенным жанром музыкального фольклора, народная песня на протяжении многих веков привлекала к себе истинных ценителей отечественной культуры: поэтов музыкантов, педагогов. Народная песня, как художественная форма отражения нравственно-эстетических идеалов народа, стала активно использоваться в современной педагогике.

В этом смысле народная песня в педагогике есть носительница живых индивидуальных основ национального воспитания. При этом народная песня служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться. Народная песня стала исходной точкой музыкального воспитания и образования подрастающего поколения. Она закладывает фундамент национального мышления, формирует художественный вкус.

Из всего сказанного следует подчеркнуть факт *познавательной роли* народной песни, в словах которой содержатся сведения о прошлом русской земли, об условиях жизни наших предков, их мыслях и чувствах, желаниях и заботах.

В народных песнях раскрываются характерные свойства *национального характера*, выражаются эстетические идеалы народа – представления о доблести и предательстве, добре и зле, прекрасном и безобразном. Лучшие человеческие свойства обнаруживаются в деяниях русских богатырей. О сложных личных и семейных отношениях рассказывают слова лирических, хороводных, календарных песен. Слабости характера, общественные пороки хлестко высмеивает частушка. Из песен мы много узнаем о мировоззрении и психологии народа, о природе страны.

Как во всяком глубоком и содержательном произведении искусства, в классических примерах народной музыки сконцентрирована значительная *идейно-воспитательная* сила. Русские песни вызывают стремление к са-

моусовершенствованию, к общему человеческому благу и счастью, а также воспитывают высокие чувства любви к Родине, уважение к труду [10, с.10].

Лучшие образцы народной песни имеют непреходящее *художественное воздействие*. Эстетически обобщенное отражение действительности, претворенное в народном мировоззрении, в его возвышенном эстетическом идеале, лежит в основе песенной образности. В каждой песне, как в художественном целом, синтезируются музыкальная и поэтическая образность. Единство напева достигается взаимодействием, совокупностью многих музыкальных закономерностей, средств и приемов, воплощение которых с высокой степенью мастерства является непременным условием той жизнестойкости, которая обеспечивает непреходящее значение лучших песенных образцов [1, с. 4].

Таким образом, народная песня является основной частью жизни русского народа, его национальной песенной сокровищницей, сочетающая в себе художественные элементы фольклора, раскрывающая сферу духовных идеалов, нравственных ценностей народа.

С возникновением учебных и творческих народно-певческих коллективов народная песня стала основой деятельности творческих коллективов. Включение в репертуар различные жанры народной песни дает возможность не только освоить определенный пласт песенной культуры, но и удовлетворить эмоциональные, творческие и духовные потребности личности.

Литература

1. Браз С. Л. Песни земли вятской. – М.: Композитор, 2000. - 224 с.
2. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л.: Издательство «Музыка», 1975. – 180 с.
3. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора [Текст]: учеб. пособ. для филол. фак. ун-тов и пед ин-тов по спец. «Рус. яз и лит-ра». – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 208 с.
4. Меведева М. В. К 40-летию организации народно-певческого образования в России [Текст] // Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – С. 20 – 37.
5. Мельников М.Н. Фольклорные взаимосвязи восточных славян Сибири. Фольклор старожильческого русского населения: опыт типологии / М.Н. Мельников. – Новосибирск: НГПИ, 1988. – 96 с.
6. Попова Т. Основы народной музыки. М., «Музыка», 1977. – 224 с.
7. Русская народная поэзия. Лирическая поэзия: сборник / сост., подгот. текста, предисл. к разделам, коммент. Ал. Горелова. – Л.: Худож. лит., 1984. – 584 с.: ил.

8. Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры / сост. Ф.Ф. Болонев, М.Н. Мельников, Н.В. Леонова. - Новосибирск: Наука. Сиб. Предприятие РАН, 1997. – 605 с. – (Памятники фольклора Сибири и Дальнего Востока; Т. 13).
9. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора [Текст]: учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ: в 2 ч. Ч 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. – М.: Музыка, 2007. – 400 с., нот.
10. Щуров В.М. Стилевые основы русской народной музыки [Текст]. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с., нот.

В. П. Бушуев, О. Н. Харсенюк, В. М. Третенков

ПСИХОФИЗИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ БАРАБАНЩИКА

Многовековая история развития ударного искусства наполнена богатыми событиями, творческими поисками, постоянным совершенствованием, как самого инструмента, так и техники игры на нем. Таким образом, в настоящее время техника игры на ударных инструментах представляет собой результат длительного исторического развития. Техническая основа овладения ударными инструментами охватывает не только овладение ритмической точностью, скоростью, моторностью исполнения, но и распределением аппликатуры, различными красками одиночных, двойных ударов, (мягким, звучным стакато и др.), акцентами, тремоло, форшлагами, штриховыми приемами и многое другое.

В процессе технического обучения студентов двигательным навыкам при контролируемой рациональности постановки, координации движений рук (на ударной установке - рук и ног) происходит совершенствование исполнительского аппарата. Только владея всеми видами ударной техники, развивая техническое мастерство со всех качественных сторон, исполнитель (ученик) может свободно воплощать свой творческий замысел.

Техника музыканта - это способность выразить, материализовать задуманное в музыкальных звуках, Об этом говорил Б.Асафьев: “Техника - есть умение делать то, что хочется”. Техника, сама по себе, это еще ничто - “форма без содержания”. “Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям” - пишет Роберт Шуман [11, с.25]. Но замысел художника - творца без владения техникой неосуществим. Как выразился А. Блок: “Для того чтобы создавать произведения искусства, нужно уметь это делать”.

При отставании же технического развития “ножницы” между “хочется” и “можется”, о которых говорил С. В. Рахманинов, всегда будут оставаться открытыми. Таким образом, развитие техники - не самоцель, но необходимое условие успешной реализации творческого потенциала личности, так как дает свободу творить, не оглядываясь, не опасаясь технических трудностей. Каждый педагог мечтает видеть своих учеников, идущими кратчайшими путями по пути к этой свободе, но не всякий знает, как на этот путь направить.

В истории исполнительского искусства существовало много школ и направлений, имевших разные взгляды на развитие техники игры на том или ином музыкальном инструменте, подходивших к решению технических проблем с разных точек зрения. Общие черты таких разных (по времени) подходов, как “механистический” (Ж. Ф. Рамо, Р. Крейцер), “двигательного” (Н. Черни) и “анатомио-физиологического”, популярного в начале двадцатого века (Фр. Штейнхаузен, Р. Брейтгаупт) заключается в том, что основное внимание отдается двигательной стороне вопроса. Другие же признавали приоритет психических процессов (Р. Бардас, К. А. Мартинсен). “Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, воля, мысль должны творить музыку” - пишет в своей книге “Я - композитор” Артур Оннегер [8, с. 74]. Прежде всего, по мнению К. А. Мартинсена, основой и стимулом в обучении игре на музыкальном инструменте движущей силой совершенствования технических навыков является “воля к звукотворчеству” [6, с. 7]. А вот Г. Коган считал, как и многие другие представители “психотехнической” школы считали, что “направляющий и определяющий всю техническую работу фактор есть слух, непрерывно напряженный и предельно изошренный, различающий тончайшие оттенки звучания”. Он полагал также, что в управлении движениями большая роль принадлежит силам подсознания. М. Курбатов разделял эту точку зрения, считая, что: “художественными приемами следует пользоваться бессознательно, добиваясь правильных игровых движений при помощи слуха” [9, с. 52]. Какой же из подходов более рационален? В поисках ответа на данный вопрос музыканты-педагоги обращаются к разделу психологии, изучающему принципы двигательной активности человека. Отечественные исследователи - И. П. Павлов, Н. А. Бернштейн, П. К. Анохин, В. П. Зинченко, А. В. Запорожец, Л. В. Чхаидзе внесли в изучение этой проблемы большой вклад. С точки зрения психофизиологии, техника музыканта имеет прямую зависимость от психомоторики - связи различных психических явлений с движениями и деятельностью человека (термин И. М. Сеченова 6. С. 120), психомоторных навыков, процессов интериоризации и экстериоризации движений.

Интериоризация (от латинского *interior*-внутренний) - психологический термин, означающий переход действий из внешнего плана во внутренний, формирование внутреннего плана сознания, умственных действий. Экстериоризация (от латинского *exsterior*-внешний) - переход действий из внутренней, свернутой, во внешнюю, форму развернутого действия.

Исполнительская техника во многом зависит от слаженности работы процесса возбуждения с процессом торможения в головном мозге. Физиологическая природа этого явления такова. В момент, когда, мобилизуясь на решение проблемы, организм напрягает мышцы, их работа связана с так называемыми реципрокными, т.е. взаимообратными соотношениями. Это означает, что когда одна мышца сокращается, другая должна расслабляться. Работающая мышца называется *агонистом*, а противоположная расслабляющая - *антагонистом*. Чтобы движения были четкими и координированными, должна быть согласованность в действиях мышц-агонистов и антагонистов. А такая слаженная работа достигается уравновешенностью процессов возбуждения и торможения в коре головного мозга.

В работах известного отечественного физиолога П. К. Анохина разрабатывается концепция “акцептора действия”. Согласно этой концепции, в нашем мозге присутствует специальный афферентный механизм, в котором содержатся все признаки будущего результата. Действия, приближающие нас к этому результату закрепляются, а отдаляющие - отбрасываются. Н. А. Бернштейн указывает на наличие в мозге “модели потребного будущего”, т. е. результата, которого организм стремится достичь; эта модель есть нечто такое, что должно стать, но чего еще нет [9, с. 47-48]. Из этого можно заключить, что успешность выполнения движения зависит от наличия в мозге образа предстоящего результата. Но высшие уровни психики не могут осуществлять соответствующий контроль за деталями движений. Поэтому слуховой образ сам по себе не может привести к наиболее точным исполнительским движениям, хотя и служит необходимостью. “Значит”, – делает вывод Л. А. Петрушин – “решая проблему преимущества, либо слухового, либо чисто двигательного метода в достижении нужных технических навыков, скорее всего, надо остановиться на промежуточном варианте” [9, с.51]. О. Ф. Шульпяков пишет: “Единственно возможный путь в данном направлении видится в распределении внимания на работу разных уровней, отвечающих, с одной стороны за смысловое решение задачи (слуховая сфера), с другой – поставляющей необходимый двигательный состав (двигательная сфера)” [10, с.61].

Рассмотрим, как работают, приведенные выше психические и физиологические процессы, в непосредственной деятельности музыканта-исполнителя и основные условия развития его техники.

Ясность звуковой картины является важным “психологическим” фактором решения технических задач, условием для развития и совершенствования техники музыканта. Многие видные музыканты подчеркивали значимость этого фактора. Г. Нейгауз [7, с.78] пишет: “Чем яснее то, что нужно сделать, тем яснее, как это сделать”. И.Гофман пишет: “Добейтесь ясности звуковой картины, пальцы вынуждены будут повиноваться” [3, с.45]. Если “звуковая картина” ясна, каков следующий этап работы музыканта?

Медленное разучивание - прочный “психический фундамент” для последующей быстрой игры. Г.Коган пишет: “вникнуть в разучиваемое место, взглянуться в его рисунок, вслушаться в интонации, “рассмотреть” все это “в лупу” и уложить в мозг, “надрессировать” нервную систему на определенную последовательность звукодвижений (термин Г.П.Прокофьева), телесно усвоить и закрепить их метрическую схему; развить и укрепить психический процесс торможения – необходимейшее условие хорошей моторной техники” [4, с.67]. Быстрая и ровная игра – это результат точного соотношения сменяющих друг друга процессов возбуждения и торможения, а удержать это соотношение – наиболее трудная задача, так как процесс возбуждения возникает быстрее и вообще устойчивее процесса торможения, последний же, как более слабый и лабильный очень легко исчезает при ускорении темпа. Из-за этого работа мышц лишается правильной регулировки, кисть и пальцы начинают вступать в работу преждевременно и после работы не приходят в расслабленное состояние. В результате цепь движений непропорционально сжимается, одни ее звенья “налезает” на другие, игра становится скомканной, судорожной, спазматической – беда серьезная и трудно поправимая. Предотвратить (как и излечить) ее можно лишь усиленной, длительной и постоянной тренировкой тормозного процесса. Таким образом, проблема беглости состоит не в тренировке процесса возбуждения, как кажется на первый взгляд, а в тренировке более слабого и более трудного для больших полушарий головного мозга процесса торможения, регулирующего движения. Вот почему необходимо не только начинать разучивание с медленного темпа, но и регулярно “прочистать” – при помощи того же средства - уже выученное произведение. Медленное разучивание – важная и необходимая часть работы над моторной техникой, так сказать фундамент, но фундамент все, же еще не здание. Как построить такое, от медленного темпа перейти к быстрому?

Автоматизация игровых движений. Теоретики 20-30-ых годов (Бернштейн, Попова) отрицали медленную игру, подвергали сомнению пользу повторений. Но пословица не даром утверждает, что “повторенье - мать учения”. Они нужны для того, чтобы движения и их последователь-

ность запомнились и автоматизировались. При игре в быстром темпе каждая нота не может быть взята предварительным приказом сознания. Большой темп достигается как раз наоборот - тем, что сознание перестает непрерывно “подсказывать” кисти, пальцам взятие каждого звука (удара). Кисти, пальцы в такой “подсказке” больше не нуждаются. Многократно повторяемая последовательность движений постепенно “слипается” в одно целое, превращается в слитную цепочку, каждое звено которой автоматически – по принципу условных рефлексов – влечет за собой следующее; сознанию же достаточно “включить” первое звено, вернее – дать начальный сигнал, чтобы вся цепочка развернулась сама собой. Кроме этого “первого толчка” за сознанием в пределах “цепочки” остается лишь общий слуховой и проприоцептивный (посредством внутренних ощущений) контроль за исполнением и внесение в случае надобности корректив (“быстрее”, “медленнее”, “тише”, “громче” и т.д.); все остальное в цепочке происходит помимо него, без его участия - не только в форме волевых актов (“приказов”), но и в форме “отдачи себе отчета” в каждой промелькнувшей детали (какая рука и т.п.). Другими словами, во время игры промежуточные звенья “цепочки” выпадают из сознания играющего: “вошел в пальцы” (термин пианистов) в этом случае значит “вышел”, “ушел” из сознания. Этот процесс называется автоматизацией. В результате кисти, пальцы (вернее нервные центры, управляющие пальцем и других частей руки) раскрепощаются от мелочной опеки сознания, что позволяет играть значительно быстрее, в темпах, недоступных последнему. “Приказы” мозга становятся менее многочисленными, отделенными друг от друга большими промежутками времени. Сознание управляет движениями без всякой спешки, гораздо медленнее, чем совершаются сами движения. Таким образом, чтобы играть быстро - надо (в части управления моторикой) думать медленно. Автоматизация играет огромную роль в жизни человека. Без нее невозможно было бы передвижение, общение, вся жизнь. Без автоматизации игровых движений исполнитель не может полноценно воплотить художественный образ, т.к. сознание будет поневоле поглощено “техническими трудностями”. В формировании процесса автоматизации играют роль, с точки зрения психологии, процессы интериоризации и экстериоризации движений.

Рациональность движений. Автоматизация – основной путь к быстрой технике, главное ее условие. Однако чтобы довести быстроту исполнения до принятого уровня, тем более до возможного максимума, одной “естественной” автоматизации большей частью не достаточно. Одной из наиболее часто встречающихся помех является недостаточная рациональность игровых движений. Если рассматривать, технику великих

мастеров ударного искусства, то в первую очередь привлекает внимание гармоничность, естественность их движений. Достижению этой гармонии во многом способствует рациональность движений, их правильность с точки зрения достижения наилучшего звукового результата. Большую роль играет экономичность движений. Как сказал И.Гофман: “Хорошо играть можно только при наибольшей экономии сил” [3, с.152]. Значение экономичности движений очевидно при игре на любом музыкальном инструменте, в том числе и на ударных, так как отсутствие этого важного качества затрудняет развитие техники барабанщика.

Аппликатура. Аппликатура играет важную роль не только в музыкальном отношении (выбор ее должен, конечно, прежде всего, служить наилучшему воплощению художественного образа), но и в достижении наибольшей технической быстроты. При наличии аппликатурной дисциплины движения быстрее автоматизируются, переходят из экстремитивных в интеоритивные и наоборот.

Очень многое зависит от аппликатуры. Студенты нередко недооценивают ее значение. Такая позиция ошибочная. Аппликатура неудобная или отсутствие аппликатурной дисциплины (когда аппликатура не связывает очередность рук) – “аппликатурная анархия” - может значительно помешать достижению скорости. Так как замена уже укоренившейся, автоматизировавшейся аппликатуры очень сложно дается, то выбор ее должен предшествовать разучиванию.

Необходимо закладывать основы аппликатурной дисциплины с самого начала работы над техникой, так как это способствует закладке навыка рациональных игровых движений. Увеличению беглости содействует не только рационализация движений, но и то, что можно назвать рационализацией представлений играющего.

Идеомоторные представления. Умственная техника играет, по мнению психологов, большую роль в развитии техники музыканта. Мысленное представление движения автоматически произвольно вызывают сокращения мышц, и человек выполняет, то движение, которое он себе представил. Мысль, идея, рожденная в мозге, вызывает моторную реакцию, отчего подобные действия и получили название идеомоторных актов. Точность исполнительских действий, т.е. игровых движений, напрямую связана с точностью и ясностью программ этих движений в сознании музыканта. Об использовании этих приемов в своей педагогической деятельности свидетельствует Т.Лешетинский, Гр.Гинзбург, И.Гофман.

Рационализация идеомоторных представлений. Прием увеличения “единицы пульсации” заключается в том, что играющий расставляет в пассаже (брейке) акценты, “взмахи дирижерской палочки” сознания.

Чем реже они, тем больший участок пассажа (брейка) удастся сыграть “единым духом”, “на одном дыхании”, тем значительно возрастает скорость исполнения. На один “взмах” таким образом, проигрывается сразу большое количество нот (ударов). Мышление не отдельными нотами, а четвертями и половинными способствует облегчению игры, увеличению ее скорости.

Метод технической фразировки изобрел и пропагандировал пианист Бузони. В своей книге “Работа пианиста” Г.Коган приводит такой пример: вообразите, что перед вами задача произнести скороговоркой “укбукбукбукбук” и т.д. Если вы расчленили его на “укб-укб-укб-укб”, то скорость произнесения будет значительно меньше, чем если бы вы представили его в таком виде: “(ук)-бук-бук-бук-бук”. При игре на инструменте также важно сделать правильную техническую перегруппировку. В техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, “запинка” мешающая автоматизации (“к-б” в скороговорке) оказывается не внутри группы, а между группами, то есть там, где все равно приходится прибегнуть к “приказу сознания”. Такой метод часто очень эффективен [4, с.73]. **Но нельзя забывать о соотношении фразировки технической и художественной, той, которая выражает мысль пассажа.** Бузони признавал за музыкальной фразировкой безусловное первенство, что техническое расчленение, если оно не совпадает с музыкальной фразировкой должно быть заметно только для исполнителя. Подобное “раздвоение внимания” весьма сомнительно, особенно для начинающего музыканта, поэтому к “технической фразировке” следует прибегать лишь в тех случаях, когда “техническая фразировка” совпадает с художественной, и, во всяком случае, не противоречит ей.

Метод подключения к выработке техники игровых движений речевого аппарата.

Наш язык в произнесении потоков слов оказывается часто гораздо лучше натренированным, чем кисти (пальцы) рук, соединение движения их с речевым произнесением какого-либо слога, в частности, с названием нот при сольфеджировании, значительно дисциплинирует движения рук в смысле ритмической точности и определенности извлечений звуков (ударов). Многие педагоги практикуют эти приемы со своими учениками.

Выработка навыка слухового и двигательного контроля служит развитию такого немаловажного качества, как “управляемость техники” (термин А.Шапова [12, с.40]). Развитие умения контролировать мышечные напряжения поможет своевременно снимать мышечный зажим, сменяя напряжение расслаблением, совершенствовать звуковую сторону исполнения в тембральном, динамическом, штриховом и других отношениях.

Таким образом, психофизиологическими предпосылками для развития техники ударника являются: наличие ясной звуковой картины и воли к ее воплощению, автоматизации движений, рациональность двигательных и идеомоторных навыков, выработка навыка слухового и мышечного контроля. Немалую роль играют **технические способности**.

Почему некоторые музыканты обладают отличной, блестящей, “сверхъестественной” техникой, а другие не только не достигают таких высот, но не могут даже ровно сыграть простой пассаж (брейк) или добиться, чтобы один из голосов звучал громче остальных? Где скрываются способности к приобретению технических навыков? Каждый педагог знает, что технические способности ученика зависят от многих факторов. Есть такое понятие, как “удобные” руки, но как можно видеть из практического опыта, это еще не является залогом успешного обучения. Часто обладатели “хороших” рук достигают весьма скромных результатов по сравнению со своими товарищами, у которых руки “хуже”. Конечно, большая роль в техническом развитии принадлежит труду, усердию ученика. Каждый может вспомнить добросовестных учащихся – “работяг”, чьи технические достижения остаются весьма скромными. Те, кто считает главным в техническом развитии учащегося хорошее преподавание, тоже по-своему правы. Но каждый, из приведенных выше факторов, отмечает только одну из предпосылок успешного технического развития. Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда психофизиологических способностей. Среди них на первом месте, по мнению Е.А.Либермана, стоят “художественные потребности”, “музыкальный талант”. “Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую пьесу, или этюд, или гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность” [5, с.35]. Конечно, коэффициент полезного действия в технической работе музыкально-одаренного ученика выше, так как развитие навыков овладения инструментом во многом зависит от метроритмического чувства, музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, тембрального, ритмического). Наблюдения показывают, что крупные мастера игры на ударных инструментах обладают слухом, все компоненты которого находятся в гармоничном взаимодействии. Однако для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно, обычно не рассматриваемое свойство слуха: способность ясно и отдельно слышать всю ткань музыкального потока. Способность быстрого слышания превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Если музыкант не обладает “скоростным” слухом, его кисти, пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из

повиновения, совершать любые ошибки. Активность движения рук (так называемый мышечный тонус) у музыканта стимулируется потребностями реализации музыки, т.е. полностью подчинена волевым приказам мозга. Нечеткость и запоздание приказов превращается в невнятность или ошибочность звукоизвлечения.

Многие, вероятно, наблюдали у своих учеников, либо в собственной игре, как при ослаблении или утере слухового внимания происходят “аварии”. Без какой-либо внешней причины вдруг удары руками попадают не туда, куда нужно. При этом играющий не успевает сообразить, что ему надлежит играть. Слух гораздо быстрее сознания, почти мгновенно направляет руки (пальцы) на путь истинный; музыкант некоторое время, пока “авария” окончательно не ликвидирована, играет по слуху, как бы заново подбирая композицию (иногда не весь текст или не точно). Неосознанность действий музыканта-профессионала при исправлении ошибки обнажает механизм прямого влияния слуха на действия рук и является доказательством наличия такой связи. Еще яснее проступает эта связь у совсем не умеющих играть, но обладающих чутким слухом детей.

Исследования в области психологии музыкальной деятельности показывают, что одной из важнейших способностей к развитию техники игры на инструменте является метроритмическое чувство. Оно служит основой в формировании техники музыканта, которая опирается по существу на организацию двигательных навыков во времени. От того, насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники. Б.Теплов подчеркивал, что чувство ритма в основе своей имеет моторную природу и двигательные мотивы являются органическим компонентом восприятия ритма.

Таким образом, технические способности – это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно-двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо-двигательных связей. Большую роль в технике ударника играет метроритмическое чувство.

Нельзя отрицать влияние природных данных на успешность решения технических проблем, но также не стоит забывать, что технические способности, как и все, в природе, поддаются развитию. В процессе работы преподавателю приходится заниматься со студентами, разными по своим музыкальным способностям и психофизиологическим возможностям. Не всякий ученик может достичь технического уровня Дэйва Вейкла, Джека Диджонета или Бадди Рича, но каждый способен к наиболее полному раскрытию своего потенциала. Достижению технического мастерства, как мы видим, способствует “счастливое” сложение

многих психофизиологических факторов. Развивая общие музыкальные способности, кругозор, эстетический вкус, мы способствуем проявлению, заложенного в каждом студенте, творческого потенциала, желания совершенствовать свою игру. Развитие же технических навыков, в свою очередь, способствует развитию психических процессов. В большой мере техническое развитие зависит от основ, заложенных на начальном этапе обучения.

Литература

1. Актуальные проблемы музыкальной педагогики / отв. ред. Аврагинер В. И., Аргаманов Ф. Г. – Сборник трудов, вып. 62. – М.; ГМПИ им Гнесиных-1981-160с.
2. Бушуев В. П. Методика обучения игре на ударных инструментах. / Учебное пособие. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 144с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре. – М. – 1988.
4. Коган Г. Работа пианиста. – М; 1963. – 286с.
5. Либерман Е. А. Работа над фортепианной техникой. Учебное пособие – 2 изд. – М.: Музыка – 1985. – 184с.
6. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.; 1977. – 134с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка. – 1987. – 140с.
8. Оннегер А. Я – композитор.- М.: Музыка. – 1989. – 189с.
9. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. – М.; Академический проект 2008. – 400с.
10. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – М; 1986-178с.
11. Шуман Р. Жизненные правила музыканта. – М; Музыка, 1959-159с.
12. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. – М; 1960-215с.

Е. А. Гончарова

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ НА СПЕЦИАЛИЗАЦИИ «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ХОР»

Самостоятельная работа студентов является основой вузовского образования. Именно она дает возможность постоянно повышать квалификацию обучающегося, создавая, таким образом, базу непрерывного образования – образования через всю жизнь. И. Мусин так пишет о важно-

сти самостоятельной работы для студента дирижерской специализации: «Вследствие многогранности деятельности дирижера, его домашние занятия требуют еще более напряженной и целенаправленной работы, чем занятия любого другого музыканта-исполнителя. От того, как он занимается, какие цели перед собой ставит, зависит не только успешность овладения определенными навыками, но и само формирование артистического облика студента».

Специфика организации самостоятельной работы студентов специализации «Академический хор» связана в первую очередь с различным уровнем подготовки контингента студентов на данной специализации: в основном его представляют студенты с базовой начальной подготовкой детская музыкальная школа. Поэтому по некоторым практически, индивидуальным и групповым дисциплинам специализации большее количество часов отводится на аудиторные занятия под руководством преподавателя («Хоровой класс», «Постановка голоса», «Дирижерско-хоровая практика», «Хороведение», «Хоровая аранжировка»).

Перед преподавателем каждой дисциплины, начиная с первого курса, ставится задача максимально выявить для студента особенности предмета с целью наиболее эффективной организации его учебно-познавательной и практической деятельности, рационального планирования самостоятельной работы, обеспечивающих формирование знаний, умений и навыков будущего специалиста – руководителя вокально-хорового коллектива.

Для того чтобы сделать самостоятельную работу обучающегося более эффективной, чтобы вооружить его методами активного развития всех необходимых ему навыков и способностей, нужно, прежде всего, определить содержание этой работы. Очень важно научить студента самостоятельно всесторонне разбирать структуру произведения, определять его интонационные, ритмические, мануальные и другие трудности исполнения.

Дирижерско-хоровая практика выработала определенные методы самостоятельной работы над произведением.

Форма их такова:

- исполнение на фортепиано, имитирующем хоровое звучание;
- всесторонний анализ хорового произведения;
- вокально-интонационное освоение;
- мануальное освоение.

Необходимость анализа произведения как обязательного условия подготовки студента к работе с хором, успешной исполнительской интерпретации, нашло свое отражение в работах лучших отечественных

хоровых дирижеров: П. Г. Чеснокова, Н. М. Данилина, Г. А. Дмитриевского, К. К. Пигрова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова, А. А. Егорова и других. Анализ хоровой партитуры значительно обогащает общие и специальные знания студентов, касающиеся истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной формы, хороведения, дирижирования.

Анализ произведения предполагает рассмотрение круга вопросов по определенному плану. План анализа хоровой партитуры для студентов 1-3 курсов значительно отличается от плана, предлагаемого студентам 4-5 курсов: в последнем случае требуется более глубокое осознание, осмысление и обобщение имеющихся знаний, применение аналитических навыков на новом, более профессиональном уровне. Такая самостоятельная работа прорабатывается студентами регулярно в процессе всего обучения в классе дирижирования и в письменном виде представляется каждый семестр на экзамен по предмету «Дирижирование».

В процессе самостоятельной работы над партитурой будущему дирижеру необходимо не только изучать, анализировать нотный текст, но и осваивать партитуру в мануальном плане, искать жестовые формы выражения музыкальных образов. Обучение студентов дирижированию хором проходит на начальном этапе в классе под рояль. Отсутствие реально звучащего хора составляет специфику этого обучения и вызывает необходимость связывать выбор жестов со слуховыми представлениями хоровой звучности.

Многие проблемы техники дирижирования могут быть решены только на практических занятиях в хоровом классе. Практика работы с хором является важной составляющей в обучении студента-хормейстера. Если для пианиста, скрипача и других исполнителей проблема интерпретации и связанные с ней вопросы анализа произведения носят преимущественно личностный характер, то руководитель вокально-хорового коллектива, хормейстер – это не просто исполнитель, а, прежде всего, организатор, руководитель исполнения.

Поэтому на кафедре принято решение начинать подготовку студента к работе с хором надо с первого курса. В учебные планы были внесены изменения, и первые навыки самостоятельной работы с «живыми голосами» студенты нашей специализации стали получать на занятиях вокального ансамбля первого-второго курсов. Именно на этих практических занятиях с вокальным ансамблем, подготовительном этапе к работе с хором, студенты начинают понимать необходимость предварительной, самостоятельной работы над хоровой партитурой. Главной задачей для студента является выработка навыка самостоятельной работы над произведением, который служит фундаментом исполнительской работы, первым

этапом всестороннего изучения произведения, когда закладываются основы исполнительского замысла.

Следующая форма самостоятельной работы студентов – творческий проект – дает возможность отследить уровень приобретенных студентом мануальных навыков за определенный период обучения: обычно вниманию экзаменационной комиссии в шестом семестре представляется самостоятельно освоенное студентом хоровое произведение. Такого рода творческие задания стимулируют максимальную активизацию познавательной активности студентов, способствуют эффективной выработке навыков и умений работы над музыкальным произведением, умений анализировать их, делать выводы и обобщения.

Апробация знаний по дисциплине «Хоровая аранжировка», творческое воплощение самостоятельно переложенного для хора произведения, вокально-хоровое слышание студентом хоровой партитуры проверяется в процессе практической работы с хором на дирижерско-хоровой практике. Таким образом, студент может реально оценить плоды своей самостоятельной творческой работы, все ее плюсы и минусы в реальном звучании хора на кафедральном конкурсе студенческих работ по «Хоровой аранжировке».

«Многообразие форм, методов самостоятельной работы – есть следствие различного отношения к дирижерскому исполнительству, различного понимания его сущности», – пишет И.Мусин в книге «О воспитании дирижера».

Расширению и углублению теоретических знаний способствует подготовка рефератов, как самостоятельной работы студентов, по дисциплинам специального блока к ежегодно проводимой на кафедре научно-практической студенческой конференции «Вопросы теории, истории и методики хорового исполнительства». В конференции участвуют студенты всех курсов специализации «Академический хор». Студенческие выступления, подготовленные студентами, как правило, дополняют и развивают основные вопросы, изучаемые на лекциях и семинарских занятиях специальных дисциплин. Работа над рефератом как один из значимых видов самостоятельной работы, формирующих навыки информационного поиска, способствует развитию самостоятельного мышления студента. В процессе подготовки реферата студент приобретает первоначальные навыки научно-исследовательской работы, знакомится с учебно-методической литературой по специальности. Данная форма самостоятельной работы студента позволяет преподавателю более дифференцированно подойти к развитию способностей каждого студента, с учетом заинтересованности обучающегося в выборе определенной направленности тематики научной работы. Эффективность образовательного про-

цесса повышается за счет того, что в дальнейшем, уже со второго курса реферат студента может стать основой его дипломной работы.

Уже несколько лет на кафедре существует такая форма организации самостоятельной деятельности студентов 1-5 курсов как олимпиада по предмету «Хороведение и методика работы с хором». Олимпиада проводится по положению один раз в два года в два тура. Первый тур теоретический: позволяет методом тестирования определить уровень теоретических знаний по практической работе с хором. Задания второго тура выявляют практические умения и навыки студентов непосредственно в работе с хоровым коллективом.

Необходимо отметить, что учебный план специализации «Академический хор» корректировался и выстраивался в течение ряда лет. И определенную помощь в организации самостоятельной работы студентов оказывает последовательность изучения предметов в блоке специальных дисциплин. На старших курсах студенты изучают такие предметы, как «Теория и история хорового исполнительства», «Хоровая аранжировка», «История хорового творчества», когда обучающийся, опираясь на багаж полученных знаний на младших курсах, уже может выстраивать учебный материал с целью его систематизации, обобщения, формулирования выводов. Кроме того, на кафедре имеется разработанный перечень вопросов подготовки к коллоквиуму, списки литературы для самостоятельного их изучения студентами. Вопросы коллоквиума включаются каждый семестр в экзамен по «Дирижированию», охватывают все предметы специализации в порядке их прохождения по учебному плану.

Наибольшей эффективности в организации самостоятельной работы студентов можно добиться тогда, когда в обучении присутствуют факторы, стимулирующие интерес к хоровой деятельности. Это такие факторы как, регулярное посещение студентами практических занятий наиболее опытных преподавателей. С этой целью на кафедре регулярно организуется посещение открытых занятий профессора О. И. Шабалиной с Камерным хором Областной филармонии Кузбасса, посещение вокально-хоровых концертов, конкурсов, фестивалей, творческие встречи с хоровыми коллективами.

К сожалению, как показывает практика, в самостоятельной работе студентов встречаются существенные трудности, обусловленные неумением или отсутствием навыков работы с литературой. Студенты затрудняются в составлении тезисов, написании рефератов, не всегда могут сформулировать основные мысли, классифицировать и обобщать факты, делать выводы. Поэтому конспекты, рефераты порой представляют собой переписывание статей, разделов книг.

Задачи активизации самостоятельной работы студентов должны быть направлены, прежде всего, на создание условий для развития интеллектуальной инициативы и формирования самостоятельного мышления студентов, их творческого подхода к решению учебных и профессиональных проблем.

С этой целью преподавателями кафедры в процесс образования по специальным дисциплинам включаются инновационные педагогические технологии. Они направлены на повышение качества подготовки путём развития у студентов творческих способностей и самостоятельности: методы проблемного обучения, метод портфолио, исследовательские методы, тренинговые формы, предусматривающие актуализацию творческого потенциала и самостоятельности студентов.

Метод портфолио – современная образовательная технология, в основе которой используется метод аутентичного оценивания результатов образовательной и профессиональной деятельности. Сегодня этот метод стал широко внедряться на лекционных курсах специальных дисциплин («Методика преподавания специальных дисциплин», «История хорового творчества», «Методика детского хорового воспитания и образования»). В основе этого метода – технология сбора и анализа учебно-методического материала в процессе обучения и систематический отчет о результатах учебной деятельности.

Метод проблемного изложения – метод, который присутствует в образовательном процессе каждого преподавателя кафедры. Педагог, используя самые различные источники и средства, прежде чем излагать материал, ставит проблему, формулирует познавательную задачу, а затем, раскрывая систему доказательств, сравнивая точки зрения, различные подходы, показывает способ решения поставленной задачи. Студенты, как бы становятся свидетелями и соучастниками научного поиска. Проблемное обучение – технология, направленная в первую очередь на «возбуждение интереса», на осознание и разрешение проблемных ситуаций в ходе совместной деятельности обучающихся и преподавателя при оптимальной самостоятельности студентов и под общим направляющим руководством преподавателя.

Поиск и совершенствование форм и методов самостоятельной работы студентов, вопросы контроля и организации их внеучебного времени, особенно на первых курсах, проблемы развития мотивации студентов к будущей деятельности требуют постоянного внимания со стороны преподавателей кафедры.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Афанасьева Анжела Александровна – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Бажилин Роман Николаевич – к.п.н., профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Тамбовского музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова, заслуженный артист РФ.

Бородина Елена Михайловна – кандидат культурологии, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Бушув Виктор Петрович – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Виноградов Валерий Аркадьевич – доцент Алтайской государственной академии культуры и искусств.

Голицын Геннадий Иванович – профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии Кузбасса.

Гончарова Елена Александровна – доцент, заведующая кафедрой академического хора Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Гусева Татьяна Николаевна – директор детской музыкальной школы № 20 г. Осинники Кемеровской области.

Зубанова Светлана Сергеевна – преподаватель детской школы искусств № 60 п. Ясногорский Кемеровской области.

Князев Анатолий Михайлович – старший преподаватель Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Князева Надежда Андреевна – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Марченко Юрий Григорьевич – доктор культурологии, профессор Сибирской государственной геодезической академии, заслуженный работник высшей школы РФ.

Мицкевич Нина Алексеевна – к.ф.н., доцент, декан факультета народного художественного творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Морозов Сергей Александрович – преподаватель Курского музыкального колледжа.

Мохонько Анатолий Павлович – к.п.н., профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств, академик Петровской академии наук и искусств.

Оркина Ирина Федоровна – старший преподаватель Алтайской государственной академии культуры и искусств.

Пипекин Владимир Михайлович – профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Академик Петровской Академии наук и искусств, член Союза композиторов России.

Прасолов Вячеслав Иванович – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств, лауреат IV Международного фестиваля-конкурса «Libertango», г. Барнаул.

Примеров Николай Андреевич – преподаватель детской школы искусств № 2 г. Новосибирска, заслуженный деятель Всероссийского Музыкального Общества, лауреат Всероссийского конкурса педагогов-музыкантов I степени.

Рябчевская Жанна Александровна – старший преподаватель Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Семичов Бронислав Владимирович – старший преподаватель Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Серегин Николай Васильевич – д.п.н., профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования Алтайской государственной академии культуры и искусств, заместитель председателя диссертационного совета ДМ 210.029.01 по присуждению ученой степени доктора наук в АГАКИ.

Серегина Татьяна Николаевна – доцент Алтайской государственной академии культуры и искусств.

Сидорова Ирина Анатольевна – к.ф.н., доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Синельникова Ольга Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Солобуева Юлия Николаевна – преподаватель детской школы искусств № 43. г. Кемерово.

Старикова Алина Вячеславовна – аспирантка Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. **Научный руководитель** – доктор искусствоведения, профессор Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки **Н. И. Мельникова**.

Сугаков Иван Гаврилович – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств, заслуженный работник культуры РФ.

Таюкин Алексей Михайлович – профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Третенков Виктор Михайлович – старший преподаватель Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Харсенюк Олег Никитович – доцент, заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля.

Федин Сергей Николаевич – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств, лауреат Международного конкурса им. Маланина.

Фролова Татьяна Михайловна – доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Шрейбер Денис Николаевич – преподаватель Кемеровского музыкального колледжа, лауреат международных конкурсов в Чехии и Испании.

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИЯХ

Сборник статей Третьей межрегиональной
научно-практической конференции
(г. Кемерово, 18 декабря 2010 года)

В авторской редакции

Компьютерная верстка *В. А. Попкова*
Дизайн обложки *М. А. Иноземцева*

Подписано к печати 13.04.2011. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 16,2. Усл. печ. л. 16,4.
Тираж 500 экз. Заказ № 264

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru