

Министерство культуры Российской Федерации
Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области
Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации
г. Кемерово
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»
Институт музыки

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 2

Кемерово 2015

УДК 78
ББК 85.31
М11

Редакционная коллегия:

Е. Л. Кудрина, доктор педагогических наук, профессор (гл. редактор)

А. В. Шунков, кандидат филологических наук, доцент

Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент

Рецензенты:

С. А. Лысенко, доктор искусствоведения, профессор Хабаровского государственного института искусств и культуры

А. М. Лесовиченко, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор Новосибирского государственного педагогического университета

Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств

Составитель и научный редактор:

И. Г. Умнова, доктор искусствоведения, профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств

М11 **Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении** [Текст]: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств; ред. кол.: Е. Л. Кудрина (гл. ред.), А. В. Шунков, Л. Ю. Егле, сост. и науч. ред. И. Г. Умнова. – Кемерово: КемГУКИ, 2015. – Вып. 2. – 367 с.

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0298-0

В сборнике научных статей рассматриваются проблемы изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социально-исторических и педагогических исследований, а также вопросы музыкального исполнительства. Сборник рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, магистрантам, аспирантам и докторантам, преподавателям учебных заведений, работникам сферы культуры и искусств.

**УДК 78
ББК 85.31**

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0298-0

© Авторы статей, 2015

© Кемеровский государственный университет
культуры и искусств, 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ориентация института музыки Кемеровского государственного университета культуры и искусств на подготовку кадров для учреждений музыкального искусства способствует активному развитию исследовательской деятельности в области музыкальной культуры. В этих целях реализовалась идея регулярного выпуска сборника научных статей, посвященных вопросам изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социально-исторических и педагогических исследований, вопросам музыкального исполнительства. Второй выпуск является результатом совместной заинтересованной деятельности ученых, преподавателей вузов и других учебных заведений России, а также стран ближнего и дальнего зарубежья. Тематический круг проблем обозначен следующими векторами: историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства, актуальные проблемы теории и практики в системе музыкального образования и исполнительства в начале XXI века.

В центре внимания авторов статей находились такие вопросы, как:

- народные и культовые традиции;
- композиторская деятельность;
- музыкальные фестивали и конкурсы;
- региональное преломление профессиональных художественных констант;
- инструментальное исполнительство и методика обучения игре на музыкальных инструментах, в том числе национальных инструментах народов России;
- вокальное искусство и методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин;
- вопросы интерпретации содержания музыкальных произведений;
- современные образовательные технологии в системе музыкального образования и воспитания.

Указанные аспекты определили структуру сборника научных статей, в котором объединены усилия отечественных и зарубежных исследователей и преподавателей, способствующие сохранению традиций и развитию современной музыкальной культуры. Первый раздел – «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» – фиксирует взгляды, мнения и представления исследователей по различным направлениям (философскому, культурологическому, историческому, искусствоведческому и др.). В центре внимания работ второго раздела – «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства» – способы и приемы достижения результатов в сфере детского и профессионального музыкального исполнительства, образования и воспитания.

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В. А. Рябцева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются понятия традиции, новации и их взаимосвязь. Также уделяется внимание канону как неотъемлемой части традиции в музыкальной культуре.

Ключевые слова: традиция, новация, канон, музыка, культура, каноническая музыка, музыкальная культура.

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN MUSICAL CULTURE

V. A. Ryabtseva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers concepts of tradition, an innovation and their interrelation. Also an attention to a canon as integral part of tradition in musical culture is paid.

Keywords: tradition, innovation, canon, music, culture, initial music, musical culture.

Взаимосвязь и соотношение традиции и новации в музыкальной культуре можно рассматривать как сочетание сложившихся устоев культуры и запросов развивающейся человеческой жизни. Традиции и новации связаны друг с другом по закону диалектического единства противоположностей.

Значимость традиции в музыкальной культуре трудно переоценить, так как с ней тесно связаны важные культуuroобразующие факторы: сохранность культуры, оттачивание совершенств художественных образцов, выработка эстетических норм восприятия. В отличие от видов искусств, которые отображают действительность в художественных образах (литература, скульптура, живопись), музыка обращает хаос окружающих нас звуков в гармонию, упорядоченность и стройность музыкальных произведений опирается на уже существующую ладовую и ритмическую традицию. Из этого следует, что музыка является элементом культуры, особенно зависимой от канонических форм.

В вопросах определения понятия традиции большой вклад внесли работы К. В. Чистова, И. В. Суханова, В. Д. Плахова и Г.-Г. Гадамера. Многомерность источников, определяющих отношения традиций и новаций в культуре, отмечает в своем исследовании М. С. Каган. Проблему осмысления канона с культурологической точки зрения поднимали такие известные российские ученые, как Ю. Лотман, С. Булгаков, А. Лосев, П. Флоренский и др. Этот феномен был ими всесторонне исследован: С. Булгаков изучал религиозно-церковную традицию в целом, Ю. Лотман рассматривал канон и его информационно-семиотический аспект.

Один из исследователей традиции, В. Каиров, совершенно справедливо обосновывает комплексный подход как основной принцип изучения данного феномена. Он отмечает, что «рассмотрение традиций в концептуальном ракурсе требует применения широкого арсенала методологических принципов и приемов на комплексной основе. Дело здесь не столько в споре о терминах, который то и дело обретает схоластический характер, сколько в том, чтобы выявить самое существенное в традиции как общественном явлении, раскрыть ее внутреннее содержание» [5, с. 23]. Таким образом,

особенностью комплексного подхода является понимание традиции как исторически сложившихся, транслируемых от поколения к поколению устойчивых обычаев, обрядов, порядков, правил поведения, аккумулирующих социально-культурный опыт поколений и оказывающих воздействие на образ жизни и действий людей.

В отечественной науке Э. С. Маркарян предложен междисциплинарный подход к исследованию культурных традиций, и его определение традиции было поддержано научным сообществом. Традиция рассматривается как выраженный в социально-организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной трансмиссии аккумулируется и воспроизводится в различных человеческих коллективах. Но подчеркивается, что этот опыт может называться традиционным, если он становится доменом общественного сознания [10, с. 83]. В дальнейшем данный подход был обогащен аксиологическим пониманием традиции, и она была осмыслена не только в своей коммуникативной, но и креативной функции.

Такое понимание традиции вытекает из соответствующей трактовки культуры в целом. Так, Э. Маркарян рассматривает культуру как способ деятельности человеческого общества. Он заключается, с одной стороны, в приспособлении человека к природной среде и, с другой стороны, в очеловечивании среды и самого человека [9].

Сравнивая деятельность человеческих сообществ и сообществ животных, Э. Маркарян подчеркивает, что культура – это явление социальное. Это аккумулированный опыт, своего рода социальная память. Здесь констатирующим культуру фактором выступает традиция, которая является механизмом реализации культуры.

В рамках этнографического подхода акцентируются такие качества традиции, как ее связь с архаической культурой и принадлежность к определенной социальной группе. Достаточно устоявшееся представление о традиционной культуре, способом функционирования и трансляции которой является устная традиция, в настоящее время многими исследователями рассматривается как ограниченное. Сегодня те признаки традиционной культуры (а именно принадлежность к крестьянской традиции и устный характер трансляции), которые еще в классических трудах В. Я. Проппа рассматривались в качестве ее неизменных, родовых качеств, воспринимаются как лишаящие эту категорию универсальности, не позволяя рассматривать в качестве традиционной культуры, по существу, преобладающую часть современной народной культуры. Под традиционной культурой в большинстве этнографических исследований понимается «вся народная традиционная крестьянская духовная и отчасти материальная культура» [15, с. 303], определяющая «качественные, наиболее устойчивые... и проявившие свою безусловную ценность параметры» и «ставшая общезначимой для всех или, по крайней мере, для большинства социальных групп» [6, с. 18]. Причем традиционность определяет ценностно-нормативное содержание данной культуры, а также социальные механизмы его передачи, а «народность» – самоидентификацию с народом, выраженную в стереотипах социального поведения, ценностно-нормативных системах, обыденных представлениях. Фольклор же трактуется как «специфическая подсистема», выполняющая весьма важную роль в системе традиционной культуры, в специфических формах интегрирующая, закрепляющая и аккумулирующая традиционную информацию, выработанную этносом или его локальной группой.

Главным признаком традиции выступает способность к сохранению и наследованию некоторой социальной практики поведения и даже мышления. К. В. Чистов считает, что «традиция – это механизм аккумуляции, передачи (трансмиссии) и актуализации (реализации) человеческого опыта» [14, с. 108]. Однако ученый существенно уточняет свое определение: «Традиция – это опыт, накапливающийся в виде системы стереотипов человеческой деятельности, то есть культуры, стереотипов представления о них и способов их обозначения или символизации» [14, с. 108]. Определяя традицию как систему различных стереотипов, К. В. Чистов акцентирует тем самым внимание на упрощенных моделях сознания и оценки действительности и принятых, то есть социально санкционированных, поощряемых моделях поведения.

При сопоставлении взглядов Э. Маркаряна и К. Чистова можно сделать вывод, что традиция – это стереотипы мышления и поведения, позволяющие человеку на основе «внегенетической памяти и наследования», во-первых, приспособиться к природной среде; во-вторых, видоизменять природ-

ную и социальную среду и самого себя. При этом нужно иметь в виду, что «традиция представляет собой не только механизм воспроизводства, передачи социально значимого опыта, но и механизм его обновления и воссоздания» [15, с. 103].

Культура находится между двумя полюсами – непрерывностью и непредсказуемостью. Как отмечено в книге «Старообрядчество: история, культура, современность», «новое в технике – реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве – осуществление неожиданного», оба эти полюса существуют в тесной взаимосвязи друг с другом; «динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах...» [11, с. 121].

Любая традиция – это бывшая инновация, и любая инновация – в потенции будущая традиция. Ни одна традиционная черта не присуща любому обществу изначально, она имеет свое начало, следовательно, некогда была инновацией. И то, что мы видим ныне как инновацию, либо не приживется в культуре, отомрет и забудется, либо приживется, со временем перестанет смотреться как инновация, а значит, станет традицией [1, с. 160]. Как пишут Н. Т. Ултургашева и Л. Ю. Егле, «традиции могут существовать без инноваций, но не наоборот. Традиция абсолютно необходима для самого поддержания существования общества, инновация необходима для его развития» [12, с. 106].

Новация представлена комплексом явлений, которые возникают на основе изменения мировоззренческих взглядов, этот момент озаглавлен рождением новых культурных феноменов. Мировоззрение меняется при смене ценностной доминанты в культуре, так как только ценность проходит сквозь всю культуру, объединяя ее воедино. Культура ищет новые художественные средства при помощи смены мировоззренческих оснований, в итоге формируется новый взгляд на мир, происходит открытие новых образов, облеченных в новые формы. Новация является фактором, который влечет за собой самообновление и приспособление культуры к постоянно меняющимся условиям жизни.

В отечественной науке накоплен богатый опыт изучения особенностей, сущности новаций в традиции, исследуя который, можно дать четкое определение категории «новация». В научных изданиях понятие «новация» трактуется следующим образом: «Новация (лат. novation – «изменение», «обновление») – 1) в широком смысле особая культурная ценность (материальная или нематериальная), которая в данное время и в данном месте воспринимается людьми как новая; 2) результат инновационной деятельности, предназначенный для реализации на рынке в виде нового или усовершенствованного продукта, нового или усовершенствованного технологического процесса, используемого в практической деятельности либо в новом подходе к социальным услугам» [3, с. 7]. В контексте данного исследования мы используем толкование понятия «новация» в широком смысле. Необходимо заметить, что структурная целостность традиций и новаций в каждой культуре не является статичной, культурная динамика охватывает эти явления. М. С. Каган выделяет следующие источники: некие процессы, протекающие внутри самой культуры; дух времени, который на одних этапах истории культуры канонизирует традиционность, а на других – современность и новаторство; и, наконец, индивидуально-психологические особенности человека (возраст, убеждения) [4, с. 39–42].

Однако не все новации достаточно сильны, чтобы стать традицией, для этого необходимы особые условия, которые позволяют зафиксировать новацию. У большинства членов социума должна присутствовать созревшая потребность в принятии новации и следовании ее правилам. Также новацию представляется возможным принять, если традиционные мировоззренческие устои расшатаны. Возможно принятие новации и под гнетом власти, что зачастую может вызвать кризисные явления и социальную нестабильность.

В музыкальной культуре процесс взаимодействия традиций и новаций реализуется разными путями. Один путь проявляется в канонической музыкальной культуре, где новация работает в рамках канона, не имея права нарушать традиции каноничности. Новации проявляются в возникновении новых распевов, в новых нотных обозначениях, в творчестве талантливых распевщиков, интенсификации музыкального текста, но не в его изменении. Другой путь – когда музыкальный канон сохраняет свой авторитет при определяющем влиянии новации. В связи с этим Ю. М. Лотман отмечает: «Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию» [8, с. 22].

Очевидно, что канон, традиции и новации в области музыкальной культуры играют важную роль. Однако взаимоотношение канона в рамках традиции и механизмы появления новации на разных этапах развития музыкальной культуры различны. На этапе формирования канона происходит закрепление традиции, причиной этого закрепления является такая психологическая особенность человека, как стремление к стабильности, и эта тенденция ведет к сохранению традиции. С другой стороны, на стадии твердой фиксации канона тяга человека к творческому поиску приводит к появлению новаций. Музыкальная культура способна «сохранять устойчивые канонические корни, благодаря которым она существует на протяжении многих веков, накапливая богатый потенциал, и именно поэтому, благодаря своей канонической природе, музыкальное искусство непрерывно развивается, используя новации как положительный стимул в развитии и обновлении музыкальной традиции» [13, с. 46].

По мнению Ю. Лотмана, канонический текст строится не с помощью естественного языка, а по образцу музыкального произведения, где канон представляется в большей мере организующим началом, а не источником информации, позволяя человеку иначе осмысливать реальность.

В каноне сосредоточился духовный опыт человечества, накопленный на протяжении многих веков, следовательно, канонические формы являются выражением особого типа мировоззрения, где, например, живописный канон являлся отражением опыта видения божественного мира. Канон «есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь перед объединенным социально-историческим показателем, интегрируется как принцип конструирования известного множества произведений» (цит. по [7, с. 4]). Такая модель характерна для определенного исторического стиля, который является конкретным показателем данной эпохи и презентует принцип, по которому создаются произведения искусства этого времени.

Функцией канона в музыкальной культуре является создание определенных образцов и поддержка музыкальной традиции. Авторитет канона непреложен в случае, когда указания, что можно делать, а что нельзя, как лучше, как хуже, детально прорабатываются и определяются как художественные нормы. Теоретическим обоснованием канона внутри определенной культуры зачастую являлись теологические, философские, математические идеи, мысли и положения. Более всего в традициях канонических типов культуры музыкальная теория сохранила в себе метафизическую укорененность и направленность. Именно теологическая догматика была основой в области ладовых, ритмических, тембровых измерений музыкальной культуры. Однако в традициях с «сакральным» каноном и с каноном «автономным» отношение «нарушать» – «не нарушать» имеет разные аспекты.

Парадоксально, но в музыкальной культуре «не нарушать» – это возможность творческой свободы. Чем жестче ограничения, тем больше вероятность проявить подлинно изобретательную фантазию. И наоборот, чем шире область «нарушений», тем случайнее творческие находки, так как новый оттенок оригинален только на фоне типовой схемы. «Не нарушать», корнями уходящее в метафизическую глубину, наделяет «нарушать» своим особым смыслом. Именно для возможности «нарушать» хранит место в бережно сохраняемом каноне изобретательная новаторская мысль. Каноническое «не нарушать», которое может отстраиваться из возможности использовать новационное «нарушать», превращает музыкальную композицию в произведение новаторского типа. Своим многовековым авторитетом он может подтвердить имеющееся знание, или его расширить, или даже скорректировать. Художественные детали в этой своеобразной эстетической системе для проверки отсылаются к другим художественным деталям, из проверенных веками произведений, – и взаимодействие традиции и новации определяет роль церковной музыки в отечественной культуре.

Музыка является примером того, что канон не противопоставлен творчеству. В канонической традиции присутствует творческое начало, но формы его проявления имеют интенсивный, а не экстенсивный характер. Здесь примером может выступать творчество исполнителей знаменного распева, где, чтобы понять канон, очень часто нужно пройти путь его создателя [2]. Кроме того, чтобы осмыслить канон инвариантно и отнести его к разным контекстам, человеку необходимы творческие способности широкого спектра.

Музыкальный канон состоит из канонических образцов, которые нарабатывались на протяжении всего исторического развития музыкальной мысли. В итоге в музыкальной культуре появились

устойчивые и достаточно определенные типы таких образцов, без которых невозможно воплотить художественный образ в звуке. Типами канонических образцов являются метроритмические, ладомелодические и мелодические образцы, образцы как типы исполнительских составов, образцы как типы музыкальных форм.

Таким образом, взаимосвязь и соотношение традиции и новации в музыкальной культуре предстает как комплекс устоев культуры в условиях постоянно развивающейся человеческой жизни. Эти новации и традиции тесно между собой связаны. Культурные процессы протекают с разной скоростью, а некоторые практически неизменны и воспроизводятся в прежних формах. Так, в традиционной культуре традиционность доминирует над новаторством, к числу ее характерных черт можно отнести неуклонное следование образцам поведения, усвоенным с детства, обеспечивающее сохранение социального опыта; высокий уровень нормативности всех сторон жизни; преобладание коллективистского и конформистского духа в сознании людей; жесткое ограничение введения новаций.

Список литературы

1. Арутюнов С. А. Народы и культура: развитие и взаимодействие / отв. ред. Ю. В. Бромлей; АН СССР; Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
2. Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература. – М.: Музыка, 1986. – 441 с.
3. Инновационная деятельность в современном университете: термины и понятия: слов. / сост.: Л. Н. Харченко, С. Г. Кочергин, И. Е. Панова; под. ред. проф. В. А. Шаповалова. – Ставрополь: Сервисшкола, 2008. – 36 с.
4. Каган М. С. Традиции и новации в современных философских дискурсах // Традиции и новации в современных философских дискурсах: мат-лы круглого стола (Санкт-Петербург, 8 июня 2001 года). Серия «Symposium». – СПб.: С.-Петерб. филос. о-во, 2001. – Вып. 14. – С. 39–42.
5. Каиров В. М. Традиции и исторический процесс. – М.: Луч, 1994. – 188 с.
6. Каргин А. С. Народная художественная культура. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 286 с.
7. Лесовиченко А. М. Канон в музыкальной культуре нового времени / М-во образования РФ; Новосиб. гос. техн. ун-т. – Новосибирск, 2002. – 114 с.
8. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст. – М.: Наука, 1973. – С. 16–22.
9. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
10. Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Совет. этнография. – М., 1981. – № 2. – С. 78–96.
11. Старообрядчество: история, культура, современность / Музей истории и культуры старообрядчества; редкол.: О. П. Ершова и др. – Обнинск, 1995. – Вып. 2. – 48 с.
12. Ултургашева Н. Т., Егле Л. Ю. Методологические проблемы исследования традиций и новаций в музыкальном фольклоре Сибири // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. – 2012. – № 3. – С. 105–109.
13. Цыплакова С. М. Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Новосибирск, 2010. – 164 с.
14. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории. – Л.: Наука, 1986. – 303 с.
15. Чистов К. В. Фольклор // Культурология. XX век: энцикл.: в 2 т. – СПб.: Университет. кн., 1998. – Т. 2. – С. 303.

List of references

1. Arutiunov S. A. Narody i kul'tura: razvitie i vzaimodeistvie / отв. red. Iu. V. Bromlej; AN SSSR; In-t etnografii im. N. N. Miklukho-Maklaia. – M.: Nauka, 1989. – 243 s.
2. Givental' I., Shchukina L. Muzykal'naia literatura. – M.: Muzyka, 1986. – 441 s.
3. Innovatcionnaia deiatel'nost' v sovremennom universitete: terminy i poniatii: slov. / sost.: L. N. Kharchenko, S. G. Kochergin, I. E. Panova; pod. red. prof. V. A. Shapovalova. – Stavropol': Servisshkola, 2008. – 36 s.

4. Kagan M. S. Traditsii i novatcii v sovremennykh filosofskikh diskursakh // Traditsii i novatcii v sovremennykh filosofskikh diskursakh: mat-ly kruglogo stola (Sankt-Peterburg, 8 iunია 2001 goda). Seriia "Simposium". – SPb.: S.-Peterb. filos. o-vo, 2001. – Vyp. 14. – S. 39–42.
5. Kairov V. M. Traditsii i istoricheskii protsess. – M.: Luch, 1994. – 188 s.
6. Kargin A. S. Narodnaia Khudozhestvennaia kul'tura. – M.: Gos. resp. tcentr rus. fol'klora, 1997. – 286 s.
7. Lesovichenko A. M. Kanon v muzykal'noi kul'ture novogo vremeni / M-vo obrazovaniia RF; Novosib. gos. tekhn. un-t. – Novosibirsk, 2002. – 114 s.
8. Lotman Iu. M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyi paradoks // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki: sb. st. – M.: Nauka, 1973. – S. 16–22.
9. Markarian E. S. Teoriia kul'tury i sovremennaia nauka (logiko-metodologicheskii analiz). – M.: Mysl', 1983. – 284 s.
10. Markarian E. S. Uzlovye problemy teorii kul'turnoi traditsii // Sovetskaia etnografiia. – M., 1981. – № 2. – S. 78–96.
11. Staroobriadchestvo: istoriia, kul'tura, sovremennost' / Muzei istorii i kul'tury staroobriadchestva; redkol.: O. P. Ershova i dr. – Obninsk, 1995. – Vyp. 2. – 48 s.
12. Ulturgasheva N. T., Egle L. Iu. Metodologicheskie problemy issledovaniia traditsii i novatcii v muzykal'nom fol'klоре Sibiri // Vestn. Kemerov. gos. Un-ta. – 2012. – № 3. – S. 105–109.
13. Tsyplakova S. M. Traditsii i novatcii v russkoi dukhovnoi muzykal'noi kul'ture: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01 / Tsyplakova Svetlana Mikhailovna. – Novosibirsk, 2010. – 164 s.
14. Chistov K. V. Narodnye traditsii i fol'klор: ocherki teorii. – L.: Nauka, 1986. – 303 s.
15. Chistov K. V. Fol'klор // Kul'turologiia. XX vek: entcik.: v 2 t. – SPb.: Universitet. kn., 1998. – T. 2. – S. 303.

АКТУАЛЬНОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ XX ВЕКА

А. В. Карась

*ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
им. Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск, Украина*

Автор статьи фокусирует внимание читателей на системном анализе музыкальной культуры украинской западной диаспоры как социокультурного феномена XX века. Она проявлялась в музыкальном исполнительстве, образовании, музыковедении и композиции. Структурную модель музыкальной культуры составляют музыкальные ценности, или артефакты, все виды культурной деятельности и ее субъекты, учреждения и социальные институты, культурное пространство.

Ключевые слова: украинская музыкальная культура, западная диаспора, социокультурный феномен, музыкальное исполнительство, музыковедение, творчество композиторов, музыкальное образование, диалог культур, культурное пространство.

URGENCY OF STUDYING UKRAINIAN DIASPORA MUSICAL CULTURE OF THE XX CENTURY

A. V. Karas

*Pecarpathian National University of Vasyl Stefanyk,
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The article is focused on the comprehensive analysis of the Ukrainian Western Diaspora's music culture as a social and cultural phenomenon of the XX century. It was shown in music performances, education, musicology and composing. The structural model of the music culture consists of music values or arti-

facts, all kinds of cultural and music activity and its subjects, establishments and social institutions, cultural and music environment.

Keywords: Ukrainian music culture, Western Diaspora, social and cultural phenomenon, music performance, musicology, works of composers, music education, dialogue of cultures, cultural space.

Общественно-политические катаклизмы XX века (революции, мировые войны, геноциды, голодоморы) и процессы глобализации породили невиданную в предыдущей истории человечества массовую миграцию и эмиграцию населения. В этот мощнейший процесс были ввергнуты миллионы людей, переселение которых из родных земель изменило картину этнического состава населения большинства стран мира.

Современный культуротворческий процесс закономерно стимулирует преодоление замкнутости национальных культур и одновременно предусматривает их полноценное существование за пределами исторической для данного этноса территории. Феномен функционирования национальной культуры сегодня не ограничивается географическими рамками родной земли, а полноценно развивается также в условиях эмиграционной среды. Поэтому проявления национальной самобытности сегодня надо искать в двух направлениях – изучая культуротворческий процесс этноса на исторически обозначенных автохтонных землях и за ее пределами, в диаспоре. Этот вопрос актуален для большинства стран мира, но особенное значение он приобретает для Украины, поскольку историческое развитие ее культуры предусматривает особенные, специфические обстоятельства жизнедеятельности этнического сообщества. Самобытные образцы украинской художественной культуры формировались не только на родной земле, в неразрывной связи со своим народом, но и создавались за ее пределами деятелями искусства, которые в силу разных обстоятельств были оторваны от Родины, поставлены в очень непростые социально-культурные и общественно-политические условия.

В конце XX века научный интерес к проблемам национальных диаспор получил развитие в таких отраслях исследований, как история, политология, этнология, психология, литературоведение. На периферии научных интересов находятся проблемы музыкальной культуры диаспоры. Отсутствием исследований в данной отрасли обусловлен интерес к этой проблеме. Сегодня украинская диаспора, которую условно разделяют на восточную и западную, – одна из крупнейших среди других планетарных этнических поселений. Восточная диаспора проживает за пределами Украины на территории бывшего СССР, а западная – в Америке, Австралии, странах Европы. Последняя формировалась с конца XIX века и продолжает свое развитие до сегодняшнего дня.

Опираясь на обширную базу разного рода источников (архивных материалов, научных трудов, нотных изданий, фонозаписей и др.), собранных в течении длительного времени в архивах, учреждениях культуры Украины, Германии, Чехии, Словакии, Канады, США, Англии, Австралии, удалось впервые осуществить системный анализ музыкальной культуры украинской западной диаспоры как социокультурного феномена XX века. Результаты работы предложены в монографии и недавно защищенной диссертации [1; 2]. Хотя исследование посвящено украинской диаспоре, его общетеоретические и методологические наработки могут быть использованы учеными других стран в изучении диаспор своего народа.

Эволюция понятия «диаспора» рассматривается на основе философско-культурологической концепции культуры как феномена человеческого бытия, национальной и этнокультурной идентичности украинцев за пределами материковой Украины, общественных явлений миграции, эмиграции и иммиграции. Из проанализированных социокультурных интерпретаций этого понятия наиболее близкими для данного исследования стали трактовки, которые определяют диаспору как часть народа, проживающую за пределами страны своего происхождения. В диаспоре, вследствие взаимодействия с иноэтническим социумом, происходит синтез двух культур (материнской и культуры новой страны поселения), а поддержка и развитие своей этничности обеспечивается социальными институтами. Для диаспоры характерно внутреннее желание самосохранения, что предусматривает создание разнообразных организационных форм. Именно наличие последних разграничивает диаспору и дисперсную эмиграцию. Диаспора может быть расселена компактно или рассеяно, может быть автохтонной или эмигрантского происхождения, но термин *украинская диаспора* в современном диаспорове-

дении обозначает совершенно конкретное явление – это украинцы или личности украинского происхождения, которые проживают за пределами территории Украины. Взяв за основу эти трактовки термина *украинская диаспора*, а также добавив «и визнають свою приналежність к українському етносу», используем именно такое его понимание, поскольку современная наука еще не выработала единых критериев, касающихся дефиниции феномена диаспоры.

Теоретическое обоснование музыкальной культуры украинской западной диаспоры состоит в том, что она рассматривается как социальный институт и как способ деятельности музыкантов. Институциональное понимание музыкальной культуры как формы общественного сознания подчеркивает ее социальную природу. В таком качестве музыкальная культура украинской западной диаспоры представляет собой систему взаимосвязей между общественными, культурно-просветительскими институтами, членами сообщества диаспоры и народами мира.

Музыкальная культура украинской диаспоры как системное многогранное образование, являясь составляющей украинской художественной культуры и ее подсистемы – музыкальной культуры, представлена в разных направлениях: музыкально-исполнительском, музыковедческом, композиторском, в сфере образования и педагогики – во всех больших поселениях украинцев в странах мира. В наших исследованиях дана характеристика каждого из направлений во времени и пространстве XX века с использованием многочисленных источников.

Авторская историко-культурная периодизация украинской музыкальной культуры диаспоры в контексте эмиграционных волн предлагает такие периоды: стабилизационно-адаптационный аматорский (начало XX века – 1914 год); организационно-консолидационный с чертами профессиональности (между Первой и Второй мировыми войнами); динамично-структурированный, профессиональный (после Второй мировой войны – 1980-е годы); интегративно трансформационный (с 1980-х годов – по настоящее время).

Музыкальная жизнь украинской диаспоры, сконцентрированная во многих культурных центрах стран мира, не имела четко очерченной линии развития или обозначенного координационного центра, но активно развивалась, имея широкий спектр функционирования и ярко выраженные национальные черты. Ее организация, начавшись под руководством общественных организаций и церкви в сельских очагах, позже разворачивается в городах, которые становятся локальными центрами музыкальной жизни украинцев в каждой стране проживания. Основную роль в этом процессе сыграли отдельные музыканты (исполнители, дирижеры, композиторы) и коллективы (хоры, оркестры, ансамбли и т. п.).

Музыкальное исполнительство функционирует в течение всего периода существования украинской диаспоры, активно резонируя в общественно-политических и культурных процессах, которые происходили как на украинских землях, так и в мире. Были представлены различные формы музыкально-исполнительской деятельности (сольные и ансамблевые выступления вокалистов и инструменталистов, музыкально-театральные постановки и др.), но доминировало хоровое исполнительство, выраженное разными типами и видами хоров, ансамблями песни и танца. Для него характерны эволюционные изменения: репертуар обогащался произведениями украинских и западноевропейских композиторов прошлого и настоящего, тематика была разнообразной, появлялись новые жанры и формы; исполнительский уровень коллективов приближался к профессиональному, что давало возможность интегрироваться в хоровой процесс стран поселения и получать позитивную оценку музыкальных критиков и публики.

Академическое вокальное искусство диаспоры представлено рядом выдающихся оперных и концертно-камерных певцов: Н. Иванов, С. Крушельницкая, А. Мышуга, М. Менцинский, И. Алчевский, О. Руснак, К. Чичка-Андриенко, М. Сокил, М. Голынский, Е. Зарицкая, И. Маланюк, М. Скала-Старицкий, П. Плишка, И. Гошуляк, А. Шкурган, В. Лукьянец, З. Кушплер и др. Входя в культурное пространство избранных ими стран и занимая ведущие позиции на мировых оперных и концертных сценах, они оставались представителями украинской вокальной традиции и не теряли связи с украинцами диаспоры. Этнонациональная самоидентификация певцов, мощный исполнительский потенциал и мировое признание, присущее им, свидетельствуют о высокохудожественном синтезе культуротворческих процессов.

Ведущими видами академического инструментального исполнительства были фортепианное, скрипичное и виолончельное искусство, представленное разными исполнительскими школами и стилями. Анализ концертной деятельности ведущих украинских исполнителей за рубежом убедительно свидетельствует о высоком профессиональном уровне, который укреплялся победами на престижных международных конкурсах и фестивалях, активными гастрольями по всему миру. Среди них пианисты Л. Колесса, Д. Гординская-Каранович, Т. Микиша, Р. Савицкий, С. Днистрянская, С. Сапрун-мл., В. Кипа, Б. Максимович, Л. Мельник, Люба и Ириней Жуки, А. Слободяник, Н. Сук, В. Винницкий и др.; скрипачи и виолончелисты Р. Придаткевич, Е. Цегельский, И. Ковалив, В. Цисык, Т. Губицкий, С. Старик, И.-А. Лысый, Б. Бережницкий, К. Колесса-Герич, З. Полевская, О. Крыса, Н. Хома и др. Концертные программы украинских исполнителей отличаются стилевым и жанровым разнообразием. Украинское инструментальное исполнительство в диаспоре отражает тенденцию к сохранению лучших традиций украинских исполнительских школ и одновременно интеграцию в поликультурное пространство разных стран мира. В конце XX века появляется постмодернистская тенденция взаимодействия автентики и академизма. Интересным синтезом традиционных форм фольклорного творчества и джаза, современной поп-музыки и академического искусства является исполнительский стиль яркого представителя диаспоры в Канаде, скрипача-виртуоза Василия Попадюка, который работает в популярном в Западной Европе и Америке стиле «world music».

Характерной чертой музыкальных концертов диаспоры была их синтетичность – вокально-хоровые и инструментальные номера сочетались с декламацией и докладами. Концерты были одной из основных форм празднований. Для музыкально-исполнительской деятельности украинцев диаспоры характерно интегрирование в музыкальную жизнь стран поселения. Ее основными формами были: участие в музыкальных конкурсах и фестивалях, аудио- и радиозаписи, выступление певцов на ведущих оперных и концертных сценах мира, исполнителей-инструменталистов – на признанных концертных эстрадах. Успешные выступления украинских музыкантов содействовали повышению авторитета Украины, повышали интерес к ее культуре.

Весомый вклад в становление украинской школы оперно-симфонического дирижирования, камерно-симфонического и симфонического оркестрового исполнительства внесли всемирно известные дирижеры – Н. Малько, П. Печенига-Углицкий, Л. Туркевич, А. Рудницкий, В. Колесник, П. Дзябога, Р. Ревакович, В. Балей. Благодаря им, широкому кругу слушателей представлялась украинская симфоническая и оперная музыка.

Авторское оркестровое исполнительство украинцев представлено деятельностью разнообразных струнных, духовых ансамблей, получивших широкое распространение со времен второй эмиграционной волны. Исполнение этнической музыки в диаспоре было сольным (на сопилке, цымбалах, бандуре) и ансамблевым (бандура), отмечено сохранение традиций, ассимиляционное влияние стран проживания и современные трансформации (например, творчество канадского коллектива «Кубасоникс»). Ведущими диаспорными бандуристами были В. Ємец, З. Штокалко, Г. Китастый, В. Луцив, В. Мишалов, Оксана и Ольга Герасименко, коллективами – Капелла бандуристов им. Т. Шевченко из Детройта (США), Капелла бандуристов Канады в Торонто и др.

Разработанная автором статьи культурологическая модель музыкальной культуры украинской диаспоры отражает функциональную открытую этнонациональную систему взаимодействующих социокультурных феноменов, дифференцированных на универсальные и этнические; традиционные и новаторские, в которой аккумулированы достижения мировой и украинской культуры; этническую самобытность творчества деятелей музыкальной культуры украинской диаспоры, что обогащает содержание этностилевого феномена мировой культуры.

Структурную модель музыкальной культуры украинской западной диаспоры как сложной целостной самоорганизующейся комплексной открытой системы, в основу которой положены социокультурные теории (в том числе А. Сохора), составляют: музыкальные ценности или артефакты, созданные как на материковой Украине, так и за ее пределами; все виды культурной и музыкальной деятельности; все субъекты деятельности (композиторы, исполнители, музыковеды, критики, педагоги) вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, которые обеспечивают ее успех; учреждения и социальные институты, а также музыкальные инструменты и техническое оборудование, обслужи-

вающие эту деятельность; культурная среда, в которой, как в компоненте макросреды культуры, отражено взаимодействие на уровнях: «группа – группа», «группа – общество», «личность – общество» и которая влияет на формирование и развитие музыкальной культуры.

В течение XX века институционную структуру общественной жизни украинцев зарубежья составили культурно-просветительские организации, политические партии, молодежные и женские общества, религиозные и благотворительные организации, ветеранские и патриотические группы, творческие союзы, а также национальные (этнические) организации украинцев, фонды. Эволюция культурной жизни украинцев диаспоры обусловлена появлением многопрофильных институций, которые сформировались как очаги культуротворческих процессов. В деятельности институций культуры просматриваются две тенденции: с одной стороны, вовлечение широкого круга любителей, что свидетельствует о демократизации культурной жизни, с другой – стремление к профессионализации, что обусловило появление музыкальных профессиональных обществ, институций образования, профессиональных музыкантов.

Музыкальную культуру украинской западной диаспоры отличают следующие особенности:

- с позиций синергетики она возникает как самоорганизующаяся структура;
- музыкальная культура украинской западной диаспоры представлена тремя основными видами – традиционной, элитарной и массовой, а также двумя родами деятельности – авторским и профессиональным;
- в течение XX века она способствует активному развитию церковной музыки (созданию, исполнению, тиражированию, музыковедческому осмыслению), которая была запрещена в Украине до провозглашения независимости, что обеспечило непрерывность этого процесса в контексте истории украинской музыкальной культуры;
- музыкальная культура диаспоры постоянно находится в диалоге культур народов мира и поэтому влияет на мировое культурное пространство.

Украинская музыкальная культура западной диаспоры смогла состояться в XX веке как социокультурный феномен благодаря глубокой связи с национальной культурой, ее традициями; а также толерантному сосуществованию в условиях поликультурности, паритетной позиции в диалоге культур.

Список литературы

1. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: [монографія]. – Івано-Франківськ: Тіповит, 2012. – 1164 с.
2. Карась Г. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен XX століття: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / НАКККиМ. – К., 2014. – 44 с.

List of references

1. Karas' G. Muzychna kul'tura ukrains'koi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia: [monografiia]. – Ivano-Frankivs'k: Tipovyt, 2012. – 1164 s.
2. Karas' G. Ukrains'ka muzychna kul'tura zakhidnoi' diaspory iak sotciokul'turnyi fenomen XX stolittia: avtoref. dys. d-ra mystetstvoznavstva: 26.00.01 – teoriia ta istoriia kul'tury / NAKKKiM. – K., 2014. – 44 s.

ТРАДИЦИИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ

И. Г. Турамуратова, А. С. Радионова
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово

В настоящее время музыкальная культура России включает в себя сложные процессы взаимодействия народных и профессиональных образцов музыкального творчества. В этих условиях иссле-

дование природы песенного фольклора как основы современного исполнительства занимает особое место в музыкальной культуре. В песенном фольклоре проявляются национальные традиции, формируя в людях чувство духовной близости, принадлежности к своим национальным корням.

Ключевые слова: фольклор, народная песня, традиция, музыкальная культура.

TRADITIONS OF THE RUSSIAN NATIONAL SONGS IN MODERN FOLKLORE

I. G. Turamuratova, A. S. Radionova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

Now Russian musical culture includes difficult processes of interacting national and professional models of musical creativity. In these conditions researching the nature of folklore song as bases for modern performance takes a special place in musical culture. National traditions, forming in people feeling of spiritual proximity, belonging to the national roots are shown in folklore song. ã

Keywords: folklore, national song, tradition, musical culture.

Среди многих проблем современного фольклора проблемы традиций едва ли не самые существенные и сложные. Они вызывают многолетние споры, временами переходящие в организованные дискуссии. Однако и сегодня эту тему нельзя считать исчерпанной; скорее наоборот, чем дальше идет развитие фольклора, тем большую актуальность приобретает. Основа традиции – правильное отношение к национальному наследию. Наследие – все искусство прошлого. В традицию же переходит все то, что имеет непреходящую ценность. Это опыт народа, то, что способно по-новому жить в современности.

В настоящее время музыкальная культура России включает в себя сложные процессы взаимодействия народных и профессиональных образцов музыкального творчества. В этих условиях исследование природы песенного фольклора как основы современного исполнительства занимает особое место в музыкальной культуре. В песенном фольклоре проявляются национальные традиции, формируя в людях чувство духовной близости, принадлежности к своим национальным корням. Одной из особенностей народной песни является отражение в ее содержании нравственных норм и ценностей этноса, выработанных предшествующими поколениями [2, с. 17].

Фольклор на сцене в исполнении профессиональных и самодеятельных коллективов и солистов может существовать в оригинальных вариантах и в обработке, которая имеет определенную специфику, проявляющуюся в степени изменения архаичного материала композиторами: редактирование, облегченное изложение, переложение, составление композиций на фольклорном материале, «разведение» на голоса и т. д. Современное профессиональное музыкальное творчество предполагает использование аутентичного песенного фольклора в роли материала, который композиторы используют не только в вокальных жанрах, но и в инструментальных произведениях: симфонии, пьесах для отдельных инструментов и т. д. [2, с. 24].

Народную музыку осваивают и исполняют профессиональные, самодеятельные вокальные и инструментальные коллективы, солисты-певцы либо инструменталисты. Каждое подобное искусственное воспроизведение народного оригинала связано с творческой позицией интерпретаторов, оно неизбежно видоизменяет облик первоисточника, его характер и художественный смысл. В то же время проявления так называемого фольклоризма и неofольклоризма в музыкальной жизни способствуют сохранению национальной основы искусства, позволяют приобщить к народной музыке широкий круг зрительской аудитории.

Главное, без чего не может существовать современное исполнительство, – это артистизм, искусство жизни на сцене, разработка исполнителем драматургии песни, стремление проникнуть в глубинную суть произведения и, как результат, – образное решение данного произведения.

Уникальный колорит возникает благодаря особенному таланту народных исполнителей вносить в песню, наигрыш, пляску что-то свое, не нарушая при этом общего строя. Только при бережном

отношении к подлинным явлениям фольклора возможно сегодня их сохранение [1, с. 193]. Внимание к местным традициям должно стать основным направлением деятельности как для ученых-фольклористов, так и для всех творческих коллективов, занимающихся изучением и освоением фольклорного материала.

Современный фольклорный ансамбль, ставящий своей целью воссоздание собственных традиций народного песенного творчества, должен ориентироваться не столько на сценические формы деятельности, сколько на постижение глубинных основ фольклора. Бережное и внимательное обращение к фольклорному материалу как к источнику, понимание закономерностей форм фольклора и особенностей их бытования – условия, необходимые для того, чтобы исполнительская деятельность ансамбля не оказалась разрушительной для фольклорных явлений, а стала бы новым этапом их традиционной жизни [1, с. 193].

В связи с современным состоянием традиций, нередко стоящих на грани полного угасания, задача воссоздания перерастает в проблему реконструкции того или иного фольклорного явления – песни или наигрыша, хоровода или обряда. Исполнение фольклорного ансамбля ни в коей мере не должно становиться лишь слепым копированием пения носителей традиции. Необходимо воспроизводить не только мелодический контур напева, но и следует обратить внимание на слова самих исполнителей и темброво-динамическое наполнение [4, с. 57].

В современном фольклорном ансамбле обрядовая песня может прозвучать более или менее достоверно при попытке моделирования самой обрядовой ситуации. Так, свадебные песни могут быть исполнены в порядке их следования в ходе обряда – на сцене легко воспроизводятся девичник, встреча сватов и другие обрядовые ситуации. При таком моделировании происходит погружение участников ансамбля в сферу обряда, а их исполнение получает необходимую эмоциональную окраску, что обеспечивает нужный характер звучания.

Песня живет своей жизнью, и от исполнительского мастерства певца зависит и понимание песни людьми. Русская народная песня – яркая картина исторического прошлого нашего народа. Она раскрывает перед нами все богатство и красоту «внутреннего мира» России. Русская народная песня позволяет нам понять и узнать источники обрядов, а также художественные вкусы крестьян и трудящихся [4, с. 178].

Народная песня – предмет пристального изучения историков, филологов, этнографов, искусствоведов и других ученых. Одни находят в ней подтверждение тем или иным историческим событиям, описание картин жизни народа, характеристику его эстетических воззрений, его менталитета; другие – раскрывают поэтическое и музыкальное богатство народной песни, мастерство ее исполнителей. Традиционная культура и фольклор, равно как и язык, несут в себе этническую характерность. Одежда и речь, пляска и песня оказываются признаками, дающими возможность определить с первого взгляда или с первого звука, «какого ты роду-племени, какого ты отца-матери». Научиться владеть языком фольклора – значит стать достойным преемником опыта наших предков. Передать все богатство нашего наследия новым поколениям – значит обеспечить продолжение традиций в будущих веках [3, с. 213].

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. – М.: Акад., 1988. – 419 с.
2. Бахтина В. П. Русский фольклор в современном мире. – М.: Высш. шк., 1991. – 259 с.
3. Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1996. – 365 с.
4. Лазутин С. Г. Русские народные песни. – М.: Просвещение, 1995. – 302 с.

List of references

1. Alekseev E. E. Fol'klor v kontekste sovremennoi kul'tury. – M.: Akad., 1988. – 419 s.
2. Bakhtina V. P. Russkii fol'klor v sovremennom mire. – M.: Vyssh. shk., 1991. – 259 s.
3. Davletov K. S. Fol'klor kak vid iskusstva. – M.: Nauka, 1996. – 365 s.
4. Lazutin S. G. Russkie narodnye pesni. – M.: Prosveshchenie, 1995. – 302 s.

ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНО-ПЕСЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Е. В. Тюрикова

ОГОАУ СПО «Томский музыкальный колледж им. Э. В. Денисова», г. Томск

В данной статье на примере коллективов Н. Фалион рассматриваются особенности современного народного песенного исполнительства украинцев, которое, с одной стороны, выступает непосредственным наследником, продолжателем фольклорной традиции, а с другой – представляет собой некий новый вид исполнительства-творчества, возникший в результате значительных наследственных изменений, то есть мутаций в фольклоре, обусловленных кардинальными трансформациями современной культуры.

Ключевые слова: фольклор, песенное исполнительство украинцев, мутационные изменения, массовая поп-песенность.

FOLKLORE AND MODERN NARODNOPESENNOGO PERFORMANCE

E. V. Tyurikova

Tomsk Musical College of E. V. Denisov, Tomsk

In this article, on an example, of N. Talion's groups the features of modern folk song performance of Ukrainians are considered, which, on the one hand, is the direct heir and successor of folk traditions, and on the other, represents a new kind of music-creation, resulting from a significant heritable variation, i. e. mutations in folklore, due to the radical transformation of modern culture.

Keywords: folklore, song performance of Ukrainians, mutational changes, mass pop songs.

Происходящие в настоящее время изменения касаются всех сфер жизни, включая науку, производство, образование, искусство. В этот вихрь втягивается и самый древний пласт человеческой культуры – фольклор, в том числе его песенная составляющая. Фольклор всегда был напрямую связан с действительностью, и поэтому, отражая ее, изменялся вместе с ней. Однако, достаточно долгое время эти изменения происходили очень медленно, минимально, а главное – внутрисистемно, в сфере фольклорного творчества крестьянской традиции. Даже формирование городской ветви с ее взаимосвязанностью с письменными формами творчества, трансляции, исполнения вплоть до второй половины XX столетия не приводило к кардинальным, собственно мутационным изменениям, каковыми характеризуется современный этап фольклорного песенного исполнительства.

Цель статьи – рассмотреть особенности современного народного песенного исполнительства украинцев, которое, с одной стороны, выступает непосредственным наследником, продолжателем фольклорной традиции, а с другой – представляет собой некий новый вид исполнительства-творчества, возникший в результате значительных наследственных изменений, то есть мутаций в фольклоре, обусловленных кардинальными трансформациями современной культуры. Материалом для анализа послужили интернет-публикации песни «Лисапэд» (велосипед) в исполнительских версиях более десяти коллективов и индивидуальных любителей, которые представляют сферу сельской и городской художественной самодеятельности в разных регионах Украины. Обратим внимание, что бытовое мнение и, к сожалению, мнение многих культработников ставят знак равенства между понятиями «сельские исполнители старшего поколения на сцене» и «фольклорные исполнители – носители традиции». Понятно, что в этом есть лишь доля истины. К тому же отмеченное отношение к сельской художественной самодеятельности тоже представляет своеобразную традицию, сложившуюся в культурной ситуации советской действительности вследствие активного развития самодеятельного художественного творчества широких народных масс.

В начале 2013 года в новостях нескольких украинских каналов прозвучала информация о клипе, «взорвавшем» Интернет, – речь шла о песне «Лисапэд» в исполнении сельского фольклорного ансамбля из села Орликовка Черниговской области. Эту песню коллектив, возвращаясь с очеред-

ного концерта, пел просто для себя, сидя в автобусе. Внук одной из певиц записал «Лисапэд» на мобильный телефон и выложил в Интернет. Так Черниговские бабушки были замечены посетителями Интернета, которых, кстати, трудно считать фольклорными певцами или носителями аутентичных песенных традиций. Черниговских певиц интернет-сообщество сразу окрестило «украинскими бурановскими бабушками», намекая на их конкурентоспособность, так как слава бурановских бабушек, действительно, не дает покоя многим участникам сельской художественной самодеятельности, считающим себя фольклорными исполнителями.

Сюжет про «Лисапэд» неожиданно получил продолжение в истории песни, точнее – в предыстории. Так, журналисты некоторых украинских телеканалов и газетных изданий выяснили, что автором хита является Наталья Фалион, утверждавшая, что песню написала за каких-то пару часов еще в 2004 году. Однако, самая «давняя» запись песни «Лисапэд» в Интернете датируется 2007 годом. С этих пор песню поют чуть ли не во всех областях Украины участники в основном сельской художественной самодеятельности, не задумываясь над вопросом авторства. Именно поют, а не исполняют, что объясняется реальной ситуацией в современной музыкальной культуре, характеризующейся переходом исполнительства в профессиональную или самодеятельную, сценическую сферу функционирования. В сравнении с традиционной фольклорной культурой, предназначенной для достаточно однородной по своим потребностям большей части общества, широкие массы современности как сельского, так и городского контингента в значительной степени дифференцированы по самым разным параметрам, включая и музыкальные приоритеты. В настоящее время есть нечто, словно объединяющее большую часть современников – массовая культура с ее шоу-индустрией и поп-музыкой. Названные формы определяют два основных способа функционирования музыки и приобщения к ней – слуховое и визуальное восприятие-потребление песенного музыкального продукта. Не случайно в экспедициях от некоторых сельчан иногда приходится слышать своеобразную переадресацию фольклористов: «Да что я вам спою. Сегодня все, что хотите, можно услышать по радио. Слушайте радио и изучайте свой фольклор» (село Петропавловка Амвросиевского района Донецкой области, респондент Даныло М. П., 1941 года рождения, экспедиция 2012 года. Архив автора).

Возможно, это отчасти объясняет, почему песня «Лисапэд» пришлась по душе многим современным исполнителям и вошла в их активный песенный репертуар, который обычно включает народные традиционные песни, образцы поздней народной лирики, советской массовой песни, современные хиты поп-музыки. В Интернете можно найти сведения и о самой Наталии Фалион – противоречивые и, можно сказать, по-фольклорному переменчивые. Так, в интернет-публикациях сообщается, что Н. Фалион руководит вокальным ансамблем «Бабье лето», который, по одним сайтам, существует в поселке городского типа Скала-Подольская Тернопольской области, по другим сайтам – в селе Пятничаны Хмельницкой области. В Интернете размещены записи выступлений Н. Фалион с театром песни «Забава» из Скала-Подольской, а на телевизионном шоу «Украина имеет талант-5» уже видим коллектив «Лисапэдный батальон», в котором замечаем певиц из ансамблей «Бабье лето» и «Забава». На одном из сайтов была информация о том, что Н. Фалион работает директором музыкальной школы. А журналистка В. Шпилевая подчеркивает, что в Наталиной семье все пели и поют, а она сама выросла на улице, где жители часто собирались на общий ужин, отмечая, например, крестины или родины, что, как известно, у украинцев никогда не обходилось без застольного пения. И сама Наталья любит подчеркивать в интервью, что она «сельская жиночка, проста баба».

По интернетным записям с различных концертов, музыкальным и документальным клипам, журналистским сообщениям напрашивается вывод, что Н. Фалион является культработником в сельском клубе, музыкально-педагогическим руководителем, хормейстером, певицей, возглавляет сельский ансамбль «Бабье лето», самодеятельный городской театр песни «Забава», интегрированный «Лисапэдный батальон», живет в сельской или, по крайней мере, пригородной местности. Так факты показывают, в какой культурной среде живет и занимается творчеством без сомнения талантливая женщина. Они помогают глубже понять корни и особенности стилистики песенного творчества Н. Фалион на примере песни «Лисапэд». Есть возможность утверждать, что Н. Фалион является носительницей определенных фольклорных традиций украинского историко-этнографического региона Подолья. Поскольку характерны комментарии и словесные репризы Натальи на местном диалекте,

когда она ведет концерты (см. интернет-запись выступления ансамбля «Забава»). К тому же она получила специальное музыкальное образование, воспитана и на академических музыкальных традициях, а, вращаясь в сфере сценического песенного исполнительства, без сомнения приобщена и к массово-популярной музыкальной культуре. Далее указанные источники определяют стилистику песни «Лисапэд»: что обусловило восприятие последней фольклорными и самодеятельными исполнителями, в чём и как проявляется фольклоризация авторского по происхождению образца в процессе его широкого распространения и функционирования.

Охарактеризуем в статье песню в двух ракурсах – внешне контекстном, исполнительском и внутренне текстовом, стилистическом. Обратимся сначала к версиям в исполнении коллективов, к которым имеет отношение Н. Фалион. И «Бабье лето», и «Забава», и «Лисапэдный батальон» включают в свой репертуар ее авторские песни, в том числе «Лисапэд» с неизменным солированием автора. Как уже говорилось, первая запись «Бабьего лета» с песней «Лисапэд», выложена в Интернет в 2007 году, следующие – в период с 2011 по 2013 годы. При прослушивании разных версий песни «Лисапэд» (по хронологии, исполнительскому составу, аранжировке) заметны две тенденции – отход, удаление от фольклорности и, одновременно, переход, приближение к стилистике поп-музыки. Что позволяет говорить о массовизации или популяризации песни как процессе, обратном фольклоризации.

Характеризуя первое исполнение песни «Бабьим летом», обратим внимание на следующее: коллектив художественной самодеятельности одет в соответствующие сценические костюмы, демонстрирует определенное концертное поведение, имеет аккомпаниатора-баянистку. Поющих женщин все же можно считать носителями местной фольклорной традиции. Так как в их исполнении проявляются такие характерно фольклорные черты, как способ звукоизвлечения, совмещение аутентичного пения с народно-хоровым, свободная ритмика, еще не «втиснутая» в жесткие рамки метрической сетки электронного аккомпанемента, появившегося в последующих аранжировках. По-фольклорному достаточно скромная, с минимумом движений манера поведения певиц, да и концертные костюмы приближены к варианту народной одежды традиционного села.

Следующее исполнение тем же «Бабьим летом» можно было увидеть в 2011 году в программе украинского телевидения «Folk-musik». В записи уже используется так называемый электронный «минус», с женщинами явно поработал хореограф-постановщик, поэтому их движения четко скоординированы с музыкальным ритмом. Еще более «попсовым» выглядит выступление другого коллектива под руководством Н. Фалион – «Забава». Эта вокальная группа имеет статус не фольклорного ансамбля, а театра песни. В нем участвуют молодые, явно не являющиеся носителями фольклорных традиций певицы, что в первую очередь отражается на исполнительской манере, ориентированной на академическое хоровое пение с танцевальной пластикой, основанной на пантомимических элементах, темпе композиции. Завершающий этап «перехода и мутации» в творческой реализации Н. Фалион и ее коллективов был связан с участием в шоу «Украина имеет талант-5». Для этой программы был собран еще один исполнительский состав – «Лисапэдный батальон». В результате «эволюции» песня «Лисапэд» и ее исполнение приобрели исполнительско-стилевые признаки «попсы»: манера пения с ориентацией на эстрадный вокал; аккордово-гармоническое многоголосие; «подпевка» по типу бэк-вокала, близкая эстрадной исполнительской стилистике 60–70-х годов XX века. А также электронно-инструментальный «минус» с четким ритм-басом; подтанцовкой, с танцевальными движениями и акробатическими трюками; самоиронией-шуткой (на молодежном сленге определяется как «стеб»). Н память приходит хит начала 90-х годов со словами «Ты скажи, ты скажи, че те нада, че те нада...».

К типовым структурно-стилистическим признакам поп-музыки относятся элементарная мелодия, основанная на многократной повторяемости фраз и звуков внутри фраз. Обращает на себя внимание мелодический оборот из интонационного словаря советской массовой патриотической песни. Имеем в виду каденционную попевку на слова «наче танком», которая сразу вызывает слуховую ассоциацию с таким же завершающим оборотом из песни А. Фаттаха и В. Коркина 1964 года «Было время грозное» («В буре той родились мы, ребята, в битвах жарких, *как солдаты*»), см. пример 1.

Пример 1

Соло

2 3

4 5 6

7 8 9 Хор

10 11 12

13 14

15 16 17

Про-да-ва-ла са-мо-гон, про-да-ва-ла, про-да-ва-ла. Тро-хи гро-шей я со-бі
 на-зби-ра-ла, на-зби-ра-ла. На ба-за-рі лі-са-пед я прид-ба-ла, я прид-ба-ла,
 най-кру-ті-ша на се-лі ба-ба ста-ла, Ох! Лі-са-пед мій, лі-са-пед,
 дво-х-ко-ліс-ний Гранд Че-ро-ке, і дзві-нок ве-ли-кий є, шкі-ря-не сід-ло ши-ро-ке.
 На ба-гаж-ник по-кла-ду два міш-ки із бу-ряч-чам,
 і ле-чу че-рез се-ло лі-са-пе-том, хоп! хоп! на-че тан-ком

Варианты

1-й такт 2-й такт 3-й такт

4-й такт 6-й такт 7-й такт 8-й такт

9-й такт 10-й такт 16-й такт и т.п. до 14т. 17-й такт

Пример 2

5 Про-да-ва-ла са-мо-гон я про-да-ва-ла, Тро-хі гро-шей я со-бе наз-бі-ра-ла.

9 На ба-за-рі лі-са-пет я прид-ба-ла, най-кру-ті-ша на се-лі ба-ба ста-ла

12 лі - са-пет мой, лі - са-пет, двух-ко-лес-ний рен-ши-ро-кий і дзві-нок ве-ли-кий є,

15 шкі-ря-не сід-ло ши-ро-ке, на ба-гаж-ник по-кла-ду два міщ-ки із бу-ря ка-ми

і ле-чу че-рез се-ло лі-са-пе-том, на-че тан-ком, на-че тан-ком

Пример 3

Виг-на-ла я са-мо-гон, про-да-ва-ла, тро-хи гро-шей я со-бі
На ба-за-рі лі-са-пед я прид-ба-ла, най-кру-ті-ша на се-лі

4 наз-би-ра-ла. Лі-са-пед мій, лі-са-пед, двох-ко-ліс-ний гранд че-ро-ке,
ба-ба ста-ла. І дзві-нок ве-ли-кий є, шкі-ря-не сід-ло ши-ро-ке.

7 На ба-гаж-ник по-кла-ду два міш-ки із бу-ря-ка-ми

я ле-чу че-рез се-ло лі-са-пе-том, на-че тан-ком.

Однако, при всем стремлении руководителя и певиц быть востребованными в сфере концертного песенного исполнительства, сельская фольклорная природа все равно «прорвалась на поверхность», что очевидно во внутреннем тексте песни и проявляется прежде всего на ее стилистическом уровне благодаря вариантности. Последняя охватывает темповую, вокально-голосовую, мелодико-фактурную, гармоническую сферы. Темповая разница между исполнительскими версиями объясняется и возрастным фактором: первый коллектив – «Бабье лето», в его названии зафиксированы гендерный и возрастной ценз (бабы – женщины, бабы/бабушки – самый старший семейный ранг в родственной системе «деды – отцы – внуки») – поет несколько медленнее, чем два других, в состав которых входят более молодые женщины.

Вокально-голосовая вариантность проявляется в том, что первый коллектив ориентируется на фольклорную или на народно-хоровую манеру пения, звукоизвлечение у второго ансамбля приближено к академическому вокалу, третье же исполнение – абсолютно эстрадное. При этом в последней исполнительской версии значительно смягчен народный вокал солистки и еще больше академизировано звучание хоровой партии, либо выступающей в роли бэк-вокала, либо образующей своеобразный фон, некое вокальное пространство, в котором весьма комфортно ощущает себя сольный голос. С вокальной манерой связана и фактурная вариантность. Используемая в запеве подпевка на основе вычленения и повторения последнего слова в стихе и мелострочке («Продавала самогон, продавала // *продавала*, Трохи грошей я собі назбирала // *назбирала*» и т. п.) в исполнении «Бабьего лета» воспринимается как вполне фольклорная. Во-первых, поется она в том же регистре и фольклорным звуком, что и запев-соло, во-вторых, такой прием – не редкость для народных песен (вспомним хотя бы песни «Ой поихав за снопами, *за снопами*», «Як пиду я до млина, *до млина*» и т. п.).

В исполнительских версиях других коллективов данный прием выполняет функцию бэк-вокала, хотя среди исполнительниц нет такого функционального разделения. Заметим также, что бэк-вокальный характер звучания ансамблевой партии формируется в запеве и таковым остается в исполнении «Забавы», а у «Лисапэдного батальона» распространяется и на припев. «Партия» бэк-вокала, во-первых, фактурно уплотняется (в запеве на подхватах-подпевках вычленяющегося слова), как бы «сужается» (в припевах). Так, ансамбль «Бабье лето» в запевах исполняет двухголосные подпевки, другие два ансамбля используют уже трехголосие. В припевах же трехголосие первого коллектива разворачивается в диапазоне октавы, а певицы других ансамблей ограничивают его (трехголосие) диапазоном трезвучия и сектаккордов. В результате отмеченной исполнительско-стилистической трансформации «Забавой» и «Лисапэдным батальоном» захватывается еще один вокальный регистр – совершенно не фольклорный (верхний звук d' либо es' – в случае полутоновой модуляции), и поэтому певицы вынужденно отходят от фольклорной манеры. Нельзя не отметить, что в «Бабьем лете» тоже захватывался диапазон на высоте d' , однако, в их исполнении это был верхний подголосок, звучащий достаточно тихо, который лишь оттенял, дополнял основной голос, интонационно реализующийся в диапазоне $d - b'$. В исполнении «Бабьего лета» именно благодаря фольклорной манере звукоизвлечения, характеризующейся использованием сочного, наполненного обертонами вокального звука, припевный возглас «Ох!» на границе между сольным запевом и ансамблевым припевом, представленный в нотной записи тоническим трезвучием, воспринимается на слух не в виде *трех звуков*, а как объемный и насыщенный *один* звук (см. пример 1).

В результате проанализированной исполнительской трансформации именно дифференциация вокала на основной голос и ему сопутствующие (бэк-вокал) окончательно разрушает фольклорно-гармоничную целостность песенного образца. Указанное разрушение касается лишь внешне-исполнительского контекста – вокальной техники, аранжировки, хореографии, в целом сценического пространства. А на внутренне-стилистическом уровне, как уже говорилось, сохраняется фольклорность. Это обуславливается самой природой песни, в основе которой – мелодическая и гармоническая вариантность – один из важнейших, принципиальных признаков фольклорного мышления. При этом вариантными по отношению друг к другу оказываются исполнительские версии условно внутреннего порядка – внутри одной песни между строфами, между повторяющимися попевками, а также между разными запевками одной и той же солистки Н. Фалион, и условно внешнего – пение разных коллективов (хотя некоторые певицы поют во всех трех составах).

Так, запевная квартовая интонация в первом такте $a - d'$ может «разбавляться» нижним вводным тоном. В одной из версий «Бабьего лета» таким же образом появляется вводная ступень к субдоминанте в 4-м такте, что объясняется гармонической модуляцией из $d\text{-moll}$ через побочную доминанту в $g\text{-moll}$. Правда в других версиях этой модуляции нет (см. варианты в примере 1). В песне «Лисапэд» проявляются черты фольклорности и поп-музыки. Перефразируя Э. Алексеева, видящего в музыкальной фольклористике «ключ к сложным проблемам понимания музыки в ее национальных истоках и интернациональных, результирующих проявлениях» [1, с. 238–239], можно говорить о том, что «Лисапэд» – это пример песни, имеющей диалектно-фольклорное происхождение и являющейся образцом поп-музыки по исполнительскому результату. Такая тенденция является типичной для последнего столетия и отражает магистральный принцип трансформации крестьянской и сельской в целом музыкальной культуры.

Однако песня «Лисапэд» пришлась по душе прежде всего сельским певцам – участникам художественной самодеятельности и даже фольклорным исполнителям, которыми являются черниговские женщины – именно с их интернет-публикации началась данная история хита. Поскольку село развивается, ориентируясь на город, на его музыкальную культуру, селяне сегодня еще очень близки к традиционному фольклору в своих предпочтениях и ориентациях на соответствующий звукоидеал. Потому, исполняя авторскую по происхождению песню, подвергают ее фольклоризации. А возможности для этого заложены в самой песне, поскольку ее автор – селянка и носитель фольклорных традиций, по крайней мере, в предыдущем поколении (своих родителей, родственников, односельчан). «Блик» отражения фольклорной основы песенного хита можно видеть на исполнительско-стилистическом уровне, во многих средствах его поэтики и музыкально-интонационного склада.

Особый колорит тексту придают лексемы – «лисапэд», «баба», семейная пара «кум и кума»; сельское место действия – «торговала на базаре», «каталась по селу»; другие реалии деревенской жизни – «два мешка со свеклой» (вариант – «с кукурузой»); просторечия – «кум регоче (смеется)», «гад, слезай», «асвалът» (асфальт), «кум кривой и беззубый» (лексика частушек и коломыек); диалектизмы – «файный», «бурач» (от литературного «буряк» – «свекла»). Однако обратим внимание на слова, которые придают тексту особую ироничность, потому что заимствованы из городского и молодежного сленга – «самая крутая», «балдею», «сальто», которые в фольклорном контексте могут быть сопоставимы с просторечиями. Даже «характеристика» *лисапэда* – очень фольклорная. Она хоть и включает технические реалии современности, однако сам принцип детального описания вполне соответствует фольклорной традиции, вспомним хотя бы описание седлания коня, широко встречающееся в эпосе и песенных текстах. Так, *лисапэд* – он «двухколесный», «Гранд Чероки», у него есть «звонок большой», «кожаное седло широкое».

В мелодике песни (см. пример 1) можно отметить следующие фольклорные черты: двухопорность ладового звукоряда – в запеве $d' \rightarrow g' \rightarrow d'$, в припеве $g' \rightarrow d'$. Хотя реально здесь есть функциональное сочетание субдоминантовой зоны и тональной, но субдоминанта в припеве буквально «перебирает» на себя функцию ладовой опоры. Во-вторых, плагальность, которая подчеркивается еще и тем, что в каденции запева доминантовая гармония мелодически (в вокальной партии) оказывается движением по звукам доминанты, но без терции, то есть без использования VII повышенной ступени (хотя ансамбль «Любавонька» все же ее касается, см. пример 3). В-третьих, принципиально важной в структуре мелодии является субквартовость, причем по отношению к обоим ладовым опорам. В-четвертых, явление транспозиции между звукорядом с опорой на d' и звукорядом с опорой на g' (см. пример 1). Отмеченные стилевые черты не просто допускают возможность дальнейшей фольклоризации, они фактически ее предполагают и определяют. Поэтому фольклорными в современном понимании оказываются исполнительские версии всех сельских коллективов, включивших в свой репертуар «Лисапэд». В фольклорной манере песню поют ансамбли «Любавонька», из сел Котельниково, Клепачи, Орликовка, белорусский коллектив «Верас».

В интернет-записи белорусы поют под оркестр, однако это их единичное выступление на «большой сцене» вместе с профессиональным народным хором, который и обеспечил оркестровое сопровождение. В действительности же песню поют абсолютно по-фольклорному участники народного ансамбля народной песни «Верас» из Вересницкого центра традиционной культуры Житковичского р-на Гомельской обл. Песню в коллектив принесла его солистка Лидия Петричиц из Украины, когда отдыхала там в санатории. В основном же коллективы исполняют «Лисапэд» под баянный

аккомпанемент, иногда с добавлением барабана. Немало в Интернете примеров, когда исполнители используют «минусовку» Н. Фалион. А вот орликовцы (тот черниговский коллектив, что первым «взорвал» Интернет) – поют а капелла.

Последний вариант является настоящим фольклорным образцом в устах аутентичных певиц. Здесь отсутствует четкий периодический 4-дольный метро-ритм, зато появляется переменный размер 4+3, только в последних трех тактах устанавливается основной четырехдольный размер, в запеве отсутствует подпевка, увеличивается количество куплетов за счет нового текста. При этом последний добавляется в чисто фольклорных традициях, на основе использования кумулятивного принципа – после «лисапэда» героини приобретут еще «мациклэт» и «машину» (см. пример 2). Исполнительницы очень свободно обращаются со структурой припева, уменьшая в нем количество «колен» (полустихов) – с девяти (как в тексте Н. Фалион) до шести (в последних двух куплетах), если в оригинале в припеве четко чередуются 7-сложный стих в нечетных полустихах с 8-сложным – в четных, то у орликовцев 8-сложным может быть и четный, а 7-сложным – нечетный. Кроме того, в последних припевах исчезает 4-сложный полустих, выделенный из завершения восьмого полустиха – «наче танком», сначала в шестом припеве он становится 3-сложным – «вот подлец», а в 7-м и 8-м припевах из-за структурной трансформации в нем вообще исчезает необходимость. Также нарушается принцип сохранения неизменяемого припева – именно с новыми словами в запевах сочетаются и новые, причем разные припевы.

И еще один вариант фольклорного «Лисапэда» словно отпочковался от оригинала в исполнительских версиях ансамблей «Любавонька» и Клепачивского клуба. Хотя эти коллективы поют под баянное сопровождение, благодаря чему выдерживается четкий периодический метроритм, однако фольклорная вариантность «захватывает» здесь не только словесно-текстовую составляющую («свекла» заменяются на «кукурузу», а «танк» на «якудзу»), но и мелодию. Теперь она несколько напоминает широко известный напев, «классику» украинской шутилой песенности – «Ой, что же это за шум учинився» (см. пример 3). Более того, фольклоризация здесь коснулась и изобразительно-игрового ряда – на сцену певицы вывозят настоящий велосипед, превращая исполнение песни в живую форму театрального представления через инсценизацию словесного содержания.

Суммируем наблюдения. Хотя хит «Лисапэд» как авторский образец создавался с ориентацией на образцы массовой культуры, все же потенциально оказался связанным с фольклорной традицией, это объясняется генетическими корнями, средой, в которой формировалась творческая натура автора песни. И именно генетически традиционная стилистика обусловила восприятие образца сельскими исполнителями и его успешное функционирование в фольклорной среде, в которой он не мог не подвергнуться дальнейшей фольклоризации. Такое «вхождение» следует считать «возвращением в родное лоно». Нельзя, однако, не признать и тот факт, что само это «родное лоно», то есть фольклорная исполнительская среда, тоже изменилась. Даже черниговские бабушки существуют как сценический фольклорный ансамбль и поддерживают жизнь своей традиции в том числе, а может и прежде всего, в новом для фольклорной традиции пространстве – на концертной площадке (хотя период такого «новшества» насчитывает уже более века).

Существование сельских фольклорных коллективов на концертной площадке с обязательными пантомимическими (изображение человека, едущего на велосипеде) и даже драматическими элементами (хромающая «кума» – солистка с рулем от велосипеда в руках), «основанными на принципе импровизационно-бытовой игры – все это вместе взятое составляет нерегулярное и всестилевое творчество художников массового досуга, которые создают самодеятельное искусство, выпадающее как из фольклорной, так и из академической традиции – и развивающееся по своим собственным законам» как «Третье пространство искусства» [2, с. 267].

Проанализированная история песни позволила проследить некий круговорот: «традиция – новация – традиция», где «традицией» является фольклор, а «новацией» – массовая поп-песенность. Такое внутрисистемное вращение свидетельствует о реальных «силах» фольклорной традиции, о ее способности к продуктивной жизни в современности. В то же время пример коллективов Н. Фалион убеждает, что творчески активные и продуктивные силы фольклорной традиции все же мутируют, переходят в иное музыкальное пространство – поп-музыку, массовую культуру. Современное песенное исполнительство живет разными традициями, как собственно фольклорными, так и традиция-

ми письменной культуры, в том числе советской массовой песенности, современной поп-музыки. Осмелимся воспользоваться словами Э. Алексеева и назовем такое явление «внутренним многоязычием развивающейся культуры» [1, с. 241]. И если научиться правильно направлять потоки в единое русло народной культуры, то это будет благом для ее успешного функционирования. «Лисапэдный» сюжет – не единичное и не уникальное явление современной культуры, а ее тенденция. Вспомним в связи с этим еще один яркий пример – популярность и успешность народной простушки Верки Сердючки. Последняя «перешла» в музыкальный шоу-бизнес, но при этом сохранила частично фольклорную мелодическую интонационность, разговорную диалектность и просторечие, народно-игровую театральность и т. п. (правда, это не обеспечило ей гармоничной целостности фольклора).

Список фонограмм и их электронные адреса в Интернете

1. Ансамбль из с. Орликовка Черниговской области. – www.youtube.com Лисапед мій, лисапед – Вторые бурановские бабушки.
2. Ансамбль «Бабье лето», 2007 – video.mail.ru Бабине літо Лисапед.
3. Ансамбль «Бабье лето», 2011 – www.youtube.com “Бабине літо” – Лисапед (2011).
4. Ансамбль «Забава» – musik-tube.ru Лисапед мій, лисапед Погода в Скалі-Подільській кліп.
5. Ансамбль «Лисапедный батальон» – www.youtube.com Коллектив “Лисапедный батальон” – Лисапед [Финал] [25.05.13].
6. Ансамбль «Верас» (Белоруссия) – www.youtube.com Зов Полесья. – 2012: Лисапед.
7. Ансамбль «Любавонька» – www.youtube.com Лисапед Ансамбль “Любавонька”. Концерт до Дня Конституції 2009.
8. Ансамбль с. Клепачи – www.youtube.com Лисапед Андрей Павлик.
9. Ансамбль с. Котельниково – www.youtube.com Бабули зажигают. Ай да лисапед.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Методологические проблемы фольклористики // Проблемы методологии современного искусствознания. – М., 1989. – С. 223–241.
2. Куликов Ю. Н. Искусство в ситуации фольклорной культуры // Проблемы методологии современного искусствознания. – М., 1989. – С. 242–267.

List of references

1. Alekseev E. E. Metodologicheskie problemy fol'kloristiki // Problemy metodologii sovremennogo iskusstvoznaniia. – M., 1989. – S. 223–241.
2. Kulikov Iu. N. Iskusstvo v situacii fol'klornoj kul'tury // Problemy metodologii sovremennogo iskusstvoznaniia. – M., 1989. – S. 242–267.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НЕМЦЕВ

Л. Ю. Егле

ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово

В статье анализируются факторы, влияющие на сохранение традиционных элементов в музыкальной культуре российских немцев. Отмечается, что в конце XX – начале XXI века происходит разрушение традиционной музыкально-жанровой системы, уходят из употребления жанры, наиболее ярко характеризующие национальную культуру, образ жизни и религиозные воззрения немцев.

Ключевые слова: музыкальные традиции, культура российских немцев, духовные песнопения, фольклорно-этнографические экспедиции.

PECULIARITIES OF FORMING AND CURRENT STATUS OF GERMANS' MUSICAL CULTURE

L. Yu. Egle

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article analyzes the factors influencing the preservation of traditional elements in musical culture of Russian Germans. The author notes that the traditional music genre system is destructed at the end of the XX – beginning of the XXI century, using of genres most clearly characterizing the national culture, lifestyle and religion of Germans is moved away.

Keywords: musical traditions, culture of Russian Germans, sacred songs, folklore and ethnographic expedition.

Трансформация музыкальных традиций немцев, проживающих в начале XXI века в Западной Сибири, детерминирована исторической судьбой и социальными условиями жизнедеятельности этого народа, его мировоззрением, национальным самосознанием, бытом и обычаями. Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения, сохранения и научного осмысления уникальных локальных культурных традиций народов, проживающих в современной России. В ходе фольклорно-этнографических экспедиций последних лет в Красноярском крае и Кемеровской области нами были обнаружены наряду с записями изустного материала, рукописные тексты с немецкими духовными песнопениями, а также книги религиозного содержания на немецком языке. Все это требует теоретического осмысления и приобретает, на наш взгляд, сегодня особое значение.

Изучением музыкальной культуры немцев, проживавших в России, занимались зарубежные и отечественные ученые с XVIII века. В работах музыковедов, историков, этнографов и филологов рассматриваются разные аспекты формирования и развития музыкальной культуры немцев. Запись и публикация народного песенного творчества и других жанров традиционного творчества немцев начинается в начале XX столетия. В сборниках фольклорных текстов и мелодий, в монографиях наряду с немецкими песнями, балладами встречаются и духовные песнопения (П. Вайнанд, Й. Эрбес и П. Зиннер, Г. Шюнеман). Однако с 30-х годов XX века изучение музыкальной традиционной культуры немцев перестало быть достоянием мировой науки, а после начала войны все музыкально-этнографические исследования были прекращены. В 60-е годы проблема музыкальной этнографии российских немцев вновь обращает на себя внимание ученых, однако в этих исследованиях как правило используются данные исторического, социально-бытового характера. Среди современных исследований необходимо отметить искусствоведческую работу Е. М. Шишкиной «Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности» [6].

Немцы, проживающие сегодня на территории Западной Сибири, сохранили черты традиционной музыкальной культуры, в их фольклоре интегрировалась, закреплялась и аккумулировалась традиция, выработанная локальной группой. Как известно, особенности культуры любого социально-территориального образования представляют собой сочетание «общих» традиций, которые «поддерживают стабильность человеческих коллективов безотносительно к их локальной специфике», и «локальных», фиксирующих специфический жизненный опыт человеческих объединений и отражающих индивидуальные черты их исторических судеб и особых условий существования. Степень «общности» и «локальности» традиций может быть различной. Но именно их сочетание, по мнению Э. С. Маркаряна, и определяет существование различных региональных культур и бесконечное культурное разнообразие человечества. Проблемой типологической систематизации музыкально-фольклорных традиций одним из первых начал заниматься Е. В. Гиппиус, сформулировав положение о традиции как исторически сложившемся системном типе. Затем В. А. Лапин исследовал факторы этнической и социальной истории, под воздействием которых сформировалась система локальных традиций народной музыкальной культуры. По его словам, фольклор этноса следует рассматривать как «систему локальных традиций». Локальная традиция – наиболее обобщенное понятие, вытекающее из принципиальной возможности и одновременно необходимости ареального, то есть территориально определенного и жанрово-дифференцированного изучения явлений фольклора. Подобно «диа-

лекту» в языкознании, локальная традиция предполагает территориально любой по масштабу, но при этом обоснованно ограниченный или выявленный ареал [4, с. 176]. В качестве основного критерия, определяющего специфику локальных традиций, выдвинут «централизирующий компонент жанровой системы» (Е. В. Гиппиус) или «жанрово-стилевая доминанта» (В. А. Лапин). Фольклорная культура объективно выступает как общенародная постольку, поскольку ее содержание и ее язык, состав, принципы функционирования характеризуются наличием универсалий, общих для регионов, зон, очагов. Критерий общераспространенности при этом не обязателен. Именно на уровне универсалий, с одной стороны, и отношений между традициями – с другой, фольклорная культура может рассматриваться как выражающая исторически сложившиеся особенности этноса, общие черты его жизни, истории, быта, менталитета [5, с. 147]. При таком понимании региональные, локальные явления немецкого музыкального фольклора справедливо рассматривать как конкретные воплощения и вариации общенародного, но с обязательной оговоркой: целое, общенародное существует не как источник, а как обобщение вариаций, следовательно – как некая абстракция.

Расселение немцев на территории Российской империи в XVIII–XIX веках привело к формированию субэтнических групп: немцы Поволжья, Кавказа, Украины, Прибалтики, Москвы, Петербурга и Волыни. В данной работе представим исследование музыкальных традиций немцев, депортированных в Западную Сибирь в начале 40-х годов XX века из республики немцев Поволжья. Напомним, что после издания Екатериной II Манифеста «О дозволении всем иностранцам, в Россию въезжающим, поселяться в которых губерниях они пожелают и о дарованных им правах», в Россию прибыло более 70 тысяч переселенцев, образовавших свыше 300 немецких колоний, более ста из которых в Поволжье. Немцы Поволжья в основном были изолированы от российского общества географически, административно, конфессионально, хозяйственно и социально. Разбросанность немецких поселений по южным степям и отдаленность большими расстояниями, изолированность препятствовали развитию культурных связей не только с Германией, но и с Россией. В этих условиях основным средоточием духовной жизни народа была религия, а также вывезенные из германских земель богатейшие традиции немецкой крестьянской культуры: календарные и семейные праздники, обычаи и обряды, хоралы, духовные песни и легенды, народные песни, инструментальная музыка и музыкальные инструменты, пословицы и поговорки, загадки и шванки, изречения, народные приметы и способы лечения, гадания, игры и многое другое.

Сохранению традиционных элементов в культуре немцев России способствовали религия, вера, Церковь и религиозные общины, составляющие основу их жизнедеятельности. Характер религиозности немцев определяется большинством исследователей как «всепроникающий», так О. А. Лиценбергер пишет: «Жизнь немцев-колонистов Поволжья, их дела и помыслы были вдохновляемы верой. На духовных интересах, которыми жили немцы-колонисты, и религиозных устоях строилась их жизнь, быт, образ мыслей, характер и нравственный облик. Церковь занимала в жизни немцев центральное место» [2, с. 5]. Религиозная жизнь у поселенцев была очень активной. С первых лет колонизации начали строить церкви, на это немцы вносили в качестве пожертвования крупные суммы денег. К 1885 году на Волге действовало уже 120 немецких церквей, из них 83 лютеранских и 37 католических, не считая моленных домов. Немецкие церкви во внешнем и внутреннем убранстве резко отличались от русских церквей, и своим архитектурным стилем напоминали оставленные на родине исторические образцы неоклассицизма. В первые годы после переселения в приходах кроме недостаточного числа церквей, проповедников, школ, остро стояла проблема – нехватка духовной литературы, поэтому особенно бережно сохранялись принесенные с родины Библии, проповеднические книги, молитвенники и церковные песенники. До второй половины XIX века немецкие крестьяне жили в условиях относительной социальной изоляции, определяющими факторами которой явились этническая, религиозная и языковая обособленность, внутренние браки, замкнутый образ жизни, наряду с привилегированным правовым положением и наличием особой системы управления, что положительно сказалось на сохранении традиционных элементов культуры. А. Минх в своей книге «Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии» отмечает, что в конце XIX века «немцы составляют совершенно обособленный тип; они не смешиваются браками ни с одной народностью... Более половины здешних колонистов почти совершенно не говорят по-русски, что же касается до женщин, то едва ли найдутся две или три в каждом селении, умеющих сказать не-

сколько русских слов» (цит. по [3, с. 11]). Тем не менее, внутри этноса происходило взаимодействие и трансформация народной культуры, в том числе в области музыкального наследия. В новых условиях проживания, под влиянием иноэтнического окружения, немецкое население воспринимало не характерные для данной традиции мелодии, музыкальные ритмы и лады.

Начался процесс реконструкции традиционного музыкального наследия. Церковь по-прежнему оставалась центром немецкой культуры, а также центром развития вокальной и инструментальной музыки. В церковных школах велось обучение пению, игре на музыкальных инструментах (органе, фортепиано), музыкальной литературе, теории музыки, сольфеджио. Важную роль играло духовное пение. При изучении трансформации традиционной музыкальной культуры важным является и языковой вопрос. Изначально основу разговорного варианта немецкого языка этой группы составили в основном средненемецкие диалекты. Покинув Германию, немцы более двух столетий сохраняли в своей среде язык XVIII века, который к тому же вобрал в себя многие русские элементы. Несмотря на то, что в результате антирелигиозной политики XX века немцы лишились всяких условий для полноценной религиозной жизни, к началу массовой депортации в Поволжье все же оставались моноконфессиональные общины немцев, сохраняющие сформировавшийся на протяжении веков этноконфессиональный жизненный уклад.

После массовой депортации в Сибирь, в связи с нивелированием национальных традиций, отсутствием профессионального музыкального образования на традиционной основе, начинается разрушение традиционных форм музыкального творчества. В условиях репрессивной национальной и антирелигиозной политики «уделом всех конфессиональных групп немецкого населения на долгие десятилетия стала так называемая «катакомбная Церковь» – скрываемая религиозная жизнь в молитвенных группах, чаще всего без священников, пасторов и проповедников. Основной формой религиозной жизни стала молитва – тайная групповая, семейная и личная» [1, с. 196]. В латентном состоянии существовали и развивались духовные песнопения / *Geistliche Lieder*, как продолжение молитвы, способ выражения чувств и переживаний вне храма, в обыденной и праздничной обстановке. При этом необходимо отметить, что совместное проживание немцев, принадлежащих к разным субэтническим группам, привело к их активному взаимодействию, и как следствие – к появлению большого количества синкретичных явлений в музыкальной и религиозной сфере. Верующие разных вероисповеданий могли собираться на службу вместе, служба у католиков и лютеран проходила в форме молитвенного собрания, все обряды проводили старики, которые хорошо их знали, праздники отмечали все сообща, принципиальных различий между религиями верующие не видели. Эти тенденции особенно характерны для небольших по численности сельских общин. Немецкие религиозные общины в Сибири долгое время не имели возможности поддерживать стабильные связи с религиозными центрами и вели замкнутый образ жизни. Члены общин вынуждены были исходить либо из собственных представлений и опыта, либо заимствовать не противоречащие этим представлениям элементы культуры у верующих других общин. Результатом стало постепенное разрушение конфессиональных границ и барьеров, развитие интеграционных процессов в религиозной сфере.

В ходе фольклорно-этнографических экспедиций в Красноярском крае и Кемеровской области, были зафиксированы книги и рукописные сборники текстов религиозного содержания на немецком языке. Остановимся на религиозных книгах и тетрадях, обнаруженных в немецких семьях, депортированных в этот регион в начале 40-х годов XX века из республики немцев Поволжья. Среди найденных источников есть книги, напечатанные типографским способом, например, «*Sammlung Christlicher Lieder für die öffentliche und häusliche Andacht zum Gebrauch der deutschevangelischen Kolonien an der Wolga*» / «Сборник христианских песен для общественного и бытового использования в немецких протестантских колониях на Волге», и рукописные тетради. Особый интерес для нас представляют рукописные тексты. По преимуществу они отражают современное состояние рукописной традиции, в основном это записи, сделанные в 40–70 годы XX столетия. Они представляют собой общие и ученические тетради, а также отдельные листы из тетрадей, с текстами, написанными скорописью шариковой ручкой и чернилами. «Для памяти», «для сохранности» записывались духовные песнопения, неканонические молитвы, проповеди. Поэтические тексты многих образцов усваивались по типу молитв и других сакральных текстов путем заучивания по песенникам, которые бережно хранятся. По сведениям информаторов, еще в 80-е годы песенники переписывались, пополнялись но-

выми понравившимися стихами, однако сегодня они, как правило, являются семейными реликвиями. Современные песенники, как и старинные рукописные сборники, фиксируют для исполнителя те произведения, которые отвечают его духовным запросам.

Особого внимания заслуживают духовные песнопения / *Geistliche Lieder*, уникальный по своей художественной и образной ценности комплекс народно-песенных и церковно-певческих произведений, объединенных общностью христианского религиозного содержания. Они отражают возвышенное мировосприятие, отличаются необычайной святостью, обладают огромной силой эмоционального воздействия и несут в себе яркую национальную окрашенность. Это памятники народного певческого искусства, сохранившие в музыкально-поэтических образах философско-религиозные идеалы народа и не утратившие за столетия эстетической и этической ценности. Духовные песнопения играют важную роль в традиционной музыкальной культуре немцев и до наших дней сохраняют сюжеты и поэтические тексты средневековых легенд и псалмов, принадлежащих VII–XVI векам: песни-легенды о святых Одилии, Марии, Екатерине. Анализ стиха, слогоритма, мелодики и типа многоголосия, проведенный Е. М. Шишкиной, показал, что из всех жанров «именно духовные песнопения более всего до сего дня сохраняют зависимость от полученного традиционного наследия Германии: католических песнопений и протестантского хора, а проявления в нем пликативности – одна из изначальных культурных трансформаций жанра с начала XIX века» [6].

Сделаем следующие выводы. Изменения коснулись практически всех сторон жизни российских немцев. В конце XX – начале XXI века резко снизилась численность немцев в России, компактный характер расселения сменился дисперсным, произошла трансформация традиционной музыкальной культуры и идентичности, возникли новые формы самоорганизации, активизировались контакты с немцами, проживающими в Германии. Все активнее происходит разрушение традиционной музыкально-жанровой системы, уходят из употребления жанры, наиболее ярко характеризующие национальную культуру, образ жизни и религиозные воззрения немцев. На трансформацию духовных песнопений немцев, проживающих в начале XXI века в Западной Сибири оказали влияние исторические, хозяйственно-бытовые, природно-климатические, социально-культурные, административно-конфессиональные условия, а также творческая одаренность отдельных исполнителей. На развитие певческого стиля воздействовали не только принесенные традиции, особенности изначального бытования, но и бытование традиций в новой этнической среде. Принесенные традиции впоследствии изменялись, приспосабливаясь к иным условиям. В основном изменения коснулись мелодических и фактурных характеристик. Так, мужское одноголосие меняется на женское протяжное многоголосие. Культурные трансформации связаны и с гендерными смещениями, так как исполнение духовных песнопений переместилось в женские группы общества. Дальнейшее детальное изучение духовных песнопений, зафиксированных в Западной Сибири, позволит глубже и полнее раскрыть закономерности развития немецкой музыкальной культуры, поскольку в частных деталях отражаются порой существенные проявления всеобщего.

Список литературы

1. Бургарт Л. А. Разрушение религиозного уклада жизни немецкого населения вследствие депортации и принципиальные подходы современной отечественной историографии к определению места и роли религии в истории немцев в России и СССР // Начальный период Великой Отечественной войны и депортация российских немцев: взгляды и оценки через 70 лет: мат-лы 3-й Междунар. науч.-практ. конф. – М., 2011. – С. 194–224.
2. Лиценбергер О. А. Евангелическо-лютеранская церковь Святой Марии в Саратове. – Саратов, 1995. – 102 с.
3. Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861–1888 годах А. Н. Минхом / предисл. А. Пыпина. – СПб., 1890. – 154 с.
4. Очерки проблематики локальной традиции // Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): очерки и этюды / сост. В. Лапин. – М., 1995. – 200 с.
5. Региональное / локальное начало в фольклоре // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994. – 239 с.
6. Шишкина Е. М. Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2011. – 46 с.

List of references

1. Burgart L. A. Razrushenie religioznogo uklada zhizni nemetskogo naseleniia vsledstvie deportatsii i printcipial'nye podkhody sovremennoi otechestvennoi istoriografii k opredeleniiu mesta i roli religii v istorii nemtcev v Rossii i SSSR Nachal'nyi period Velikoi Otechestvennoi voyny i deportatsiia rossi'skikh nemtcev: vzgliady i otcenki cherez 70 let: mat-ly 3-i Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – M., 2011. – 194. – 224 s.
2. Litcenberger O. A. Evangelicheskoi-liuteranskaia tserkov' Sviatoi Marii v Saratove. – Saratov, 1995. – 102 s.
3. Narodnye obychai, obriady, sueverii i predrassudki krest'ian Saratovskoi gubernii. Sobrany v 1861–1888 godakh A. N. Minkhom / predisl. A. Pypina. – SPb., 1890. – 154 s.
4. Ocherki problematiki lokal'noi traditsii // Russkii muzykal'nyi fol'klor i istoriia (k fenomenologii lokal'nykh traditsii): Ocherki i etiudy / sost. V. Lapin. – M., 1995. – 200 s.
5. Regional'noe / lokal'noe nachalo v fol'klore // Putilov B. N. Fol'klor i narodnaia kul'tura. – SPb., 1994. – 239 s.
6. Shishkina E. M. Traditsionnoe muzykal'noe nasledie volzhskikh nemtcev v proshlom i sovremennosti: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniia. – Saratov, 2011. – 46 s.

ОСВЕЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНЫХ ПРАЗДНИКОВ, МУЗЕЕВ, ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ШОРЦЕВ И ТЕЛЕУТОВ В РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРЕССЕ (1990–2004 годы)

Д. В. Новиков

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», Кемерово*

В статье рассматриваются тенденции освещения региональной прессой Кемеровской области таких форм этнокультурного возрождения и развития коренных народов, как создание национальных музеев, деятельность фольклорных коллективов, проведение традиционных праздников. Ставятся проблемы разграничения журналистами традиций и инноваций в современной этнической культуре шорцев и телеутов, а также выявления роли национальных общественных объединений в освещающих процессах.

Ключевые слова: региональная пресса, национальные ассоциации, возрождение культуры, этническая консолидация, обрядность, фольклор.

LIGHTING TRADITIONS OF NATIONAL HOLIDAYS, MUSEUMS, FOLKLORE GROUPS OF SHORS AND TELEUTS IN THE REGIONAL PRESS (1990–2004)

D. V. Novikov

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

This article considers trends of lighting by the Kemerovo region press such forms of ethnic and cultural revival and development of indigenous peoples, as creating national museums, folk groups activity, conducting traditional holidays. The problems of distinguishing tradition and innovation by the journalists in modern ethnic culture of Shor and Teleuts, and also identifying the role of national associations in the floodlit processes are considered.

Keywords: regional press, national associations, the revival of culture, ethnic consolidation, rituals, folklore.

Выбранные нами хронологические рамки определяются временем возникновения Ассоциации шорского народа, Ассоциации телеутов «Эне-Байат» (1990 год). К 2004 году ими был накоплен опыт

деятельности, одним из направлений которой, достаточно широко рассматриваемым в прессе, является проведение национальных праздников, фестивалей и других мероприятий. Именно в рамках движения по возрождению культуры и языка шорцев и телеутов, согласно установкам представителей печати, формируются фольклорные ансамбли, ориентированные на возрождение «традиционной» обрядности. При этом особо следует отметить, что в этнографической литературе мы не нашли ни одного упоминания о практике проведения подобного плана праздников, объединявших разные территориальные группы шорцев и телеутов в XIX – начале XX века. Только специалистам в области этнографии известно, что большинство современных праздников малочисленных коренных народов, вошедших, благодаря финансовой поддержке органов власти, в повседневную жизнь с начала 1990-х годов, являются не более чем инновационными формами развития духовной культуры. В силу этого, позиция представителей прессы, которые, вслед за национальной элитой, из газеты в газету трактуют эти мероприятия как формы «возрождения» национальной культуры, является не совсем корректной в строгом научном смысле. Речь идет не о возрождении, а развитии нетрадиционных форм культуры, ориентированных на поддержание процессов этнической консолидации. Эти проблемы затрагивались на круглом столе «Региональная национальная политика: проблемы землепользования, сохранения традиционных систем жизнеобеспечения и культуры национальных меньшинств» (2004 год), прошедшем в городе Таштаголе. И возникает вопрос о возможности перехода их уже в традиционные формы (переходящие от поколения к поколению), в случае если прекратится финансирование со стороны областных и муниципальных органов власти.

Ниже дается перечень информационных материалов о проведении конкретных мероприятий. Шорский праздник Ольгудек-пайрам проводился в 1991 году в городе Мыски и поселке Чувашке, в 1994 году в поселке Ильинка Междуреченского района [12; 14], в 1995 году совместно с праздником шорской культуры в городе Междуреченске, в Мысках в 1996 году, в 1997 году в Междуреченске. В 1998 году в Чувашке, в Мысках в 2000 году [8]. В 2002 году в Таштаголе, тогда же шорский праздник прошел в городе Шерегеше, в 2001 и 2004 годах – в Таштагольском районе. В проведении «пайрамов» участвуют представители городов Мыски, Междуреченск, Новокузнецк, Осинники, Таштагол, Абакан, Ведовского района, а также Республики Хакасии. Помимо этого появились «праздники» «Вечно молодая Шория», «Чыл пажы» – Новый год, организованный Новокузнецкой общественной организацией «Шория» и городскими центрами шорской культуры «Аба-Тура» и «Тазыхан». Официальные представители шорского и телеутского народов, совместно с фольклорным коллективом «Отчагаш», принимали участие в национальном празднике «Эль-Ойун», конкурсе сказителей, проходивших летом 1995 года в Алтайском крае. Национальные творческие коллективы региона выступили на областном фольклорном празднике «Сибирские самоцветы», открывшемся в г. Кемерове 24 ноября 1995 года.

В рамках телеутского движения проводятся мероприятия по направлениям, аналогичным шорским. Также возрождаются и регулярно проводятся национальные праздники, например, «Пардакай». Он проходил в 1993, 1995 и 2002 годах в городе Белово и Беловском районе. Функционируют фольклорные коллективы [6]. В частности, певица Н. Чебелькова руководит народным ансамблем «Солоны» («Радуга») из села Беково. В 2001 году они выступали на праздновании уже отмечавшегося Дня города и независимости России в Кемерове. В июне 2001 года артисты одного из центров шорской, а также телеутской культуры выступили в Кемерове на фестивале «Сибирские самоцветы» [17; 18]. В Таштаголе проходят традиционные национальные конкурсы «Айдас-оол» («Шорский богатырь») и «Кен-Кыс» («Красавицы»).

Особый вклад в развитие новой обрядности вносят созданные в начале 90-х годов в среде городской интеллигенции фольклорные ансамбли. Среди шорских коллективов, по материалам прессы, выделяются «Отчагаш» (Мыски), «Тагтагал» (Осинники) «Ойун» (Междуреченск), «Ак-Чаяк» и «Чылтыс» (Таштагол). Ансамбли выступают на фестивалях коренных малочисленных народов, концертах. Примером могут послужить фестиваль творчества коренных народов Сибири декабря 1993 года, проведенный комитетом по культуре, кино и туризму областной администрации, областным комитетом по национальным вопросам [20], фестиваль искусств и культур народов Кузбасса 1995 года, мероприятие апреля 2004 года в Новокузнецке. Проводятся гастрольные поездки, в том числе и за границей. В частности, артисты коллективов «Ак-Чаяк» и «Чылтыс» побывали в Монголии. В 1994 году

ряд шорских коллективов удостоились звания народных. Наряду с фольклорными ансамблями телеутов «Отчагаш» выступал на прошедшей в октябре 1990 года конференции национальных обществ и представителей национальностей Кузбасса [7]. Вместе с телеутским «Тазылдаром» он участвовал во Всероссийском фестивале художественного творчества коренных малочисленных народов Севера «Северное сияние». Таштагольский «Айкун» выступал на фестивале в Березовском в 2001 году. Национальные коллективы пользуются особой как организационной, так и материальной поддержкой со стороны администрации. Например, в 1997 году из областного бюджета были выделены средства на приобретение транспорта для гастролей.

Следует также привести ряд примеров поддержки, как со стороны Администрации, так и региональной прессы, детского творчества коренных народов. Группа шорских детей из г. Новокузнецка участвовала в работе VI Всемирного тюркского детского курултая-фестиваля, проходившего в г. Стамбуле по инициативе турецкого Фонда изучения тюркского мира. В марте 2001 года в Кемерове состоялся смотр-концерт детей коренных малочисленных народов области. Детские коллективы шорцев и телеутов выступали на фестивале «Радуга Кузбасса» в селе Елыкаево летом 2002 года [9]. В 2002 году в Мысках прошел первый областной фестиваль детского творчества коренных народов «Элим», в 2003 году – День национальной шорской кухни.

На волне национального движения возрастает интерес общественности к отдельным сторонам культуры и быта народов Сибири: традиционной одежде [11], музыке, народным промыслам и кухне. Это проявляется в различных формах. Элементы национальной культуры появляются на выставках, ярмарках, входят в программы учебных заведений. Например, в 2003 году в музыкальной школе Мысков появилось отделение игры на шорских инструментах. Кафе традиционной кухни появляются в Междуреченске, Осинниках и Таштаголе, а также Усть-Кабырзе [13].

Активным проводником этого курса являются «национальные музеи», появившиеся с начала 1990-х годов и деятельность которых достаточно хорошо освещается в прессе. Следует отметить, что инициатива в их создании исходила от городских национальных общественных организаций, при активной поддержке органов власти, представителей региональной науки, прессы. Так, в Мысках местной шорской общественностью, совместно с городской администрацией, был создан дом-музей поэта С. Тотыша, при содействии областной администрации – музей шорской культуры. В мае 2001 года был открыт музей шорского художника В. Чульжанова. К 2003 году сформировался городской историко-этнографический музей [19].

В Таштаголе были сформированы экспозиции шорского краеведческого музея, чему предшествовала проходившая 22–24 февраля 1993 года научно-практическая конференция «Проблемы сохранения историко-культурного наследия в сельских районах Горной Шории» [1; 5; 15]. С 5 мая 1994 года в городе работает музей этнографии и природы. Шорские коллекции присутствуют и в экспозициях краеведческого музея Междуреченска. В Новокузнецке развернут этнографический музей «Тазыхан». Этнографии коренного населения Южной Сибири, в частности Кемеровской области, посвящены комплексы музея-заповедника «Томская Писаница» [2], экспозиции кемеровского музея «Археология и этнография Южной Сибири» [4]. В ряде населенных пунктов Горной Шории, в частности Междуреченского района, при содействии городской власти в течение 1990-х годов создавались музеи, посвященные выдающимся представителям шорского народа, например, С. С. Торбокову, А. И. Чудоякову [16]. Как и у шорцев, задача сохранения и развития культуры реализуется посредством создания музеев. Здесь можно отметить историко-этнографический музей «Чолкой», функционирующий с декабря 1999 года в селе Беково Беловского района [10].

В рамках заявленной темы следует отметить, что при освещении проблем возрождения «духовной культуры» пресса фактически оставила вне внимания религиозные проблемы малочисленных коренных народов. Они фактически не отражены. Затрагивались только отдельные сюжеты, информация журналистов не несет при этом никаких попыток анализа крайне противоречивого процесса синкретизма ослабленных государством в советский период позиций русской православной церкви и «возрождения» позиций «нео-шаманизма». К их числу можно отнести следующие сюжеты.

Деятельность Ассоциации телеутов по сохранению «священных мест» затрагивалась в публикациях газеты «Кузнецкий край» [3] и «Кузбасс». Причем, следует отметить крайне некорректные высказывания журналиста В. Попка, выступившего с оценкой этого процесса как формы вымогательства денег со стороны телеутов у разреза «Бачатский».

Достаточно ограниченная информация дана по шорцам. Так, отмечено, что в 2002 году президент Ассоциации шорского народа Е. А. Бекренев инициировал экспедицию по Горной Шории, целью которой являлось изучение культовых мест шорцев. Освещалось и обсуждение на заседании Ассоциации шорского народа, проходившем в 2002 году, факта установки на горе Мустаг (традиционное место шаманских культов) православного креста. Этот вопрос поднимался также Новокузнецкой городской общественной организацией, являющейся отделением Ассоциации. В печати отмечена резко негативная реакция отдельных представителей Ассоциации на установку креста, рассматривающих этот шаг как проявление экспансии «нетрадиционных» для шорцев форм веры. Пожалуй, этими двумя сюжетами и ограничивается вся информация, выявленная нами по прессе. И это тем более странно, что в сопредельных районах Саяно-Алтая по материалам этнографами выявлены исключительно динамичные процессы возрождения традиционных верований, оказывающих воздействие на этнополитические процессы.

По материалам региональной периодической печати, можно проследить и крайне фрагментарную информацию по формированию международных связей национальных объединений. Интерес к современным этнокультурным процессам проявляют зарубежные ученые. Например, Немецкий фонд исчезающих языков оказывал содействие выпуску сборника шорских легенд «Казыр-то» («Буйный вихрь»), изданному в Германии.

В 1994 году Ассоциацией шорского народа была предпринята попытка организовать подготовку молодых национальных специалистов на территории Турции. Мысковское общество «Шория», в рамках сотрудничества с тюркоязычными народами, направило в 2001 году в Турцию приглашение в адрес ученых побывать в кузбасском городе. Прибывшие делегаты ознакомились с традиционной культурой, языком шорцев. Для них были организованы встречи с преподавателями родного языка, со сказителями-кайчи. С иностранными делегатами обсуждались вопросы учебы шорцев в киргизско-турецком университете. В 2002 году население отдаленных шорских поселков Таштагольского района, при поддержке городской администрации, обследовали специалисты международного благотворительного фонда «АГАПЕ».

Таким образом, во второй половине 1990-х годов – начале XXI века периодическая печать проводит курс на освещение исключительно культурных мероприятий в среде национальных ассоциаций, не акцентируя внимание на источниках их финансирования (областные и муниципальные администрации, спонсоры). При этом инновационные формы национальной культуры выдаются зачастую в качестве традиционных элементов. Деятельность фольклорных коллективов, организация и проведение праздников зачастую в прессе ошибочно не рассматривается как форма реализации поставленных ассоциациями целей по развитию национальной культуры.

Список литературы

1. Анатольев В. Все о Шории // Кузбасс. – 1993. – 16 марта.
2. Антимопова С. Как окупиться в век минувший // Кузбасс. – 1997. – 11 апр.
3. Бабанаква Г. Друг белого шамана // Кузнецкий край. – 1997. – 16 окт.
4. Белоусова Н. Отказываясь от стандарта // Кузбасс. – 1995. – 1 дек.
5. Бог все зачет // Кузнецкий край. – 1997. – 25 сент.
6. Вавилова С. За ширмой национального вопроса // Кузбасс. – 1994. – 24 марта.
7. Валентинов Л. Кузнецкая земля – наш общий дом // Кузбасс. – 1990. – 21 окт.
8. В Горной Шории – праздник // Кузбасс. – 2000. – 17 июня.
9. Владимирова А. Творческий «национальный вопрос» // Кузнецкий край. – 2002. – 20 июня.
10. В музей телеутов // Кузбасс. – 1999. – 21 дек.
11. Галыгина О. И старина, и день нынешний // Кузбасс. – 1992. – 21 апр.
12. Горбунов В. На светлом пути стало темнее // Кузнецкий край. – 1994. – 19 нояб.
13. Горбунов В. Стопочку абырткы под пелбен // Кузнецкий край. – 1995. – 10 окт.
14. Горбунов В. Шорцы веселились день и ночь // Кузнецкий край. – 1994. – 5 июля.
15. Горная Шория – сибирская Швейцария // Кузбасс. – 1993. – 18 дек.
16. Гревнев М. Храним память великого шорца // Кузнецкий край. – 1998. – 1 дек.
17. Гришечкин Д. Праздник музыки, праздник дружбы // Кузбасс. – 2001. – 9 июня.
18. Гришечкин Д. Радуга из давних времен // Кузбасс. – 2001. – 27 янв.

19. День рождения «храма истории» // Кузбасс. – 2004. – 26 мая.
20. Елисеева Е. В Кузбассе состоится фестиваль коренных народов Сибири // Кузнецкий край. – 1993. – 14 дек.

List of references

1. Anatol'ev V. Vse o Shorii // Kuzbass. – 1993. – 16 marta.
2. Antimonova S. Kak okunut'sia v vek minuvshii // Kuzbass. – 1997. – 11 apr.
3. Babanakova G. Drug belogo shamana // Kuznetskii krai. – 1997. – 16 okt.
4. Belousova N. Otkazyvaia's' ot standarta // Kuzbass. – 1995. – 1 dek.
5. Bog vse zachtet // Kuznetckii krai. – 1997. – 25 sent.
6. Vavilova S. Za shirmoi natsional'nogo voprosa // Kuzbass. – 1994. – 24 marta.
7. Valentinov L. Kuznetckaia zemlia – nash obshchii dom // Kuzbass. – 1990. – 21 okt.
8. V Gornoi Shorii – prazdnik // Kuzbass. – 2000. – 17 iunია.
9. Vladimirova A. Tvorcheskii “natsional'nyi vopros” // Kuznetckii krai. – 2002. – 20 iunია.
10. V muzei teleutov // Kuzbass. – 1999. – 21 dek.
11. Galygina O. I starina, i den' nyneshnii // Kuzbass. – 1992. – 21 apr.
12. Gorbunov V. Na svetlom puti stalo temnee // Kuznetckii krai. – 1994. – 19 noiab.
13. Gorbunov V. Stopochku abyrtki pod pelben // Kuznetckii krai. – 1995. – 10 okt.
14. Gorbunov V. Shortsyy veselilis' den' i noch' // Kuznetckii krai. – 1994. – 5 iulia.
15. Gornaia Shoriia – sibirskaia Shveitsariia // Kuzbass. – 1993. – 18 dek.
16. Grevnev M. Khranim pamiat' velikogo shortsia // Kuznetckii krai. – 1998. – 1 dek.
17. Grishechkin D. Prazdnik muzyki, prazdnik druzhby // Kuzbass. – 2001. – 9 iunია.
18. Grishechkin D. Raduga iz davnikh vremen // Kuzbass. – 2001. – 27 ianv.
19. Den' rozhdeniia “khrama istorii” // Kuzbass. – 2004. – 26 maia.
20. Eliseeva E. V Kuzbasse sostoitsia festival' korennykh narodov Sibiri // Kuznetskii krai. – 1993. – 14 dek.

ПРИОРИТЕТЫ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ЖАНРЕ КОЛЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

А. И. Душный, В. В. Шафета

*Дрогобычский государственный педагогический университет
им. Ивана Франко, г. Дрогобыч, Украина*

Статья посвящена творческим устремлениям композиторов Я. Олексива, А. Онуфриенко, М. Оберюхтина, В. Чумака, Е. Мантулева в создании дидактического репертуара для ансамблево-оркестровых коллективов с участием баянов-аккордеонов на Львовщине. Анализируется целостность и разнообразие так называемых копонировок (оригинальной музыки, переложений, инструментовок, аранжировок), которые бытуют в репертуаре региона.

Ключевые слова: композиторское творчество, репертуар, ансамбли, оркестры, баян, аккордеон.

COMPOSING PRIORITIES IN THE GENRE OF COLLECTIVE NATIONAL INSTRUMENTAL MUSIC CREATING

A. I. Dushnyi, V. V. Shafeta

*Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko,
Drohobych, Ukraine*

The article is devoted to the creative aspirations of such composers as J. Oleksiva, A. Onufrienko, M. Oberyuhtina, V. Chumaka, E. Mantulyeva in didactic genre repertoire for orchestral and ensemble groups with bayan-accordion in Lviv. The authors analyze the integrity and diversity of koponuvann (original music, arrangement, orchestration, arrangement) that occur in the repertory of the region.

Keywords: composer's creativity, repertoire, ensembles, orchestras, bayan, accordion.

Украинскому народно-инструментальному ансамблевому исполнительству принадлежит особое место. Синхронизируясь с всеобщим процессом системно-культурологической академизации народно-музыкального инструментария, ансамблевое исполнительство эволюционировало в различные типы и формы. Сегодня оно представляет как тембрально-унифицированные, так и тембрально-неоднородные камерные коллективы. Закономерно возник вопрос репертуара, который в той или иной степени создается как участниками или руководителями творческих коллективов, так и композиторами. Одним из творческих центров Украины выступает Львовщина – центр музыкальной культуры Западной Украины, где активно функционирует и развивается коллективное народно-инструментальное исполнительство и творчество.

Теоретической базой исследования являются работы украинских музыковедов, связанные с вопросами отечественного народно-инструментального искусства, которое охватывает значительный круг методических, исторических, исполнительских проблем. Основу составляют:

- обобщающие труды по истории украинской академической школы народно-инструментального искусства Н. Давыдова, Е. Иванова, А. Семешко, Л. Пасичняк, О. Трофимчука, В. Гуцала, словарно-справочные издания А. Басурманова, А. Семешко, А. Мирека, И. Лысенко, А. Душного и Б. Пыца [5];

- работы по вопросам народно-ансамблевого и оркестрового исполнительства Украины Б. Водяного, В. Воеводина, А. Гуменюка, В. Дэйнгы, А. Ильченка, Я. Зуляка, Ю. Лошкова, Д. Пшеничного, Т. Сидлецкой, М. Хая;

- исследование тенденций развития баянного исполнительства, образования и творчества на Львовщине А. Онуфриенко, Л. Дражница, А. Душного [4; 5], Д. Кужелева, М. Рымаренка, А. Якубова, М. Черепанина;

- работы, посвященные анализу деятельности отдельных творческих личностей региона – организаторов, руководителей, участников коллективов, а также конкурсных и художественных проектов, педагогов, ученых, создателей исполнительского и дидактического репертуара А. Боженського, С. Карася, Р. Кундиса, Э. Мантулева, М. Оберюхтина, Я. Олексива, Б. Пыца, Л. Посикиры, А. Славича, И. Фрайта, Ю. Чумака;

- материалы научно-практических конференций и семинаров, проведенных на базе региональных профессионально-образовательных центров.

Цель статьи – раскрытие жанровых, стилевых, формообразующих, выразительных компонентов музыкальной сохранности во взаимосвязи с практической деятельностью представителей Львовщины в коллективном музицировании на народных инструментах.

Коллективное исполнительство занимает собственное направление в народно-музыкальном исполнительстве Украины. На региональном уровне, в частности на Львовщине, оно имеет богатую историю и весомый практический и творческий потенциал. Особое место в этом процессе принадлежит композициям, инспирированным исполнительской деятельностью народно-инструментальных ансамблей, предназначенным для их исполнительского репертуара, иногда композиторски одаренными участниками-исполнителями.

Как правило, такие произведения имеют успешную концертную судьбу, поскольку демонстрируют глубокое понимание темброво-технических возможностей инструментария в сольной функции и в процессе ансамблирования, знание исполнительного потенциала конкретного коллектива. В то же время они часто остаются ненапечатанными и, следовательно, – изъятими из общей концертной практики и по возможности научного осмысления. Их исполнение частично освещается в популярной периодике, обращения к этой проблематике музыковедов-специалистов являются единичными и, как правило, не направленными на музыковедческий анализ ансамблевых композиций, появление которых тесно связано с практической деятельностью конкретных коллективов, прошедших успешную апробацию концертной практикой и является существенной составляющей региональной и национальной баянно-акордеонной и народно-инструментальной культуры.

Поскольку профессиональных академических оркестров народных инструментов в области нет, основной сферой адресации соответствующего творчества стали учебные коллективы: оркестры народных инструментов Львовской государственной консерватории (ЛНМА) им. Н. Лысенко, Львов-

ского музыкального училища им. С. Людкевича, Львовского музыкально-педагогического училища им. М. Колессы, Львовского училища культуры и искусств, оркестры украинских народных инструментов Дрогобычского музыкального училища им. В. Барвинского и музыкально-педагогического факультета Дрогобычского педуниверситета им. И. Франко, оркестр украинских народных инструментов «Soloway» и др.

Использование классического наследия развитых инструментальных культур в репертуаре народников преследовало две задачи: просветительскую и саморазвивающуюся. Первая – стремление познакомить широкую слушательскую аудиторию с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки – была особенно актуальной в условиях дефицита музыкально-эстетического и художественного воспитания в России XIX – начала XX века. Вторая – совершенствование исполнительства, расширение художественно-выразительных возможностей народно-инструментального искусства на опыте сложившихся исполнительских и композиторских школ – не потеряла своего значения и по сей день [2, с. 34].

Отсюда, особенности репертуарного состава, который формируется на основании:

- многочисленных переложений, аранжировок и обработок отечественной и зарубежной музыки, созданной для самых академических инструментальных оркестровых и камерных составов, а также образцов фортепианной, вокальной, хоровой литературы;
- оригинальных композиций, возникших из потребностей дидактической практики, учитывающих актуальные требования педагогического процесса;
- аккомпанементов в хоровых, танцевальных, вокально хореографических коллективах;
- патриотического и национального фольклорно-обрядового репертуара;
- развлекательных композиций (популярно-академических, фольклорных и эстрадных жанров в их синтетических сочетаниях, различных песенно-танцевальных и сольно-оркестровых концертных пьес);
- произведений профессиональных композиторов, написанных на заказ для исполнительских коллективов, направленных на моделирование жанровых признаков, воспроизведения фольклорных форм музицирования с применением современных композиторских техник, новейшего гармоничного и ладового мышления и тому подобное.

Основу их репертуара в так называемые советские времена составляют переложения разностилевой и разнонациональной музыки, что является потребностью формирования личности высокопрофессионального исполнителя и будущего руководителя коллектива, а также произведения с фольклорной ориентацией, которые связаны традициями народно-ансамблевого музицирования, аккомпанемент к вокальным, хоровым, хореографическим композициям и авторские переложения. К последним относятся произведения Я. Олексива (авторские оркестровые переложения собственных баянных произведений «Токкаты», «Сонаты-баллады», «Let's run in jazz», «В настроении джаза»), В. Чумака и С. Максимова (Вариации на тему лемковской народной песни «Кедь мы пришла карта» для двух баянов и оркестра народных инструментов).

Значительно менее многочисленными являются оригинальные оркестровые композиции, авторами которых являются творчески одаренные руководители или участники коллективов («Вариации», «Романтический эскиз», «Фантазия», «Сюита» А. Онуфриенко), оригинальная композиция «Скерцо-фантазия» Н. Плаксюка, профессиональные композиторы-педагоги учебных заведений («Ноктюрн», «Ода дружбе», сюита «Лис Мыкыта», «Юмореска» И. Вымера, «Интермеццо», «Украинская фантазия», лирическая фантазия «Яворина», романсы «Две флейты» на сл. А. Канич, «Песня» на сл. Д. Павлычко и Я. Олексива):

- произведения для оркестра с соло академических и народных инструментов (Концерт-рапсодия для домры с оркестром народных инструментов В. Задерацкого, «Гуцульская рапсодия» для флейты и оркестра И. Вымера, Вариации на тему украинской народной песни «Ой, при лужку» для оркестра и баяна-соло В. Чумака);
- оригинальные композиции и переложения для баяна или аккордеона с фортепиано, симфоническим или камерным оркестрами (Концерт для баяна с фортепиано А. Батршина, переложения К. Соколова для аккордеона с камерным оркестром «Витруозы Львова»).

Так, для обеспечения репертуарных потребностей учебных коллективов отдела, а затем и кафедры народных инструментов Львовской государственной консерватории (сейчас – Национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко) основатель этого структурного подразделения учебного заведения Г. Казаков создал ряд инструментальных переложений для цимбал, домры и различных ансамблевых составов, а также ряд оркестровок для народных инструментов, среди которых: «Украинская сюита» З. Дашака, «Козачок» Л. Ревуцкого, «Серенада» соч. 37 № 3 Н. Лысенко.

В произведениях, позиционированных авторами как обработки академического репертуара, допускается значительно большая свобода по целостности авторского первоисточника с учетом возможностей как можно более полного раскрытия выразительного потенциала конкретного исполнительского состава. Так, например, в обработке для трио баянистов широко известной хоровой композиции С. Людкевича «Гагилка» М. Оберюхтин увеличил количество экспозиционных проведений основной темы с имитационными приемами и усложнением модуляционного плана, добавил вариационное развитие первой темы, а в репризном изложении (произведение галицкого композитора имеет трехчастную репризную форму) обогатил фактуру виртуозными пассажами. «В этом изложении произведение имеет фактически двух авторов – С. Людкевича и М. Оберюхтина», – отмечает Л. Боднар, которая взяла именно эту баянную обработку за основу оркестровки для консерваторского коллектива [1, с. 19]. Руководитель оркестра акцентирует внимание на воспроизведении в собственном варианте народно-оркестровой версии специфических баянных приемов, выполненных путем дублирования оркестровых голосов, использования новых тембров, введения группы ударных инструментов [1, с. 16–20].

Исключительной по разнонаправленности, численности, объему и профессиональному уровню является деятельность педагога, ученого, композитора и дирижера А. Онуфриенко. Для оркестра народных инструментов композитор сделал значительное количество разностилевых аранжировок и переложений: «Серенаду» Л. Бетховена; «Славянский танец» А. Дворжака; «Элегическую мелодию» Э. Грига; I ч. Симфонии № 10 Д. Шостаковича; «Вальс» И. Стравинского; «Украинскую симфонию» М. Калачевского; Симфонию М. Вербицкого; «Украинский танец» А. Штогаренко; «Давно это прошло» А. Кос-Анатольского. Как отмечается в монографии, посвященной Анатолию Онуфриенко, «привлекая музыкальные образцы разных эпох, стилей, национальных школ, Онуфриенко программирует их на разный уровень исполнительского-технической сложности, стремясь охватить все звенья обучения и концертной практики... Обогащая мировоззрение музыканта, переложения Онуфриенко способствуют выработке культуры звука, овладению манере исполнения соответствующей эпохи, добавляют выразительности в палитру поведения и звукоизвлечения» [3, с. 17].

Наряду с многочисленными обработками, инструментовками, переложениями, на его счету немало оригинальных произведений, репертуарных композиций дидактического направления для: баяна-соло; ансамбля баянистов («На полонине», «Спеванки», «Маленькая поэма», «Порыв»); оркестра народных инструментов («Поэма», «Фантазия», «Вариации», Сюиты № 2, 3, «Романтический эскиз», «Хороводы», «Увертюра», «Гуцульская импровизация», «Симфонietta» и др.).

Так, «Поэма» А. Онуфриенко относится к оригинальному композиторскому творчеству 1970-х годов. Композиция написана для склада, где солирующие функции поочередно выполняют концертные гармоники и домры, дополненные квинтетом балалаек, цымбалами, бандурой и группой ударных (литавры и треугольник). «Поэма» – это композиция, в которой сочетаются черты неоромантизма и неоклассицизма, а также находят отражение специфические признаки композиторского стиля, присущие В. Косенко, С. Рахманинову (романтическая импровизационность, виртуозная концертность и свобода формы, гармоническая характерность), П. Чайковскому, С. Прокофьеву (прежде всего традиции лирико-драматического симфонизма, способы развития материала, трактовка вальса как составной части оркестрового произведения и т. д.).

«Фантазия» является универсальным произведением, которое допускает его комплектацию в практике как самостоятельных, так и профессиональных оркестров народных инструментов. Состав оркестра охватывает три основные группы инструментов: духовые, струнные, ударные. Группа духовых инструментов представлена сопилками (I, II) и кларнетами (I, II). Струнные инструменты делятся по способу звукоизвлечения на: фрикционные – скрипки (I, II), альты, виолончели, контрабасы; щип-

ковые – бандуры (I, II); струнно-ударные – цимбалы. Группа ударных инструментов представлена в трех разновидностях: литавры, треугольник, бубен, эпизодически тарелка.

В произведении сочетаются две контрастных темы с опорой на напевность и танцевальность, типичные для народной практики. Аналог такого сочетания в профессиональной музыке – *lassan-friska* в рапсодии Ф. Листа, «Думка-шумка» Н. Лысенко, думка-коломыйка в активе композиторов-представителей Галичины. Следуя требованиям по жанровым признакам фантазии, композитор сочетает в произведении такие композиционные принципы, как вариационность и вариантность, перегармонизация темы, изменение тональности и ладовости, ритмическое ощущение, тембровое перевоплощения. Отвечая профессиональным требованиям академического искусства, произведения А. Онуфриенко служат ярко самобытным примером органического расширения репертуарной среды для коллективов и исполнителей на народных инструментах. Взвешенность, рациональность, дидактичность, конкурентоспособность – далеко не исчерпывающий перечень качеств, которыми пользовался композитор при написании, редактировании, переложении, оркестровке, селекции [4, с. 45].

К созданию оригинального исполнительского народно-оркестрового репертуара приобщались С. Людкевич, Ф. Колесса, Р. Симович, Н. Плаксюк, а также знаток и энтузиаст народно-инструментального исполнительства И. Вымер. В частности, его «Гуцульская рапсодия» для флейты и оркестра народных инструментов нередко фигурирует в концертных программах учебных и любительских народно-инструментальных коллективов, «Юмореска», «Подольская свадебная» – произведения, которые вошли в репертуар оркестра украинских народных инструментов ДГМУ им. В. Барвинского и музпедфакультету ДГПУ им. И. Франко.

Композиция Я. Олексива «Украинская фантазия» (2008) – первая композиция автора, написанная в неофольклорной стилистике еще в студенческие годы для оркестра баянов Львовской НМА им. Н. Лысенко. Здесь при ведущей мелодической функции и развитости партии гармоник применяются и другие инструменты (хотя и значительно скромнее технически-выразительным потенциалом, что было обусловлено реалиями педагогического процесса и наличием исполнительских сил). Оркестровые композиции позднего периода (лирическая фантазия «Яворына», романсы «Две флейты» на сл. А. Канич, «Песня» на сл. Д. Павлычко) появились из потребностей обеспечения исполнительского репертуара оркестра украинских народных инструментов академии «Soloway», возглавляемого Я. Олексивым.

Как уже отмечалось, народно-инструментальные коллективы музыкально-педагогического факультета Дрогобычского педуниверситета (ОНИ «Лира», ансамбли «Гармоника» и «Прикарпатские музыки») были основаны и возглавляемы баянистом-виртуозом, педагогом-методистом, композитором Э. Мантулевым. Их концертные программы отличает широкая стилевая палитра: образцы классической музыки, оригинальные композиции и переложения, фольклорные и эстрадные произведения. Так, в репертуаре ОНИ Дрогобычского вуза в программе 1966 года представлены: «Жаворонок» Н. Глинки, «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Последняя весна» Э. Грига, «Венгерский танец» № 5 И. Брамса, «Хороводы» А. Онуфриенко, «Севлана» Г. Златова и др. Характерной чертой Э. Мантулева как руководителя оркестра «Лира» является взвешенный подход к выбору репертуара и профессиональной аранжировки. В оркестровке Эрнест Иванович большое внимание уделяет баяну, которому, кроме аккомпанирующей функции, предоставляется роль мелодического голоса, становится задача вариационного обыгрывания, что образует своеобразный диалог с другими инструментами. Репертуар оркестра «Лира» отличается сочетанием признаков народно-инструментального искусства и эстрадной музыки. Как отмечает М. Фрайт: «Оркестр народных инструментов – учебная творческая лаборатория, где студенты приобретают навыки оркестрового музицирования, владения различными народными инструментами, знакомятся с основами инструментовки, соответствующим репертуаром, особенностями школьного оркестра народных инструментов, что так необходимо будущему учителю музыки» [7].

Являясь практикующим педагогом, Е. Мантулев глубоко ориентировался в особенностях репертуарных запросов. В частности, сделал инструментовку песни «Когда расстаются двое», обработки песни «Якби мені не тиночки», создал оригинальные оркестровые композиции «Карпатский этюд» для сопилки-соло, «Шуточный наигрыш», романс «Волшебная весна» на слова И. Юринца [9].

Оркестр народных инструментов Львовского училища культуры и искусств имеет в своем репертуаре композиции Е. Мантулева «Карпатский сувенир» и «Карпатский этюд». В целом издательствами «Музыка» и «Музыкальная Украина» выпущено более 40 произведений композитора, среди которых – оригинальные произведения, а также обработки, переложения для баяна, ансамблей, оркестров народных инструментов.

Весомый вклад в учебный окрестровый репертуар осуществили В. Чумак и С. Максимов. В частности, композиция, которая существует в разных исполнительских версиях Вариации на тему лемковской народной песни «Кедь мы пришла карта» В. Чумака была инструментована С. Максимовым для двух баянов в сопровождении оркестра народных инструментов. Для этого был сформирован специфический состав, промежуточный между народным и симфоническим, который включает полную группу деревянных духовых, струнно-смычковый квинтет и ударные, две партии баянов, а также группу бандур, цимбалы и баяны-соло, которые по функции творят своеобразное *concertino*. Баяны в этом составе берут на себя роль медной духовой группы, а ударные способствуют созданию тембрального образа троистых музык [5, с. 62].

Таким образом, в жанровой группе народно-инструментального коллективного музицирования Львовщины фигурируют самые разнообразные по жанру композиции – от переложений до неординарных, оригинальных произведений. Последние отличаются стремлением авторов усвоить в народно-ансамблевой сфере разнообразные творческие эксперименты, касающиеся разноплановой трактовки функций отдельных партий (сонорный бурдон, импрессионистический фон, мелодическое остинато, изоритмия), тембрального богатства (оркестральность, звукоподражание народных инструментов и инструментальных ансамблей), принципов формообразования и музыкального развития, нетипичного прочтения стилистики (новая фольклорная волна, импрессионизм, джаз и т. д.). Поэтому, данные приоритеты становятся основой творчества представителей Львовщины в социокультурном аспекте академического народно-инструментального искусства Украины XXI века.

Список литературы

1. Боднар Л. Твори українських авторів для диригування оркестром народних інструментів: навч. посіб. [Ноти]. – Львів: Сполом, 2008. – 114 с.
2. Варламов Д. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков: дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.09 – теория и история искусства. – Саратов, 2009. – 339 с.
3. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя, присвячене музиці: [монографія] / [заг. ред. Б. Пица]. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 328 с.
4. Душний А. Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (методико-виконавський зріз) // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 41–45.
5. Душний А. Прикарпатський дуєт баяністів – творчо-виконавський аспект: навч. пос. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – 88 с.
6. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
7. Фрайт М. Звучить «Ліра» // Радянський педагог. – 1985. – № 21 (921). – 6 червня.
8. Шафета В. До питання колективного музикування Львівщини за участю баяна та акордеона // Максимова О., Шафета В. Педагогічний репертуар для народних інструментів (з репертуару інструментального тріо «Гармонія»): навч. пос. – Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 6–19.
9. Ярмо М. Творчий ювілей // Радянський педагог. – 1990. – 15 червня.

List of references

1. Bodnar L. Tvory ukrains'kykh avtoriv dlia dyryguvannia orkestrom narodnykh instrumentiv: navch. posib. [Noty]. – L'viv: Spolom, 2008. – 114 s.

2. Varlamov D. Narodnye traditsii v kontekste evoliutsii natsional'nogo instrumentalizma v muzykal'nom iskusstve Rossii XIX–XX vekov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniia: spets. 17.00.09 – teoriia i istoriia iskusstva. – Saratov, 2009. – 339 s.
3. Dushnyi A. Anatolii Onufrienko: zhyttia, prysviachene muzytci: [monografiia] / [zag. red. B. Pytca]. – Drohobych: Posvit, 2010 – 328 s.
4. Dushnyi A. Kompozytors'ka spadshchyna Anatolii Onufrienka (metodyko-vykonavs'kyi zriz) // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizh nar. nauk.-prakt. konf. (L'viv, LDMA im. M. Lysenka, 10.04.06) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drohobych: Posvit, 2006. – S. 41–45.
5. Dushnyi A. Prykarpats'kyi duet baiianistiv – tvorcho-vykonavs'kyi aspekt: navch. pos. – Drohobych: Posvit, 2007. – 88 s.
6. Dushnyi A., Pytc B. L'vivs'ka shkola baianno-akordeonnogo mystetctva: dovidnyk. – Drohobych: Posvit, 2010. – 216 s.
7. Frait M. Zvuchyt' "Lira" // Radians'kyi pedagog. – 1985. – № 21 (921). – 6 chervnia.
8. Shafeta V. Do pytannia kolektyvnogo muzykuvannia L'vivshchyny za uchastiu baiana ta akordeona // Maksymova O., Shafeta V. Pedagogichniy repertuar dlia narodnykh instrumentiv (z repertuaru instrumental'nogo trio "Garmonii"): navch. pos. – Drohobych: Posvit, 2011. – S. 6–19.
9. Iarko M. Tvorchyi iuvilei // Radians'kyi pedagog. – 1990. – 15 chervnia.

ПРОГРАММЫ КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ: КРАКОВСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ И РАБОТА ТАДЕУША БЭРДА

Б. Литерска

Зеленогурский университет, Польша

Статья посвящена анализу популярности музыки Тадеуша Бэрда в репертуаре Краковской филармонии 1949–1980 годов. Выбор композитора и конкретной филармонии не случаен, а обусловлен имеющимися обширными исследованиями работ Бэрда. Хотя Т. Бэрд был связан с Варшавским кружком композиторов, его музыка звучала по всей Польше, даже в королевском Кракове, который известен давней традицией – содействовать развитию современной польской музыке. Цель работы состоит в определении уровня вклада опубликованных в Краковской филармонии программ в восприятие Т. Бэрда и его музыки в Кракове 1949–1980 годов. Программы концертов могут рассматриваться как менее популярная форма музыкальной критики.

Ключевые слова: Тадеуш Бэрд, музыкальная критика, польская музыка XX века, Кароль Шимановски, Краковская филармония.

Статья публикуется в авторской редакции

PROGRAM GUIDE REVIEWS AS A FORM OF MUSIC CRITICISM: THE KRAKOW PHILARMONIC AND THE WORK OF TADEUSZ BAIRD

B. Literka

University of Zielona Góra, Poland

The article is the Polish version of the paper was published in Barbara Literka, Omówienia koncertowe z informatorów programowych jako forma krytyki muzycznej. Filharmonia Krakowska wobec twórczości Tadeusza Bairda, [in:] Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki?, ed. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2012, pp. 65–75.

Keywords: Tadeusz Baird; Music criticism; 20th Century Polish music; Karol Szymanowski the Kraków Philharmonic.

Concert program guides can be treated as a less popular form of music criticism. The issue is presented on the basis of the analysis of popularity of Tadeusz Baird's music in the repertoire of the Kraków Philharmonic in the 1949–1980 years. The choice of both the composer and the institution was not a coincidence. On the contrary, it was related to a more extensive research conducted on Baird's work. Although Baird was associated with the Warsaw circle of composers, his music was performed throughout Poland, even in the royal Kraków, which has a long tradition of promoting contemporary Polish music. The aim of the paper is to define the extent to which the program guides published by the Kraków Philharmonic contribute to the reception of Tadeusz Baird and his music in Kraków in the years 1949–1980.

Music life in Poland, in respect of so called 'high culture', is to a large extent moderated by institutions such as Philharmonic or Opera Houses. Program guides, containing the repertoire, reviews and the presentation of the performers, constitute the essential element of each musical event (concert or opera performance). This kind of document of music life is carefully collected and stored in the form of annuals from each concert season¹, and usually made available in Program Departments of particular institutions. The program annuals allow to reconstruct numerous aspects concerning music culture, including the reception of the works of particular composers in a given place or time. The comments included in program guides form an element of the entire scope of both basic and traditional understanding of the term 'music criticism'. By assumption, they express professional opinions about music and are published periodically. They describe music facts at the documentary, aesthetic, cultural and theoretical levels². The texts are carefully studied by the listeners before concerts, and hence form an important element of the reception of music. The tasks of the authors of comments (critics), in respect of listeners, are rather complex, include presentation of the aesthetic values of music in an accessible way and constitute the basis upon which the listeners may form their opinions after listening to the music³. Thus, the aim of the review is not only to 'program' the listeners (their attitudes and orientations), but above all, to create an opportunity to become independent in the contact with music as well as more reflective once the concert is over. At the same time, the texts from program guides serve, though to a lesser extent, the composers, the performers as well broadly understood music culture. In view of their 'ephemeral' nature, the circle of their receivers is limited to concert audience. It has to be noted however, that a similar group reads professional music publications or follows culture columns in popular press. Thus the group is not accidental and constitutes a vital element in the process of conscious reception of music.

The above considerations concerning program guides, as less perceptible forms of music criticism, were motivated by the performances of music of Tadeusz Baird⁴ in the repertoire of the Karol Szymanowski Philharmonic in Kraków in the years 1949–1980. The choice of the composer as well as the institution is not accidental, and is connected with more extensive research on the work of Baird⁵. Although the composer was closely related with Warsaw circles, his presence in the music life in Kraków allows to verify the extent of his popularity outside the capital. It has to be remembered that music circles in Kraków have a long tradition of popularizing Polish contemporary music. According to Anna Woźniakowska, already in 1932, the newly formed Association of Young Musicians initiated the performance of works which were novel at that time

¹ The documents have by principle a printed form, yet with technological change, the materials are digitalised and stored on electronic carriers.

² Extensive discussion on 'music criticism' – its definition, tasks and goals can be found in: Rafał Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, pp. 7–49.

³ Cf. M. Bristiger, *Oko i umysł*, "Twórczość" 1965 no. 7, p. 32.

⁴ Tadeusz Baird (1928–1981) – one of the most eminent Polish post-war composers, co-originator of the "Warszawska Jesień" Festival.

⁵ The author of the text was a research coordinator of the post-doctoral project: Tadeusz Baird. The composer, the work, reception" (N N105 100038), granted during the 38th edition of the competition of the Ministry of Higher Education of the Republic of Poland for the years 2010–2012. The project resulted in the first monograph of this prematurely deceased artist. Cf.: B. Leterska, *Tadeusz Baird. Kompozytor, dzieło, recepcja*, Zielona Góra 2012, pp. 765.

(among others the works of Ekier, Gablenz, Geiger, Jachimecki, Malawski, Poźniak or Skołyszewski)⁶. For obvious reasons Polish music was absent during the period of German occupation, but it was performed again, already on February 03rd, 1945, in the 'Świt' theatre during the first symphonic concert⁷ of the Kraków Philharmonic Orchestra⁸. Numerous further events indicate the paramount role performed by Kraków in the popularization of Polish music during difficult post-war years⁹.

The aim of the hereby considerations focuses on the reflection on the extent to which the contents included in program guides may be used for the purpose of reconstruction of the picture of the reception of the composer and his music. The music of Tadeusz Baird performed by the Kraków Philharmonic Orchestra¹⁰ in Kraków in the years 1949–1980¹¹, that is during the years of his creative activity, is used as an example. The basic document consists of concert reviews included in the program guides published by the institution. They were discovered on the basis of a collective list of all performances of T. Baird's music¹² in the above mentioned period during 42 philharmonic concerts (Tables 1, 2).

Table 1. The Kraków Philharmonic – the number of concerts with T. Baird's music in the period from 1949/1950 to 1979/1980

The Kraków Philharmonic		
The number of planned concerts with T. Baird's music		
Season	The number of concerts (without repetitions)	The number of concerts (with repetitions)
1949/1950	1	2
1950/1951 – 1959/1960	7	16
1960/1961 – 1969/1970	6	10
1970/1971 – 1979/1980	10	14
TOTAL	24	42

Author's study

⁶ A. Woźniakowska, *60 lat Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie 1945–2005*, Kraków 2004, p. 21.

⁷ The repertoire included: M. Karłowicz *Odwieczne pieśni* op. 10; F. Chopin *The piano concerto f-moll* op. 21; P. Czajkowski: *The 'Pathetic' Symphony* op. 74. Conductor: Zygmunt Latoszewski PhD, soloist: Prof. Zbigniew Drzewiecki (piano). The concert inaugurated the opening of the Kraków Philharmonic on 14.04.1945.

⁸ Cf. A. Woźniakowska, *op. cit.*, p. 21–36.

⁹ The most important events include:

29.08.–2.09.1945: The Convention of Polish Composers, during which the Association of Polish Composers (ZKP) was founded presided by P. Perkowski. ZKP was the continuation of the Association of Polish composers founded in 1925.

1-4.09.1945: the first Festival of Polish Contemporary Music, among the performers there were: Z. Drzewiecki, J. Ekier, S. Szpinalski, I. Dubiska, E. Bandrowska-Turska, A. Szlemińska; K. Szymanowski Łódź String Quartet; Zarebski's Quintet. The program of four concerts included compositions of: G. Bacewicz, J. Ekier, S. Kisielewski, A. Malawski, W. Lutosławski, R. Palester, A. Panufnik, R. Padlewski.

1.10.1945 the first issue of the biweekly "Ruch Muzyczny".

April 1946: re-establishment of the Polish Association of contemporary Music (as a section of the International Association of Contemporary Music).

¹⁰ The full name of the institution from 1962: Karol Szymanowski Philharmonic in Kraków.

¹¹ This is the period of creative activity of the composer – from the debut on 8.08.1949 (Łagów Lubuski) until his sudden death on 2.09.1981 (Warsaw). The 1981 concert took place after the composer's death and hence were not included in the sources.

¹² The list was compiled in the Program Department of the Kraków Philharmonic.

**Table 2. The Kraków Philharmonic – concerts
with T. Bird's music from 1949/1950 to 1979/1980 – a detailed list**

No.	Title	Performance date	Performers	Remarks
1.	Sinfonietta	1949-11-18	The Kraków Philharmonic Orchestra ¹³ conducted by Zygmunt Latoszewski	Symphonic Concert No. 7; Fri.
2.		1949-11-20		The Morning Concert No. 3; Sun., 11.30
3.	Symphony No. 1	1950-12-15	OPFK conducted by Witold Krzemiński	The official concert of Polish music on the occasion of the 1st Congress of Art ¹⁴ ; Fri., 19.30
4.		1950-12-16		The Symphonic Concert No. 29 on the occasion of the 1st Congress of Art, Sat., 19.30
5.	Sinfonietta	1951-05-25	OPFK conducted by Włodzimierz Ormicki	The Festival of Polish Music; Fri., 19.30
6.		1951-05-26		as above, Sat., 19.30
7.	Colas Breugnon	1952-09-11	OPFK conducted by Bohdan Wodiczko	Season inauguration: 1952/1953 Symphonic Concert No. 1: 'New compositions'; Thu., Fri., Sat., 19.30
8.		1952-09-12		as above
9.		1952-09-13		as above
10.	The Giocosa Overture [Uwertura giocosa]	1952-10-30	OPFK conducted by B. Wodiczko	Symphonic Concert, program no. 8: 'New compositions' Thu. Fri. Sat., 19.30
11.		1952-10-31		as above
12.		1952-11-01		as above
13.	Four essays [Cztery eseje]	1958-10-31	The Kraków Philharmonic Orchestra conducted by Witold Rowicki	Symphonic concert; Fri., Sat.
14.		1958-11-01		as above
15.	Four essays [Cztery eseje]	1959-12-11	OPFK conducted by Andrzej Markowski	Symphonic concert; Fri., Sat., 19.30
16.		1959-12-12		as above
17.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1959-05-15	Andrzej Hiolski – baritone,	Symphonic concert; Fri. Sat., 19.30
18.		1959-05-16	OPFK conducted by Jerzy Katlewicz	as above
19.	Colas Breugnon	1962-10-05	OPFK conducted by Józef Bok	Symphonic concert; Fri., Sat., 19.30
20.		1962-10-06		as above
21.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1964-12-18	A. Hiolski, OPFK conducted by Jerzy Semkow	Symphonic concert; Fri, Sat., 19.30
22.		1964-12-19		as above
23.	Erotic poems [Erotyki]	1968-10-15	Stefania Woytowicz – soprano, OPFK conducted by Henryk Czyż	The official concert before the tour of the orchestra in the USSR

¹³ Abbr.: OPFK.

¹⁴ A. Woźniakowska, *op. cit.*, p. 61.

No.	Title	Performance date	Performers	Remarks
24.	Sinfonietta	1969-05-16	OPFK conducted by Witold Krzemiński	Symphonic concert 'Polish music in the 25 years of the Republic of Poland', Fri., Sat., 19.30
25.		1969-05-17		as above
26.	Colas Breugnon	1969-11-07	The Orchestra of the Kraków Music Academy PWSM ¹⁵ . Conducted by Renard Czajkowski	The Evening of Serenades, Fri., Sat., 19.30
27.		1969-11-08		as above
28.	Five songs for mezzo-soprano and a chamber orchestra [Pięć pieśni]	1970-01-09	A. Malewicz-Madey – mezzo-soprano, OPFK, conducted by R. Czajkowski	Symphonic concert from the cycle "Musica Nova"; Fri., Sat., 19.30
29.	Colas Breugnon	1971-01-08	OPFK conducted by Krzysztof Missona	Symphonic concert, Fri., Sat., 19.30
30.		1971-01-09		as above
31.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1974-04-21	A. Hiolski, Capella Cracoviensis ¹⁶ , conducted by Stanisław Gałoński	no data
32.	Four novellas [Cztery nowele]	1974-11-06	A. Hiolski, Krystyna Szostek Radkova – mezzosoprano, CC, conducted by S. Gałoński	Cycle: 'Polish chamber music in the 30th anniversary of the Republic of Poland', 19.30 the Arsenal Hall
	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]			
	Five songs for mezzo-soprano and a chamber orchestra [Pięć pieśni]			
33.	Four essays	1975-03-08	OPFK conducted by W. Rowicki	no data
34.	[Cztery eseje]	1975-03-09		no data
35.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1976-11-07	A. Hiolski, CC, conducted by S. Gałoński	The 250th concert of Capellae Cracoviensis, the Hall of the Prussian Homage, Sun., 19.30
36.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1978-11-01	A. Hiolski, OPFK conducted by: no data	no data

¹⁵ PWSM – the State Music Academy.

¹⁶ Abbr.: CC.

No.	Title	Performance date	Performers	Remarks
37.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1979-05-25	J. Artysz – baritone, OPFK conducted by: no data	Symphonic concert from the cycle: Literary inspirations in music VII' The Kraków Philharmonic Concert Hall, 19.30
38.		1979-05-6		Ditto, The Cultural Centre in Tarnów, 18.30 [Dom Kultury Zakładów Azotowych w Tarnowie, g. 18.30]
39.	Elegeia	1979-11-02	OPFK conducted by: Bogusław Madey	Symphonic concerts: Fri., Sat., 19.30; 18.00
40.		1979-11-03		as above
41.	Four love sonnets [Cztery sonety miłosne]	1980-04-30	Bd., No data CC	no data
42.	Colas Breugnon	1980-05-14	CC, conducted by Józef Radwan	The concert of chamber music, Wed., 19.30, the Arsenal Hall

Author's study

During the concerts, 10 works composed by Baird were performed and they can be ranked depending on their popularity. Undoubtedly, at that time, Baird was associated in Kraków with *Four love sonnets* [Cztery sonety miłosne], to the words of William Shakespeare in translation by Maciej Słomczyński, for the baritone and a symphonic orchestra¹⁷ (11 performances), *Colas Breugnon*, a traditional suite (10), *Sinfonietta* for the philharmonic orchestra (6) and *Four essays* [Cztery eseje] for the orchestra. The performances of the remaining compositions were definitely less frequent¹⁸. Another important issue to be discussed in this paper, concerns the responsibility of the authors of the texts published in the program guides. The initial comments, which 'mark' the composer and his music, are of particular significance. They are frequently copied on the occasion of further performances, and take into account (or not) new compositions. In this understanding, the texts from program guides constitute an important and opinion-forming instance of music criticism. This thesis can be illustrated on the basis of the conclusions from the analysis of available resource materials – comments to the above mentioned concerts, organized by the Kraków Philharmonic. The conclusions will be presented in two blocks: 'The Composer' (how Baird was perceived) and 'The Work' (how particular works were characterized). The discussion will be chronological in character, in order to grasp the process of shaping the opinions about the composer and his music.

THE COMPOSER

In the year of his debut as a composer, in Łagów Lubuski (08.08.1949) and in Warsaw (30.09. and 7.10.1949), Baird visited Kraków. In the introduction to the symphonic concert of 18.11.1949, it was observed that:

¹⁷ The second version comes from 1969. The composer prepared also a version for baritone and the piano.

¹⁸ *The Giocosa Overture* [Uwertura giocosa] (3), *Elegeia* for the orchestra (2), *Symphony No. 1* (2), *Five Songs* for mezzo-soprano and the chamber orchestra to the words of Halina Poświatowska (2), *Erotic poems* [Erotyki]: Six songs for soprano and symphonic orchestra to the words of Małgorzata Hillar (1), *Four novellas* [Cztery nowele] for the chamber orchestra (1).

Tadeusz Baird, a student of the State Musical Academy in Warsaw [...], represents the youngest generation of Polish composers which entered the artistic life after the war. Despite his young age, he demonstrates great musical maturity, mastery of orchestral forms and techniques, and at same time can speak in a concise and succinct way¹⁹.

The performance of *Sinfonietta* in 1951 resulted in a much stronger evaluation of Baird's creativity: [...] he is one of the most talented composers among the new, post-war generation of musicians²⁰.

The Łagów tone influenced the future career of the young artist, as it resulted in the formation of the famous **Group 49** (famous because of the circumstances). In fact, it was a group of three young friends (Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki and Jan Krenz) who united their efforts in order to act efficiently in the professional music environment. In this way, the Young Baird (at that time 21 years old) unconsciously came into contact with the doctrine of socialist realism in art, and until today this fact casts a delicate shade both on him as well as on K. Serocki. This dishonorable label can be easily erased, while analyzing the extensive reports from the Łagów convention²¹. It has to be admitted that membership in the **Group 49** helped the development of the careers of its all three members. Today, the formation of the group could be described as a skillful marketing solution. This opinion is confirmed by the commentary in the program guide from 1952:

'GROUP 49' is an association or a club, formed in 1949 (hence the name of the group) consisting of three young composers: Jan Krenz, Tadeusz Baird and Kazimierz Serocki. Their common points consists not so much in stylistic properties, but rather in rather more general goals which include [...] writing good contemporary music which is concord with its time and country. Obviously, each of the three composers understands 'good contemporary music' in a different way, yet all of them value creative accuracy, high level of orchestral techniques and in general, the composer's craft, which has resulted in enriching the Polish repertoire, in particular in terms of symphonic music, by a series popular, frequently played or recorded works. 'Group 49' has already performed special concerts in Warsaw and Poznań, now their music can be appreciated in Kraków [...]²².

In the further part of the commentary, Baird himself is presented as a composer, who is full of confidence (in fact, mature) in the orchestral texture and the formal construction of the musical narration.

The Kraków Philharmonic Orchestra inaugurated the 1952/1953 season with a symphonic concert from the cycle '*Modern compositions*'. S. Haraschin mentions T. Baird in the extensive review entitled 'Polish contemporary music', reaching to the post-Moniuszko period:

[...] at present the third 'creative' generation with Krenz, Baird, Dobrowolski, Serocki, Machl or others, has emerged on the arena [...] the entire group has grown in the shade of Karol Szymanowski, fed by his ideological and stylistic suggestions, and posed itself the beautiful task of making the Polish music more contemporary, enriching it by the diverse arsenal of technical and stylistic achievements of the world music, taking advantage of all opportunities offered by the Debussy's breakthrough, and at the same time not to lose the most primary goal of creating national music which offers the individual contribution of Poland to the great Pantheon of the world culture²³.

This elevated quotation occurred perfectly accurate in reference to Baird. In fact, he was a conscious heir of Szymanowski, which is expressed in his works, as well as in radio interviews or press releases. *Cassazzioni* and *The Four Essays [Cztery eseje]* awarded him with the title of an 'avant-garde' composer several years later (1959):

[Baird] belongs to the group of Polish, young generation avant-garde composers. Already his first works, marked him as an interesting artist and in his subsequent compositions, a gradual advancement of his style could be observed, in particular in symphonies which constitute the major area of his creativity – from school – like, but already interesting *Sinfonietta* (1949) through Symphony No. 1 and 2 (1950, 1952), to

¹⁹ [No author], *Omówienie programu*, Informator programowy (abbr. IP FK), 18.11.1949, no page number.

²⁰ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 25.05.1951, no page number.

²¹ The Conference of Polish Composers in Łagów Lubuski on 5. VIII – 8. VIII 1949: *Protocol 'Ruch Muzyczny'* 1949 no. 14, pp. 12–31.

²² [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 30.10.1952, p. 6.

²³ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 11.09.1952, pp. 8–9.

the *Concert for the Orchestra* (1953), *Cassazione per orchestra* (1956) and *orchestral 4 Essays* (1958). [...], although Baird's symphonies are monumental in nature, other works can be characterised by genuine lyricism and simplicity of expression, technical means come into prominence. Lyricism [...] remains the characteristic feature of Baird's talent [...] ²⁴.

But nine years later (1968), he joined the circle of 'moderate radicals':

Already the first works of Baird, marked him as an interesting artist, moderately radical, yet entirely modern, referring to the romantic tradition in a very individual way, and at the same time taking advantage of the most cotemporary techniques of composition. His specific style become crystallized and strengthened in subsequent works, particularly in symphonies. [...] numerous honorable distinctions and awards granted to Baird confirm the position of his artistic work ²⁵.

Furthermore, the critic noted the most characteristic feature of his art: monumentalism in early works, lyricism, emotionalism and intimacy of expression ²⁶. The last comment, referring to Baird's creative personality comes from 1969. It repeats the earlier opinions and strengthens the 'encyclopedic' classification of the composer, by replacing such words as 'eminent', 'avant-garde' or 'moderately radical' with one expression – 'individualistic and interesting':

Already the first works of Baird marked him as an individualistic and interesting artist, which was fully confirmed by his later compositions, numerous distinctions and awards as well as permanent development and advancement of the composer's style. The characteristic features of his style include: simplicity of expression and technical means, directness of the emotional expression and lyricism were already manifested in the composer's debut [...] ²⁷.

In later resource texts, information about the composer was usually omitted, and the reviews focused on the compositions. The analysis of the texts presented above, allows to trace the changes in the way Baird was evaluated during the first two decades of his post-war creative activity. Considering the quality of the performed repertoire (i. e. the lack of compositions from the second half of 1970s), one should not expect anything more.

THE WORK

As it was mentioned above, Kraków listened to the 'early' Baird only. His first composition – *Sinfonietta* for the orchestra was perceived in 1949 as brilliant, and what is more, the listeners had an opportunity to hear the 'master' composition:

Sinfonietta was a great success during the conference of composers in Łagów Lubuski and at the Inter-school Art Contest in Poznań ²⁸.

A much wider commentary concerning the work itself (and not the circumstances of performance) occurred at a concert in 1952:

Sinfonietta [...] as a debut, is marked by significant technical and formal maturity as well as 'smoothness' of the harmonic and melodic language. The work is concise, highly proportional and reflects the authors predilection for classical forms ²⁹.

In 1952, the neutrally marked formulation 'predilection for classical forms', was replaced by a much a sharper formula:

[...] irrelevant of certain youthful eclecticism as well as harmonic and melodic language, the works (*Sinfonietta* and the *Piano Concert* – note: BL), as far form and technique are concerned, are fully mature, complete and rounded with almost minute exactitude ³⁰.

²⁴ S. Haraschin, *Omówienie programu*, IP FK, 15.05.1959, pp. 5 and 8.

²⁵ S. Haraschin, *Omówienie programu*, IP FK, 15.10.1968, pp. 6–8.

²⁶ Ibid.

²⁷ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 16.05.1969, p. 4.

²⁸ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 18.11.1949, no page number.

²⁹ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 25.05.1951, no page number.

³⁰ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 30.10.1952, no page number.

Sinfonietta stood the test of time, after 20 years from its premiere, it was highly evaluated:

[*Sinfonietta*] was a great success, not often achieved by the works of well known and eminent composers, and it has earned a lot of popularity in our concert halls. It emanates youthful freshness and temperament, it is [...] technically and formally mature³¹.

The Suite *Colas Breugnon* is definitely much more popular and fully deserves the Baird's label. During the first performance in Kraków, a detailed review was published, which indicated the following features: archaizing, lyricism, exceptional suggestiveness, French climate achieved by color techniques – combination of the flute with string instruments³². The same, identical comment was copied on the occasion of further performances. The reviews of the *Four love sonnets* [*Cztery sonety miłosne*] to the words by W. Shakespeare, were rather similar. The contents of the comments to the first performance in Kraków (1959) followed Baird's instruction, presented in a letter sent to the management of the Kraków Philharmonic:

The *Sonnets* were composed as music to the Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet* staged by Lidia Zamkow in the Warsaw Dramatic Theater in 1956. They performed the function of 'interludes' and some kind of poetic and musical comment. They were sung live to the accompaniment of a chamber orchestra. After several dozen performances, I was encouraged by a few singers, who had seen it, change the instrumentation, leave all the notes and adapt the composition to public stage performances³³.

[a letter of 8. 05. 1959, Kraków]

The critic introduced only several observations – exceptional lyricism and subtle musical narration of the sonnets³⁴. The comment was repeated in the years 1964 and 1979. The only new information, was significant from the point of view of the reception of the work: 'It is one of the most popular works of Baird'³⁵.

The above analysis of the contents of reviews in program guides indicates that the Kraków Philharmonic had a favorable attitude to Baird and his music. It is particularly valuable, that even during the difficult years (up to 1956), the comments were never marked ideologically. The analysis of the documents shows that most comments were written by one author, whose opinions were generally enriched by new elements (e. g. the list of cited works) depending on the time, when they were composed. This uniformity and consistence in pronouncing one opinion about the composer – according to the principle *Repetitio est mater studiorum* – must have resulted in the fact, that at that time, Baird was distinctively and explicitly perceived by Kraków music lovers.

And an additional comment: we have to remember that reviews in program guides have one weak point – by principle, their role is to create in listeners the conviction of the exceptional nature of presented music and artists, and hence consolidate the high value of the institution presenting art which is significant for the culture of the period. From the point of view of the usefulness of these sources in reconstruction of the picture of the reception of Baird's music in Kraków in the years 1949–1980, it has to be admitted that Kraków circles, through the agency of their Philharmonic, above all appreciated the neoclassical trends in his compositions, and the situation has not changed until today³⁶.

³¹ [No author], *Omówienie programu*, IP FK, 16.05.1969, p. 4.

³² Ibid., pp. 9–11.

³³ Adresee: The Director of the Kraków Philharmonic, the sender: T. Baird. Source: the Archive of the Kraków Philharmonic.

³⁴ S. Haraschin, *Omówienie programu*, IP FK, 15.05.1959, p. 8.

³⁵ S. Haraschin, *Omówienie programu*, IP FK, 25.05.1979, p. 5.

³⁶ After the death of the composer, i. e. from October 1981 to December 2010, the Kraków Philharmonic organized the Total of 10 concerts (excluding repetitions) during which only five compositions were presented: *Four love sonnets* [*Cztery sonety miłosne*] (1981, 1990, 1996, 2009); *Colas Breugnon* (1981, 1982, 2007); *Four dialogues* [*Cztery dialogi*] (1995); *Goethe-Briefe* (1995) and *Elegeia* (2007).

РЕЦЕПЦИЯ ЛАТИНСКИХ ПЕСЕН В «CARMINALIA» ЯНА СИБЕЛИУСА

В. И. Нилова

ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова», г. Петрозаводск

В статье рассматривается малоизвестное сочинение Сибелиуса «Carminalia», занимающее в творческом наследии композитора маргинальное положение. Сочинение характеризует Сибелиуса как исторически мыслящего музыканта, проявившего интерес к почти исчезнувшему в Финляндии пласту латинского монофонического пения.

Ключевые слова: Сибелиус, латинские песни, обработки, музыкально-речевые лексемы, секвенции, лютеранские гимны, руны.

SERVICE LATIN SONGS “CARMINALIA” BY JEAN SIBELIUS

V. I. Nilova

Petrozavodsk State Conservatory of A. K. Glazunov, Petrozavodsk

The article deals with a little-known Sibelius essay “Carminalia”, which occupies a marginalized position in the artistic heritage of the composer. The writing characterizes Sibelius as a historically-minded musician, who shows interest in the almost extinct in Finland stratum of Latin monophonic singing.

Keywords: Sibelius, Latin songs, processing, music and speech tokens, sequences, Lutheran hymns, runes.

В исторической оценке творчества Яна Сибелиуса все еще существуют штампы. За пределами Финляндии он является самым известным финским композитором, автором симфоний и симфонических поэм. Однако наследие композитора многожанрово, и в этом наследии есть произведения, занимающие маргинальное положение. В их числе и «Carminalia».

Сибелиус только дважды использовал *латинский* язык: в текстах обработок латинских песен (без опусного номера) и в названиях двух пьес для скрипки (или виолончели) и оркестра op. 77 (Laetare anima mea, Devotion – Ab imo pectore). Согласно каталогу произведений Сибелиуса, составленному Фабианом Дальстремом, Сибелиус в 1898 году сделал обработки трех латинских студенческих песен, собранных Элизой Стенбек [5, s. 96]. Этот год отмечен также работой над хоровыми песнями а cappella Sortunut ääni (из «Кантелетар» Леннрота), Sydämen laulu (Киви) и сольной песней с аккомпанементом фортепиано Illalle (Форсман/Коскимиес). В том же, 1898 году Сибелиус написал музыку к пьесе «Король Кристиан II».

Каждая песня имеет по *три* версии: для хора (сопрано, альты и баритоны), для сопрано, альтов и органа и для сопрано, альтов и фортепиано. Впервые эти обработки были изданы в 1899 году под названием *Carminalia*.

Тексты выбранных Сибелиусом песен по содержанию не типичны для Сибелиуса, тем более для периода 1890-х годов, когда композитор был увлечен карелианизмом. Тексты первых двух песен отсылают к евангелиям. В первой песне говорится о «новой радости» и о «новом чуде» – рождении Сына Божия девой чистой, «которая не познала мужа». Рождение сына Божьего сравнивается с огнем («как огонь рождает огонь, так и Дева родила сына от Св. Духа» и с Землей («как Земля рождает обычно тростник, но сейчас зацвела лилией, так и Дева родила сына Божьего»). Во второй песне говорится об Ангеле, принесшем Благовест. Текст третьей песни носит философский характер: «Если не хочешь быть отягощенным, остерегайся быть почитаемым. Почесть стремится тяготиться бременем». Наибольшее количество стихов содержится в первой песне, наименьшее – во второй. В тексте всех песен очевидны признаки параллелизма.

Следует обратить внимание на то, что характерной особенностью фонетической системы латинского языка является фонологически значимые квантитативные различия гласных. Сходным признаком обладают карельский и финский языки. Согласно данным лингвистики, латинский язык

сохранил многие архаические индоевропейские черты, сближающие его с хеттским, индоиранским, кельтскими языками. Выскажем предположение, что интерес к латинскому языку (как и к карельской архаике) был инспирирован общеевропейским интересом к Античности в начале XX века, к той Античности, которую «открыл» Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» (пантеизм, синкретизм, мифопоэтическое мировоззрение).

Все три песни в обработке Сибелиуса тональны. Первая песня «*Ecce novum gaudium*» однотональна (G-dur); для двух других – «*Angelus emittitur*» и «*In stadio laboris*» – характерна ладотональная переменность («*Angelus emittitur*» – G-dur-e-moll; «*In stadio laboris*» – g-moll-B-dur). Во всех песнях VII высокая ступень трактована как вводный тон к тонике. Соотношение мелодии и стиха управляется силлабическим принципом. Песни нотированы в тактовой системе музыкальной ритмики. Стиховые цезуры выделены более крупными длительностями (половинные после равномерного движения четвертными) и соответствуют рифмованным окончаниям [1, с. 94–95].

Для всех песен характерна общность музыкальной лексики. Основными музыкально-речевыми лексемами являются следующие:

- восходящее движение от тоники по звукам тетрахорда с последующим спуском вниз;
- восходящее движение к тонике с разрешением вводного тона;
- волновое движение в пределах терцового диапазона, не затрагивающее вводный тон и тонику;
- волновое движение с опеванием ладотональных устоев.
- мотив «креста»;
- восходящее движение, отталкивающееся от нижней кварты.

Описанные лексемы в сочетании с ритмическими пропорциями 1:2 характерны также для финских лютеранских гимнов, имеющих латинское происхождение и в современной нотации записанных без тактовой черты. В соответствии с общепринятой в XVI веке практикой средневековые латинские мелодии были заново подтекстованы. Из немецких изданий они были перенесены в первое финское издание, подготовленное Яакко Финно в 1583 году. Часть этих гимнов вошла в последующие издания и до сих пор используется в богослужебной практике.

В доступном для нас издании лютеранских гимнов 1986 года содержится чуть более 30 гимнов из упомянутого издания Я. Финно. Публикацию каждой мелодии сопровождает комментарий, в котором указано ее происхождение, а также источники, откуда Я. Финно заимствовал мелодию и текст. Общий генезис *Carminalia* с финскими лютеранскими гимнами очевиден при сопоставлении латинских песен, обработанных Сибелиусом, с рождественскими гимнами «*Ilon päivä verraton koitti*» и «*Sinua, Jeesus, kiitämme*», «*Valmistu, Herran kansa*», также имеющими латинское происхождение.

Наибольшим сходством обладают песня «*Ecce novum gaudium*» и лютеранский гимн «*Ilon päivä verraton koitti*». Обе мелодии начинаются с тоники восходящим поступенным движением вверх с последующим спуском и пролонгированным окончанием полустишия. В мелодиях второго полустишия совпадают их окончания: в обоих случаях это восходящая последовательность VI-VII-I.

В начале третьего стиха и в песне, и в гимне меняется регистр. Обе мелодии начинаются квинтой выше тоники, «осваивая» более высокие сегменты звукоряда. Контраст регистров (но не лексем) играет формообразующую роль, и в лютеранском гимне связан с содержанием текста (стих начинается словами «*Taivaan Herra*» – «Отец небесный»). Более высокий регистр образует среднюю часть, за которой идет тематическая реприза.

Гимн «*Ilon päivä verraton koitti*» является показательным для корпуса лютеранских гимнов латинского происхождения. С латинскими песнями Сибелиуса их объединяет силлабический ритм с пролонгацией окончаний стихов и полустиший, лексические формулы, композиционное строение. Аналогичный ритм, а также модально окрашенные лексемы (за исключением тех, что содержат вводнотоновые тяготения) характеризуют также напевы карельских рун.

Влияние латинских песнопений на народные эпические напевы, а точнее – симбиоз народной и церковной музыки, относится к числу сложнейших и мало разработанных научных проблем как в Финляндии, так и в России. Отметив очевидное сходство ритмики, частично, лексики (а если учесть, что вводнотоновые обороты, как в иконописи, относятся к поздним «наслоениям», то и без оговорок «частично»), заметим лишь, что основанием для симбиоза мог быть латинский размер

versus quadratus – восьмистопный хорей, использованный также в католических секвенциях «Dies irae», «Stabat mater». Именно такой размер, родственник народному тоническому стиху, имеет большинство стихов «Carmina Burana» [2, с. 70]. Карельские народные руны пелись «калевальским стихом» – четырехстопным хореем, который в два раза «короче» латинского *versus quadratus*.

Детальное сопоставление католических секвенций, написанных восьмистопным хореем, и других латинских песнопений, также написанных восьмистопным хореем с калевальскими рунами – дело будущего. Сейчас же обратим внимание на следующие факты. Согласно данным современной науки Реформация пришла в Финляндию в 1539–40-х годах. А в конце 1550-х, то есть спустя примерно 10 лет после перехода Финляндии в лютеранскую веру, карелы начали уходить из Приладожья на север, где Леннрот и успел еще застать живую рунопевческую традицию. Приладожье было не только зоной активных межэтнических и межконфессиональных контактов, но также и местом бытования и концентрации эпических песен древнего народа [3, с. 29]. Выскажем предположение, что именно на этой территории и могла произойти «встреча» народных эпических песен и латинских, затем лютеранских песнопений.

Заслуживает внимания и тот факт, что в симфонической поэме «Luonnotar», внемузыкальный замысел которой относится к I руне «Калевалы», Сибелиус воспользовался мелодией лютеранского рождественского гимна «Valmistu, herran kanssa». А это уже повод к размышлению о том, слышал ли Сибелиус сходство между латинскими мелодиями и народными рунами, или латинские песни привлекли его своей *линейной* природой, весьма характерной для мышления композитора.

Теперь перейдем к обработкам латинских песен Сибелиуса. Трехголосные версии для сопрано, альтов и баритонов выполнены в аккордово-гармоническом складе. В интервальном соотношении двух верхних голосов (сопрано и альты) преобладают терции и сексты, хотя в первой песне встречаются квинты, септимы, октавы и один раз нона. Широкое расположение верхних голосов в этой песне вызвано регистровым контрастом мелодии сопрано в первом и третьем мелостихах, в то время как партия альтов осталась не только в пределах прежнего регистра, но утратила мелодическую инициативу. Остинатно повторяемый звук *d* в сочетании с мелодией верхнего голоса образовал не свойственные первым двум мелостихам октавы, септимы и нону.

В третьей песне секундовое соотношение верхних голосов обусловлено задержанием среднего голоса вследствие неточной имитации мелодии сопрано, что привносит в аккордовый склад признак *полифонического* письма. Напротив, дважды встречающийся тритон и увеличенная квинта с классическим разрешением диссонанса – следствие укрепления классической функциональности.

Нижний голос (баритоны) во всех песнях мелодически более самостоятелен, и он берет на себя функцию управления гармонической логикой развития. Преобладает классическая последовательность аккордов с полными совершенными кадансами в конце каждой песни. В самом начале песен есть попытки имитации в нижнем голосе. Имитируется начальный (вторая и третья песни) или два первых звука (первая песня), затем нижний голос «поглощается» гармонической логикой верхних голосов и до конца песен сохраняется аккордово-гармонический склад.

Было бы естественным указать на обработки протестантских хоральных мелодий (в том числе на баховские хоралы) как на генезис аккордово-гармонической фактуры в обработках латинских песен Сибелиуса. Однако для обработок протестантских хоралов типичной является четырехголосная фактура. Рассматриваемые же обработки латинских песен Сибелиуса – подчеркнем это еще раз – трехголосны. Следовательно, образцом для Сибелиуса мог быть иной жанр европейской музыкальной культуры. Если принять во внимание музыкальные жанры, названные композитором в его университетской лекции в связи с влиянием народной музыки на профессиональное искусство, то напрашивается предположение, что рассматриваемые обработки сделаны в стиле песен эпохи Ренессанса. Вряд ли в этом случае целесообразно предпринимать детальное сопоставление латинских обработок Сибелиуса с французской *chanson*. Главное, что характерные признаки этого жанра (а также итальянской фроттолы) – гармонический склад, «классические» последовательности аккордов, трехголосие (наряду с четырехголосием) – являются также отличительными признаками обработок латинских песен Сибелиуса [4, с. 105–107].

Обработки для женских голосов и фортепиано выполнены в другом стиле. Для каждой песни избран свой тип фортепианной фактуры, не отличающийся, впрочем, оригинальностью. В первой песне это формула «бас-аккорд» с «опозданием» аккордов на одну восьмую. Нижний голос при этом движется в пределах довольно широкого диапазона в основном одногласно, реже двухгласно, но всегда сохраняя логику гармонической функциональности. Во второй песне в верхнем слое фактуры использована также вполне тривиальная формула разложенных аккордов, а нижний голос (как и в первой песне) сохраняет относительную мелодическую самостоятельность (и в основном в одногласном изложении), но также в пределах гармонической функциональности. Фортепианная фактура в третьей песне основана на сочетании унисонного движения нижнего голоса с трех- и четырехголосными аккордами (партия правой руки). Сходство с хоровой фактурой рассмотренных хоровых обработок возникает в тех случаях, когда все голоса движутся в едином (как в хорале) ритме.

Разнообразие фактуры, отличающее каждую из трех песен, наделяет их индивидуальностью, которой лишены хоровые обработки. В стилистике этих обработок больше общего, чем различий. Но главное отличие фортепианных версий от хоровых заключается в том, что гармоническая функциональность создала автономный музыкальный план, который отсутствует в хоровых обработках. Эмансипированность вокальных мелодий от стиха выразилась в изменении самих мелодий и подчинении их логике гармонической функциональности, в объединении стихов и полустийши в периодические построения с классической логикой гармонического развития, подчеркивании вводнотоновых тяготений (доминанты к побочным ступеням) и маркировании функции субдоминанты, вследствие чего песни окончательно утратили свою модальную окраску.

Так, в хоровой версии первой песни первое полустийшие завершается трезвучием *d-fis-a* (напомним, что песня звучит в *G-dur*). В версии для женских голосов и фортепиано первое полустийшие звучит на органном пункте тоники с чередованием тонического и доминантового трезвучий. Однако в момент завершения полустийшия пролонгированный последний звук-слог гармонизован трезвучием *G-dur*. В хоровой версии в начале второго полустийшия звучит аккорд *g-d-h*, а пролонгированное завершение мелостиха выделено последовательностью аккордов *d-c-fis – g-h-g*. В версии с фортепиано второй мелостих начинается субдоминантой, а пролонгированное завершение мелостиха (предпоследний и последний слоги) гармонизовано тоникой. Образуется целостная структура, аналогичная классическому предложению, а ее повторение (второй стих) формирует период повторного строения. В сопоставлении рассмотренных структур хорошо прослушивается процесс формирования другого стиля и другой гармонической логики.

В начале второй песни нисходяще-восходящий мелодический оборот *e-d-g* (унисон сопрано и альтов) при транспонировании мелодии на малую секунду вверх заменен оборотом (тоже нисходяще-восходящим) *f-e-f*, поддержанным гармонией *T-D-T*. Третья песня, также как и вторая, в новой версии транспонирована в тональность *C-dur – a-moll*. При этом мелодия начального соло-сопрано в маршевой песне оказалась «излишней». В рассматриваемой версии она сокращена, и унисон женских голосов начинается сразу с квартового затакта, ранее прозвучавшего во вступительном ригурнеле фортепиано. В целом во всех трех песнях мелодика упростилась; она лишилась свободного тока линейной энергии, стала более гомофонной и, тем самым, более предсказуемой.

Кроме того, в отличие от первых двух песен, в которых (также как и в хоровых обработках) указан только темп, в третьей песне содержится ремарка *Con marcia*. Сочетание маршевого движения (размер *C*) с более плотной, чем в первых двух песнях, аккордовой фактурой и громкой динамикой (*forte u fortissimo*) придало третьей песне черты финальности. Ретроспективно она воспринимается как последняя песня микроцикла.

Кроме гармонической функциональности и финального характера последней песни черты цикличности можно усмотреть и в тональном соотношении песен. Первая песня звучит в тональности *G-dur*; вторая – в *f-moll*; третья – начинается в *C-dur* и завершается в *a-moll*. В основе такой тональной последовательности лежит модифицированный квинтовый круг. В рассматриваемом микроцикле «исходная» тональность дана не в начале, а в конце. Движение к ней идет по двум спиралям: диэзной (*G-dur*) и бемольной (*f-moll*). Самым удивительным при этом оказывается сочетание описанных стилистических черт с латинским текстом.

В обработках для женских голосов и органа сохранены тональности хоровой версии с той лишь разницей, что третья песня начинается с D/g-moll и, таким образом, B-dur, который в первой песне претендовал на самостоятельность, в третьей песне утрачивает ее еще до вступления голосов. Тональная логика, которая казалась в хоровых версиях «случайной», в версии для женских голосов и органа утверждается как закономерная: *G-dur* – *G-dur-e-moll* – *g-moll*, формирующая еще один микроцикл, выполняющий функцию динамической репризы. Изменения в «репризном» проведении песен не существенны и касаются в основном хорового двухголосия. В первой песне широкие интервалы заменены на терции; в третьей песне появились унисоны женских голосов. Остается добавить, что важным средством циклизации этого оригинального сочинения является инструментальный тембр – фортепиано и орган, а кроме общей мелодической основы объединяющим фактором является движение от мажора к минору.

Два года отделили «Carminalia» от университетской лекции Сибелиуса (1896), в которой композитор изложил свои взгляды на народную музыку и ее влияние на композиторское творчество. Во втором разделе лекции Сибелиус упомянул о средневековых секвенциях и хоровой полифонии (светской и церковной) Ренессанса. Ментальная арка между лекцией и обработками латинских песен очевидна. В целом же «Carminalia» являет собой стилистический синтез, характерный для стиля модерн, мимо которого не прошло финское искусство в конце XIX начале XX века.

Список литературы

1. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.
2. Леонтьева О. Т. Карл Орф. – М.: Музыка, 1984.
3. Чернякова И. А. О чем не рассказал Леннрот. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1998.
4. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1985.
5. Dahlström Fabian. The Works of Jean Sibelius. – Helsinki: Sibelius-Seura, 1987.

List of references

1. Gasparov M. L. Ocherk istorii evropeiskogo stikha. – M.: Nauka, 1989.
2. Leont'eva O. T. Karl Orf. – M.: Muzyka, 1984.
3. Cherniakova I. A. O chem ne rasskazal Lennrot. – Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavod. un-ta, 1998.
4. Simakova N. Vokal'nye zhanry epokhi Vozrozhdeniia: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 1985.
5. Dahlström Fabian. The Works of Jean Sibelius. – Helsinki: Sibelius-Seura, 1987.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХОРОВЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В РОССИИ

А. О. Гольская

ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово

В данной статье рассматриваются современные тенденции развития хорового исполнительства России через призму хоровых фестивалей.

Ключевые слова: хоровые фестивали и конкурсы, хоровое пение, хоровая культура, фестивализация.

MODERN TRENDS OF CHORAL FESTIVALS IN RUSSIA

A. O. Golskaya

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers modern trends of developing choral performance in Russia through choral festivals.

Keywords: choral festivals and competitions, choral singing, choral culture, festivalisation.

Целью данной статьи является изучение истории фестивального движения России и выявление современных тенденций развития хорового исполнительства России через призму проводимых на ее территории хоровых фестивалей. Наше государство, огромное по территории и обладающее гигантскими человеческими ресурсами, всегда было многоликой палитрой культурной жизни. В условиях социальных напряжений, коренного переиначивания общественных экономических отношений последних лет, политических разногласий субъектов территорий, разобщенности центра и регионов чрезвычайно важная роль в сохранении единого культурного пространства России принадлежит фестивалю как универсальному коммуникационному каналу, способному устанавливать, поддерживать и стимулировать реальные общественные и художественно-творческие связи.

Эскалация информационного обмена, прямое общение руководителей, обсуждение уникальных know-how, возможность прямых контактов, переговоров, заключение соглашений, обсуждение проектов – составляют важнейшую часть динамичной жизни современного фестиваля [2].

«Фестивализация» – это сложный путь поиска новаторских идей, реализации нетрадиционных решений, развития инновационных форм работы, творческих исканий, привлечения своего нового зрителя. Изучив историю фестивалей и конкурсов, можно прийти к такому обобщению: певческие праздники, хоровые олимпиады, ассамблеи, фестивали, конкурсы объединяет общее качество – это яркие празднества, собирающие большое количество певчих. Анализ исторического опыта проведения фестивалей позволяет обозначить ряд их характеристик. Они бывают универсальные и специализированные, монографические и тематические, а также узкоспециализированные. Современный фестиваль – феномен связан с истоками традиционной культуры проведения праздников. Можно предположить, что обычай проведения различных праздников связан с жизненными обстоятельствами и психологическими особенностями человека. Обрядово-культовые действия Древнего мира представляют своего рода подражание поступкам героев мифа, по сценарию которого разыгрывались священные ритуалы. Именно в культуре Древнего мира, оказавшей особое влияние на всю мировую культуру, сформировался ряд праздников, которые можно рассматривать как непосредственные предтечи современных фестивалей.

В истоках фестиваля лежит также игровая природа Средневековья и Возрождения: карнавалы, шествия ряженных, выступления жонглеров, парады шутов, состязания трубадуров, миннезингеров, «ярмарки масок». В Европе сначала в храмах, а затем на площадях проходили величественные дорогостоящие мистерии. Своеобразие интерпретации массовых празднеств в Петровской России заключалось в перенесении их оригиналов из различных эпох. Во многих европейских странах в начале XVIII века начинает складываться форма фестивальных представлений как особого вида массовых театрально-музыкальных праздников. Первый фестиваль прошел в 1709 году в Англии и был посвящен музыке. Несмотря на национальные особенности и традиции разных стран фестивальное искусство все активнее берет на себя социально-политические функции: не разъединяя – сплачивать, не отдаляя – сближать.

История фестивалей советского периода как таковая началась с 1933 года. Прошли I Музыкальный фестиваль в Ленинграде и I Театральный фестиваль в Москве. До этого фестивальные формы развивались в революционных массовых праздниках. Как отличительную черту культуры середины XX века следует отметить стремление к межкультурным контактам стран всех континентов. Свидетельство тому – международные фестивали, международные концерты-акции и глобальные концерты, которые становились «визитными карточками» той или иной страны. Фестиваль как уникальная полифункциональная форма массовых представлений открывает новые территории возможностей. Анализ исторических предпосылок современного фестивального движения высвечивает феномен фестиваля в способности формировать своеобразную среду «веротерпимости» и взаимопонимания. Открытое пространство фестиваля не только способствует взаимопроникновению, взаимовлиянию национальных культур и этносов, но и активизирует творческое общение, в котором дух соперничества уступает место сотрудничеству и взаимообогащению [2].

От анализа понятия «фестиваль» в целом перейдем непосредственно к хоровым фестивалям России. Хоровые фестивали являются неотъемлемой частью «хоровой культуры». Хоровая культура в России была неразрывно связана с церковью. Однако ранние формы церковной музыки развивались

в значительной степени под влиянием народной песни. Появление профессионального хорового пения на Руси связано с церковно-певческой традицией. Хоровое исполнительство активно развивается в период Московской Руси. Во второй половине XV века создается первый русский профессиональный хор. В середине XVII века в быт проникает полудуховная – полусветская музыка. Наряду с хоровыми коллективами, существовавшими на средства государства, появляется большое количество частных хоров. Наряду с этими хорами во второй половине XIX века в России появляются народные профессиональные хоры. Конец XIX века – расцвет хорового исполнительства в России.

Хоровая культура России продолжала свое развитие в XX веке. Создавались новые формы и виды хорового исполнения. Была также распространена хоровая самодеятельность, которая не уступала по уровню профессиональным коллективам. Активно развивалась детская хоровая исполнительская культура. Начало студийного хорового движения – это 60-е годы. Новое направление в хоровом исполнительстве 70-х годов – создание камерных хоров. На протяжении всего периода СССР, начиная с 1932 года, по всей стране проводились музыкальные олимпиады, всевозможные хоровые фестивали, смотры, конкурсы. В период развала СССР произошли изменения в обществе, которые привели к глубокому социально-экономическому кризису в стране. Это повлияло и на развитие хоровой культуры. Прекращается активная фестивально-конкурсная жизнь.

Современное состояние хоровой культуры вселяет надежду на возрождение традиций певческого искусства в России. В 2013 году возрождается Всероссийское хоровое общество (ВХО), которое в целях широкого обмена творческим опытом стремится обеспечить широкое взаимодействие отечественных хоровых коллективов с аналогичными коллективами за рубежом. Не менее важной задачей хорового общества является налаживание хоровых процессов, в том числе слетов, фестивалей, конкурсов мирового уровня, поднятие престижа отечественных хоровых мероприятий [1]. Первый проект Общества – участие тысячного сводного детского хора России в церемониях Открытия и Закрытия Олимпийских игр 2014 года в Сочи.

Международные хоровые фестивали и конкурсы являются сегодня творческими форумами по обмену опытом, установлению контактов различных хоровых школ из разных стран. В программе международных хоровых фестивалей хоровым коллективам предоставляется возможность выступить перед зрителями, в ратушах, соборах и на концертных открытых площадках. Кроме того, фестивали являются эффективным средством воспитания эстетической культуры молодежи. Как одна из форм культурной деятельности, фестивали выявляют таланты, дают возможность творческого роста в условиях наиболее благоприятного профессионального общения, формируют культурный образ, оказывают позитивное влияние на экономическую ситуацию и объединяют различные социальные группы для участия в культурной жизни сообщества. Основной задачей фестиваля является внесение «свежей струи» в культурную жизнь города, создание максимально широкого поля притяжения как для профессионалов в области театра и музыки, так и для рядовых зрителей и слушателей [6].

В начале XXI века по всей России проводится огромное количество хоровых фестивалей. Большинство из них являются региональными и направлены на поднятие хоровой культуры в отдельных регионах страны. Все более популярными и распространенными становятся международные конкурсы, проводимые именно в России. Организаторы таких фестивалей хотят подчеркнуть важность взаимосвязи и обмена опытом между коллективами разных стран, разных хоровых школ. Немаловажным является тот факт, что на сценических площадках фестивалей коллективы, работающие в жанре хоровой музыки, могут показать современные течения хорового искусства. Это как и новые формы хорового исполнительства – хоровой театр, так и современная музыка композиторов XXI века, написанная специально для хора. Лев Панкратов, заслуженный артист России, художественный руководитель фестиваля «Гармония и мир»: «Сегодня, когда хоровая музыка снова становится популярна, нам важно показать современную хоровую музыку» [3]. Огромный интерес в конце XX – начале XXI века проявляется к духовной и народной музыке. Проводится огромное количество фестивалей духовной музыки по всей России.

На примере проводимого в Кузбассе Международного открытого Пасхального фестиваля-конкурса музыкальной культуры «Хоровое вече Сибири» можно проследить тенденции хорового исполнительства в России. «Хоровое вече Сибири» – творческий союз профессиональных хоровых кол-

лективов Сибирского региона. Фестиваль-конкурс начал свое существование с 2010 года. Миссией фестиваля является посильный вклад творческих людей в будущее православного мира для достижения расцвета культуры, защиты нравственного здоровья человека, духовности, укрепления российской государственности, любви к Отечеству и соотечественникам в разных странах, патриотизма, преодоления «утрат» национальной культуры, ее устойчивого существования и развития, почитания православных святынь и духовного единения людей православного мира [7].

Целями Фестиваля являются:

- Сохранение и развитие преемственности между поколениями традиционных православных духовно-нравственных ценностей российской культуры, воспитание чувства гражданской ответственности и личной причастности каждого поколения к судьбе своей Родины.
- Создание условий для реализации культурного и духовного потенциала одаренных детей и талантливой молодежи, взрослого населения, включая людей с ограниченными возможностями здоровья.
- Поддержка и популяризация академического и народного вокально-хорового, инструментального исполнительства, занимающего в истории русской православной музыкальной культуры основное место.
- Создание позитивного культурного образа России в мировом сообществе, как единой православной державы.

Задачи Фестиваля:

- Представить широкой общественности и, прежде всего, детям и молодежи, сокровища музыкальной православной культуры, отражение историко-героических тем, несущих в себе нравственный и просветительский потенциал, в отечественном музыкальном искусстве.
- Выявить и осуществить поддержку солистов и творческих коллективов разного возраста и профессионального уровня, в чьем творчестве находят отражение темы православия, духовности, любви к Отечеству и патриотизма.
- Выявить и интегрировать в сферу российской и мировой музыкальной культуры исполнителей, имеющих ограниченные возможности здоровья.
- Сформировать многоуровневую сеть светских образовательных организаций, взаимодействующую с каноническими подразделениями Русской православной церкви в направлении сохранения и развития межпоколенной преемственности православных ценностей как ядра российской национальной культуры.

В гала-концерте Фестиваля принимали участие лучшие хоровые коллективы Сибирского региона, исполнены произведения русской классики, русская духовная и народная музыка. Была возрождена традиция исполнения хоровой музыки большими сводными хорами.

Таким образом, можно отметить, что хоровые фестивали-конкурсы являются не только одним из главных способов для привлечения интереса публики к хоровому пению, но и своеобразной платформой возрождения и развития хоровой культуры России. Все это дает основание полагать, что традиции отечественного хорового пения, являющиеся неотъемлемой частью музыкальной культуры России, будут сохраняться и развиваться. Как сказал Игорь Юдин (народный артист России, руководитель Новосибирского камерного хора), «Русь еще жива, Русь еще поет, а пока она поет, душа не умрет» [4].

Список литературы

1. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <http://childrenchoir.ru/vxo/concerpsiya.php>
2. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004.
3. Межкультурный проект «Музыкальная карта»: академическая музыка: [Электронный ресурс]: официальный сайт фестиваля «Гармония и мир». – URL: <http://garmoniya-i-mir.muzkarta.info/>
4. И хора сладкое звучание [Электронный ресурс] // Вед. Законодат. собр. Новосибир. обл.: сайт. – URL: <http://vedomosti.sfo.ru/articles/?article=20370>

5. Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства: традиции и современность: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2006.
6. Муртазина Г. Р. Фестиваль как средство воспитания эстетической молодежи малых городов // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. 3: Педагогика и психология. – 2010. – Вып. 2.
7. Умнова И. Г. Первый открытый пасхальный фестиваль в Кемерово // Музыка и время. – 2010. – № 11. – С. 26–27.

List of references

1. Kontseptciia sokhraneniia i razvitiia khorovoi kul'tury v Rossiskoi Federacii [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://childrenchoir.ru/vxo/conceptiya.php>.
2. Men'shikov A. M. Festival' kak sotsiokul'turnyi fenomen sovremennogo teatralinogo protsessa: dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – M., 2004.
3. Mezhekul'turnyi proekt "Muzykal'naya karta": akademicheskaya muzyka: [Elektronnyi resurs]: ofitsial'nyi sait festivalia "Garmoniia i mir". – URL: <http://garmoniia-i-mir.muzkarta.info/>
4. I khora sladkoe zvuchanie [Elektronnyi resurs] // Ved. Zakonodat. Sobr. Novosibir. obl.: sait. – URL: <http://vedomosti.sfo.ru/articles/?article=20370>
5. Man'ko T. V. Russkaya shkola khorovogo ispolnitel'stva: traditsii i sovremennost': dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – Rostov n/D., 2006.
6. Murtazina G. R. Festival' kak sredstvo vospitaniia esteticheskoi molodezhi malyykh gorodov // Vestn. Aдыг. gos. un-ta. Ser. 3: Pedagogika i psikhologiya. – 2010. – Vyp. 2.
7. Umnova I. G. Pervyi otkrytyi paskhal'nyi festival' v Kemerovo // Muzyka i vremia. – 2010. – № 11. – S. 26–27.

ОРГАНИЗАЦИЯ ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНЫХ ФОРМ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КЕМЕРОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Т. А. Котлярова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается фестиваль как феномен в отечественной культуре. Исследование феномена фестивалей музыкального искусства актуализируется недостаточным количеством монографических исследований в отличие от области зрелищных искусств – театра, музыки, цирка, кинематографа и даже телевидения. Автором работы предпринята попытка проанализировать деятельность Кемеровского государственного университета культуры и искусств по организации и проведению таких мероприятий.

Ключевые слова: фестиваль, конкурс, музыкальное искусство, феномен фестиваля.

ORGANIZING FESTIVAL AND COMPETITIVE FORMS OF MUSICAL ART IN KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

T. A. Kotlyarova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers festival as a phenomenon in Russian culture. Researching the music festival phenomenon of art is updated by an insufficient number of monographic studies in contrast to the performing art – theatre, music, circus, cinema and even television. The author attempts to analyze the activity of Kemerovo State University of Culture and Arts for organizing and holding such events.

Keywords: festival, competition, music art, the festival phenomenon.

Проведение фестивалей и конкурсов различного уровня в последние десятилетия прочно вошло в современную художественную практику Российской Федерации. Данный процесс актуализи-

зирует формирование новых моделей проведения, финансирования. Организационные формы проведения фестивалей исполнительского искусства в Российской Федерации находятся в процессе формирования. Реформирование театров и концертных организаций, кризис бюджетного финансирования отрасли культуры негативно сказываются на развитии фестивального движения. Фестиваль как организационно-художественная форма получил распространение в области зрелищных искусств – театра, музыки, цирка, кинематографа и даже телевидения. Исследованию фестивального движения в России посвящены немногочисленные труды [1; 3; 5; 6; 16; 17; 19]. Отсутствуют и монографические исследования феномена музыкального фестиваля. В данной статье мы ограничились рассмотрением фестивальной деятельности применительно к сфере музыкального искусства в Кемеровской области и Кемеровского государственного университета культуры и искусств в частности.

Анализируя исторический аспект фестивального феномена, обратимся к словарным определениям. Так, термин «фестиваль», восходящий к латинскому «festivus» – веселый, праздничный, происходит от английского и французского «festival», что в буквальном переводе означает «празднество». Существует пестрая терминологическая картина этого понятия. В западноевропейской литературе термины «фестиваль» и «праздник» используются как синонимы. Буквальные переводы на основных европейских языках звучат так: «holiday», «festy», «festival» – в англоязычной; «festspiel» – в немецкой и швейцарской литературе, «fete» – во французской, «festa» – в итальянской, «fiesta» или «festejo» – в испанской. В отечественных изданиях встречается тоже несколько обозначений: «представление», «зрелище», «действие», «праздник», «празднество» [1, с. 76].

Еще одно определение этого термина дает словарь русского языка С. И. Ожегова: «Фестиваль – широкая общественная, праздничная встреча, сопровождаемая смотром достижений каких-нибудь видов искусств» [6, с. 814]. Безусловно, это определение несет в себе отпечаток понимания значения фестиваля, прежде всего, как общественно-политической, а не художественной акции, характерной для культурной политики советского времени.

Кемеровский государственный университет культуры и искусств является главным центром по подготовке кадров в области культуры и искусств на территории Кузбасса. Также он вносит огромный вклад в культурную жизнь региона и его фестивальную деятельность. Основной движущей силой в организации и проведении музыкальных фестивалей в университете является институт музыки и, конечно же, кафедры народного хорового пения, дирижирования и академического пения. Первый музыкальный фестиваль-конкурс был организован в 2005 году по инициативе кафедры народного хорового пения и имел статус межрегионального. Проводился он в рамках празднования 60-летия Победы в Великой Отечественной войне. В фестивале-конкурсе участвовали фольклорные ансамбли и солисты, ансамбли народных инструментов фольклорной традиции из Омска, Томска, Алтайского и Красноярского краев, Новосибирской и Кемеровской областей. В рамках фестиваля были проведены мастер-классы: «Музыкальный фольклор России» профессора Московского государственного университета культуры и искусств В. В. Бакке; «Музыкальный фольклор России» профессора Московского государственного университета культуры и искусств А. И. Шилина; «Методика преподавания сольного и ансамблевого народного пения» заслуженной артистки РФ, доцента Красноярской государственной академии музыки и театра В. Г. Баулиной; творческая мастерская «Народные инструменты фольклорной традиции» заслуженного артиста РФ, доцента кафедры народного хорового пения КемГУКИ А. В. Соловьева; круглый стол «Фольклор в Сибири» [8].

Во второй раз детско-юношеский фестиваль-конкурс «Сибиряда» проводился через 8 лет, в 2013 году. Нельзя не заметить повышение его статуса, с 2013 года он стал международным и охватил более 800 участников, проявивших свои музыкальные таланты в разных стилях и направлениях. Просмотр участников проводился по номинациям: инструментальное исполнительство (академическое, народное); вокальное исполнительство (академическое, народное, эстрадное, джазовое). Конкурс проводился с целью сохранения и развития художественных традиций, присущих российской культуре, обеспечения возможности реализации культурного и духовного потенциала каждой личности, поддержки и пропаганды вокального и инструментального исполнительства. В целом фестиваль-конкурс прошел весьма успешно, собрав большое количество участников, как из разных городов Российской Федерации, так и из других стран, что, несомненно, способствует выполнению абсолютно всех целей и задач данного мероприятия [9].

В декабре 2014 года прошел III Международный конкурс «Сибириада». Цели и задачи конкурса в этом году остались прежними. Таким образом, «Сибириада» – это не только фестиваль-конкурс исполнителей различных видов музыкального искусства, но и замечательная площадка для обмена опытом и повышения квалификации, как исполнителей, так и их педагогов.

Внимания заслуживает Всероссийский фестиваль-конкурс молодежи и студентов творческих вузов «Фольклорные студии» 2006 года. Фестиваль проводился под патронатом Государственного республиканского центра русского фольклора и Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва). Основные задачи фестиваля: поиск и поддержка талантливых исполнителей и самобытных творческих коллективов; сохранение и развитие художественных традиций; пропаганда местных народно-певческих и инструментальных традиций; укрепление межрегионального сотрудничества и взаимообогащение национальной культуры. В рамках фестиваля состоялись прослушивания ансамблей и солистов. Их выступления оценило жюри под председательством генерального директора Центра русского фольклора, доктора наук, члена-корреспондента Российской академии естественных наук, заслуженного работника культуры РФ А. С. Каргина.

Фестиваль проходил в три этапа: торжественное открытие, пленарное заседание; конференция по проблемам народно-певческого образования в России, конкурс вокальных ансамблей; проведение мастер-классов, конкурс солистов, церемония торжественного закрытия фестиваля, награждение и гала-концерт победителей. Особенностью этого фестиваля было полное отсутствие звукоусиливающей аппаратуры в конкурсной программе, что обусловлено главной задачей фестиваля – поиском самобытных творческих коллективов и солистов [11].

В 2008 году 22–23 мая был организован фестиваль-конкурс казачьих коллективов Сибири и Дальнего Востока «Казачий круг». Фестиваль-конкурс проводился в Кемеровском государственном университете культуры и искусств в рамках мероприятий, посвященных Дню славянской письменности и культуры и 90-летию города Кемерово. Наряду с КемГУКИ, организатором фестиваля выступило Кемеровское отдельное казачье общество СВКО. Главная цель фестиваля-конкурса – изучение духовной культуры казачества Сибири и Дальнего Востока, а именно: специфики музыкального творчества, являющегося частью общерусской национальной культуры. Данное мероприятие создает благоприятные условия для знакомства с фольклорным наследием сибирских казаков. Поскольку фольклор отражает нормы, ценности, то проведенный фестиваль-конкурс, в рамках которого состоялся круглый стол по вопросам историко-культурной традиции казачества Сибири и Дальнего Востока, позволил как с научной, так и с практической стороны раскрыть духовную культуру казаков, выявить степень сохранности, определить роль и место в общерусской национальной культуре [12].

В 2009 году Кемеровским государственным университетом культуры и искусств был проведен Международный фестиваль-конкурс «Поющий город». Отличительной его особенностью стало отражение специфики городской песенной традиции в репертуаре конкурсантов. Фестивальная часть включила в себя концерты участников, творческие встречи, научно-практическую конференцию «Современное городское культурное пространство: Полиэтничность. Многообразие. Традиционализм», мастер-классы и курсы, круглый стол, обмен мнениями по проблемам современного обучения исполнителей, предоставление методических разработок, сборников, CD и др.

В конкурсе принимали участие как сценические, так и репродуцирующие народно-певческие и фольклорные ансамбли и солисты, академические хоры и ансамбли, эстрадные ансамбли. Коллективы и солисты должны были представить яркое, самобытное выступление, отражающее исполнительские традиции своей местности [13].

Одним из самых значимых в жизни хоровых коллективов Кузбасса за последние годы стал Международный фестиваль-конкурс «Хоровое вече Сибири». Фестиваль традиционно проводится в рамках Открытого пасхального фестиваля православной культуры в г. Кемерово и собирал конкурсантов уже три раза: в 2010, 2012 и 2014 годах. Параллельно с фестивалем «Хоровое вече Сибири», в 2012 и 2014 годах, проводился Международный интернет-конкурс «Музыкальные академии», главными целями которого были: популяризация традиций музыкального исполнительства в молодежной среде и формирование условий для межкультурного обмена на международном уровне [18].

Цели и задачи фестиваля «Хоровое вече Сибири» изменяются каждый год, поэтому мы рассмотрели их отдельно.

Задачи фестиваля в 2010 году:

- Создание «Хоровых интернет-ассамблей» на сайте фестиваля (сайт КемГУКИ – www.kemguki.ru).
- Поддержка и развитие традиций отечественной исполнительской школы.
- Выявление и пропаганда новых форм вокально-хорового исполнительства.
- Совершенствование профессионального мастерства руководителей хоровых коллективов и педагогов.
- Выявление и поддержка молодых и талантливых исполнителей.
- Интеграция в сферу музыкальной культуры России исполнителей с ограниченными физическими возможностями.

Задачи фестиваля в 2012 году:

- Формирование почитания исторического прошлого православного мира, его духовных истоков, святынь, формирование в том числе у подрастающего поколения гордости за свое Отечество, народ, историю.
- Изучение и развитие интереса к традициям и культуре православного мира, истории российской государственности.
- Выявление и дальнейшая поддержка разновозрастных как профессиональных, так и начинающих музыкантов, солистов, творческих коллективов, в чьей деятельности находят отражение темы духовности и веры, любви к Отечеству и патриотизм, основанные на духе православия.
- Ознакомление широкой общественности и, прежде всего, молодежи с православной музыкальной и хоровой культурой, историко-героическими темами в отечественном музыкальном искусстве, несущими в себе нравственный и просветительский потенциал.
- Объединение музыкальных кругов, а также дошкольных и общеобразовательных учреждений, учреждений начального профессионального, среднего профессионального, высшего профессионального и послевузовского профессионального образования, учреждений дополнительного образования детей.
- Укрепление социального партнерства, привлечение внимания общественности и СМИ к тематике фестиваля.
- Развитие международного сотрудничества в православном мире, укрепление связей художественно-эстетического творчества среди представителей разных народов и стран.

Цели фестиваля в 2014 году:

- Сохранение и развитие межпоколенной преемственности традиционных православных духовно-нравственных ценностей российской культуры, воспитание чувства гражданской ответственности и личной причастности каждого поколения к судьбе своей Родины.
- Создание условий для реализации культурного и духовного потенциала одаренных детей и талантливой молодежи, взрослого населения, включая людей с ограниченными возможностями здоровья.
- Поддержка и популяризация академического и народного вокально-хорового, инструментального исполнительства, занимающего в истории русской православной музыкальной культуры основное, культуuroобразующее место.
- Создание позитивного культурного образа России в мировом сообществе как единой православной державы.

Задачи фестиваля в 2014 году:

- Представить широкой общественности и, прежде всего, детям и молодежи сокровища музыкальной православной культуры, отражение в ней историко-героических тем, несущих в себе нравственный и просветительский потенциал, в отечественном музыкальном искусстве.
- Выявить и осуществить поддержку солистов и творческих коллективов разного возраста и профессионального уровня, в чьем творчестве находят отражение темы православия, духовности, любви к Отечеству и патриотизма.
- Выявить и интегрировать в сферу российской и мировой музыкальной культуры исполнителей, имеющих ограниченные возможности здоровья.

- Сформировать многоуровневую сеть светских образовательных организаций, взаимодействующую с каноническими подразделениями Русской православной церкви в направлении сохранения и развития межпоколенной преемственности православных ценностей как ядра российской национальной культуры [14–16].

Проанализировав цели и задачи данного фестиваля-конкурса на протяжении всей его истории, мы можем выявить основные неизменные направления его деятельности: пропаганда исконно-русских традиций православия и их интеграция в современное культурное пространство, популяризация форм вокально-хорового и инструментального исполнительства, а также укрепление патриотизма и гражданской позиции населения. Также следует сказать, что среди всех фестивалей, проанализированных нами, это единственный, в задачи которого входит создание условий для реализации культурного и духовного потенциала для людей с ограниченными возможностями.

Миссия этого фестиваля – посильный вклад творческих людей в будущее православного мира для достижения расцвета культуры, защиты нравственного здоровья человека, духовности, укрепления российской государственности, любви к Отечеству и соотечественникам в разных странах, патриотизм, преодоление «утрат» национальной культуры, ее устойчивого существования и развития, почитание православных святых и духовного единения людей православного мира. Проект КемГУКИ «Хоровое вече Сибири» стал обладателем гранта «Православная инициатива 2013–2014».

Подводя итог сказанному, отметим, что фестивальная деятельность Кемеровского государственного университета культуры и искусств ведется планомерно и продуманно. Начало было положено в 2005 году фестивалем «Сибириада», организованным кафедрой народного хорового пения при поддержке ГРЦРФ (г. Москва), дальнейшая деятельность в этом направлении велась совместно двумя кафедрами (народного хорового пения и дирижирования и академического пения), а с 2010 года к организации этих мероприятий подключился весь институт музыки. Таким образом, в 2005 году на фестивале было представлено всего 2 направления музыкального искусства, к 2014 году фестивали охватывают все виды музыкального и инструментального исполнительства.

Широко практикуются на фестивалях Кемеровской области конференции для художественных руководителей творческих коллективов и исполнителей, призванные создать условия для обмена опытом, для налаживания культурных связей через договоренности о совместной работе коллективов и исполнителей, о взаимных визитах и т. п. Эти мероприятия, а также «свободное» общение в процессе фестиваля создает прецеденты общения на культурно-творческом уровне. Наконец, общение межличностное между участниками фестиваля – как зрителями, так и исполнителями – происходит постоянно, не только в процессе фестивальных мероприятий, но и вне их.

В настоящий момент фестиваль перестал быть лишь способом музыкально-творческого самовыражения. Посредством него современные исполнители воссоздают свое представление о мире и человеке, обсуждают насущные духовные проблемы, вопросы общечеловеческого значения. Это позволяет утверждать, что из модели творческого диалога фестиваль трансформируется в универсальную форму диалога внутри культуры.

Список литературы

1. Белоблоцкий Н. Маркетинг музыкальных фестивалей // Art-менеджер. – М., 2003. – № 2. – С. 20–25.
2. Вдовикова Е. Р. Участие в фестивальном движении как важный фактор патриотического воспитания // Дополнительное образование. – 2009. – № 39. – С. 21–23.
3. Гарустович Н. В. Продюсерская деятельность в современной социокультурной сфере Республики Беларусь: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.05. – Минск, 2003. – 19 с.
4. Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 2006. – 196 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/russkaya-shkola-horovogo-ispolnitelstva>.
5. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 2004. – 253 с. – URL: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/festival-kak-sociokulturnyj-fenomensovremennogo-teatralnogo-processa.html54>. – 324 с.
6. Ожегов С. Словарь русского языка. – М., 1990. – 848 с.

7. Плахин Г. В. Организация фестивально-конкурсных форм самодеятельного творчества // Культура и социум: мат-лы Всерос. конф. «Культура. Литература. Искусство. Регион (13–14 апр. 2000 года)». – Тюмень: ТГУ, 2000. – 23–25 с.
8. Положение о проведении Межрегионального фестиваля-конкурса «Сибиряда». – Кемерово, 2005. – 12 с.
9. Положение о проведении Международного детско-юношеского фестиваля-конкурса «Сибиряда». – Кемерово, 2013. – 12 с.
10. Положение о проведении Международного фестиваля-конкурса «Сибиряда». – Кемерово, 2014. – 12 с.
11. Положение о проведении Международного фестиваля-конкурса молодежи и студентов «Фольклорные студии». – Кемерово, 2006. – 12 с.
12. Положение о проведении фестиваля-конкурса казачьих коллективов Сибири и Дальнего Востока «Казачий круг». – Кемерово, 2008. – 12 с.
13. Положение о Первом Международном фестивале-конкурсе творческих индустрий современного полиса «Поющий город». – Кемерово, 2009. – 12 с.
14. Положение о проведении Первого Международного пасхального фестиваля-конкурса православной культуры «Хоровое вече Сибири». – Кемерово, 2010. – 12 с.
15. Положение о Втором открытом Международном пасхальном фестивале-конкурсе музыкальной культуры «Хоровое вече Сибири». – Кемерово, 2012. – 12 с.
16. Положение о проведении Третьего Международного пасхального фестиваля-конкурса музыкальной культуры «Хоровое вече Сибири». – Кемерово, 2014. – 12 с.
17. Рыжкова З. П. Фестиваль как форма коммуникации: Результаты культурного проекта, поддержанного региональной администрацией // Справочник руководителя учреждения культуры. – М., 2003. – № 6. – С. 88–96.
18. Умнова И. Г. Первый открытый пасхальный фестиваль в Кемерово // Музыка и время. – 2010. – № 11. – С. 26–27.
19. Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур [Электронный ресурс]: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – СПб., 2013. – 258 с. – URL: <http://netess.ru/3kulturologiya/184903-1-muzikalniy-festival-dialoge-kultur.php>

List of references

1. Beloblotskii N. Marketing muzykal'nykh festivalei // Art-menedzher. – М., 2003. – № 2. – С. 20–25.
2. Vdovikova E. R. Uchastie v festival'nom dvizhenii kak vazhnyi faktor patrioticheskogo vospitaniia // Dopolnitel'noe obrazovanie. – 2009. – № 39. – С. 21–23.
3. Garustovich N. V. Prodiuserskaia deiatel'nost' v sovremennoi sotciokul'turnoi sfere Respubliki Belarus': avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: spets. 13.00.05. – Minsk, 2003. – 19 s.
4. Man'ko T. V. Russkaia shkola khorovogo ispolnitel'stva [Elektronnyi resurs]: dis. ... kand. iskusstvovedeniia: 17.00.02. – Rostov n/D., 2006. – 196 s. – URL: <http://cheloveknauka.com/russkaya-shkola-horovogo-ispolnitelstva>.
5. Men'shikov A. M. Festival' kak sotciokul'turnyi fenomen sovremennogo teatral'nogo protsessa [Elektronnyi resurs]: dis. ... kand. iskusstvovedeniia: 17.00.01. – М., 2004. – 253 с. – URL: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/festival-kak-sociokulturnyj-fenomen-sovremennogo-teatralnogo-protsessa.html54,324>
6. Ozhegov S. Slovar' russkogo iazyka. – М., 1990. – С. 848.
7. Plakhin G. V. Organizatsiia festival'no-konkursnykh form samodeiatel'nogo tvorchestva // Kul'tura i sotsium: mat-ly Vseros. konf. "Kul'tura. Literatura. Iskustvo. Region (13–14 apr. 2000 goda)". – Tiumen': TGU, 2000. – 23–25 s.
8. Polozhenie o provedenii Mezhdunarodnogo festivalia-konkursa "Sibiriada". – Кемерово, 2005. – 12 s.
9. Polozhenie o provedenii Mezhdunarodnogo detsko-iunosheskogo festivalia-konkursa "Sibiriada". – Кемерово, 2013. – 12 s.
10. Polozhenie o provedenii Mezhdunarodnogo festivalia-konkursa "Sibiriada". – Кемерово, 2014. – 12 s.

11. Polozhenie o provedenii Mezhdunarodnogo festivalia-konkursa molodezhi i studentov "Fol'klornye studii". – Kemerovo, 2006. – 12 s.
12. Polozhenie o provedenii festivalia-konkursa kazach'ikh kollektivov Sibiri i Dal'nego Vostoka "Kazachii krug". – Kemerovo, 2008. – 12 s.
13. Polozhenie o pervom Mezhdunarodnom festivale-konkurse tvorcheskikh industrii sovremennogo polisa "Poiushchii gorod". – Kemerovo, 2009. – 12 s.
14. Polozhenie o provedenii Pervogo Mezhdunarodnogo paskhal'nogo festivalia-konkursa Pravoslavnoi kul'tury "Khorovoe veche Sibiri». – Kemerovo, 2010. – 12 s.
15. Polozhenie o Vtorom otkrytom Mezhdunarodnom paskhal'nom festivale-konkurse muzykal'noi kul'tury "Khorovoe veche Sibiri". – Kemerovo, 2012. – 12 s.
16. Polozhenie o provedenii Tret'ego Mezhdunarodnogo Paskhal'nogo festivalia-konkursa muzykal'noi kul'tury "Khorovoe veche Sibiri". – Kemerovo, 2014. – 12 s.
17. Ryzhkova Z. P. Festival' kak forma kommunikatsii: Rezul'taty kul'turnogo proekta, podderzhannogo regional'noi administratsiei // Spravochnik rukovoditel'ia uchrezhdeniia kul'tury. – M., 2003. – № 6. – S. 88–96.
18. Umnova I. G. Pervyi otkrytyi paskhal'nyi festival' v Kemerovo // Muzyka i vremia. – 2010. – № 11. – S. 26–27.
19. Shirokova E. A. Muzykal'nyi festival' v dialoge kul'tur [Elektronnyi resurs]: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01. – SPb., 2013. – 258 s. – URL: <http://netess.ru/3kulturologiya/184903-1-muzikalniy-festival-dialoge-kultur.php>

ТВОРЧЕСТВО ДЛЯ БАЯНА-АККОРДЕОНА КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНЫ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Ю. И. Дякунчак

*Дрогобычский государственный педагогический университет
им. Ивана Франко, г. Дрогобыч, Украина*

В статье рассматривается вопрос композиторской техники и стилистических особенностей творчества украинских композиторов А. Билошицкого, В. Власова, В. Подгорного, В. Зубицкого, А. Сташевского, чьи достижения стали подтверждением оригинального репертуара для баяна-аккордеона в контексте мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: баян-аккордеон, творчество, стилистика, компоновки.

CREATIVITY FOR BAYAN-ACCORDION OF UKRAINIAN COMPOSERS AT THE END OF XX – BEGINNING THE XXI CENTURY: STYLE FEATURES

Yu. I. Dyakunchak

*Drogobych State Pedagogical University of Ivan Franko,
Drogobych, Ukraine*

The paper considers the issues of composition techniques and stylistic features of Ukrainian composers such as A. Biloshytskoho, V. Vlasova, V. Podgornogo, V. Zubitskogo, A. Stashevskogo, whose contribution was the approval of the original repertoire for bayan-accordion in the context of world music culture.

Keywords: bayan-accordion, creativity, style, layout.

Народно-инструментальное исполнительство второй половины XX – начала XXI века отмечено стремлением композиторов и музыкантов к поиску новых средств художественного выражения и исполнительских концепций. Это ярко проявляется в сфере баянно-аккордеонного искусства. Ученые (Н. Давыдов [5], И. Ергиев [6], Я. Олексив [11], А. Семешко [13], А. Сташевский [16], А. Черноива-

ненко [21]) отмечают, что современная оригинальная музыка меняет представление природы как аккордеона, так и баяна, их звукоизобразительных возможностей, тембровых ресурсов, семантических связей. Творческие контакты исполнителей с современными композиторами академического направления (С. Беринским, С. Губайдулиной, Э. Денисовым, В. Рунчаком, К. Цепколенко, В. Власовым, В. Зубицким, и др.) активизировали появление произведений с новой трактовкой этих инструментов – сочетание со скрипкой, виолончелью, фортепиано, камерным и симфоническим оркестрами [6; 15; 21]. Новаторские находки отечественных и зарубежных музыкантов относительно природы баяна-аккордеона способствуют преодолению определенной заштампованности и стандартности в формировании его звукового образа.

Цель статьи – анализ стиливых особенностей творчества композиторов-баянистов Украины конца XX – начала XXI века.

В украинской музыкальной культуре сегодня «наблюдается сосуществование наложения нескольких стиливых парадигм с использованием в новой форме качественных характеристик предыдущего периода» [8, с. 35]. В баянно-аккордеонной музыке неофольклорного направления присутствует авторское переосмысление народной музыки через призму собственного стиля. Композиторское переосмысления фольклорных источников часто достигает глубинных архаических пластов народного музицирования, к которым ученые относят следующие: мелос, свойственный аутентично-национальному инструментальному музицированию; специфические признаки в ладовой структуре; гармония; жанровые признаки; тип развертывания музыкального материала [15]. Другим примером исторически закономерного процесса является взаимопроникновение фольклора и джаза: от национального до международного, от международного к «новонациональному» [20].

Влияние фольклорных истоков в сочетании с джазовыми ритмами порождает возникновение новых художественных направлений в развитии жанровых и стиливых систем. Такой синтез – один из путей появления неофольклоризма как стиливого направления музыки второй половины XX века, ярко представленного в баянно-аккордеонном творчестве украинских композиторов: А. Билошицкого, В. Власова, А. Гайденка, В. Зубицкого, К. Мяскова, В. Подгорного, В. Рунчака, А. Сташевского, Ю. Шамо, Г. Шендерова и других, где нашли свое отражение ведущие тематические линии «новой музыки». В их произведениях неофольклористические черты прослеживаются в нескольких уровнях: частичного (цитатного) использования фольклорного материала («Парафраз на народную тему» В. Власова); творческого переосмысления фольклора («Полесская рапсодия» А. Тимошенко); сочетание музыкальных национальных диалектов с современным художественным мышлением, в частности ритмами джазовой музыки («Концертная партита № 2» В. Зубицкого); переосмысления полистильовых образований («Каприччио в джазовом стиле» А. Сташевского). В других – традиционные приемы письма сочетаются с модерном, в частности: кластерной техникой, сонористикой, ограниченной алеаторикой, использованием человеческого голоса («Праздник в горах», «Троистые музыки» с Болгарской тетради, «Карпатская сюита» В. Зубицкого, Сюита Ю. Шамо). Новаторский подход к переосмыслению исторических жанровых стереотипов усматривается в творчестве В. Рунчака. Сташевский в оригинальной литературе для баяна «синтезирует современные технологически-исполнительские и композиторские достижения музыки современности, превращая, таким образом, традиционные академические жанры в сферу экспериментального поиска для воплощения актуальных идей и мыслей с максимальным использованием возможностей баяна» [16, с. 105].

Развитие музыкальной культуры, в частности инструментального исполнительства, имеет ярко указанную тенденцию модернизации музыкального языка, которая представляет широкий спектр различных стиливых направлений в композиторском творчестве. Она связана с появлением «полистилевых моделей» (Н. Копица) – новаторского художественного мировоззрения, новых интонаций в музыке второй половины XX века. Само понятие «модернизм» трактуется в музыковедении как определение, относящееся к ряду художественных течений XX века, общим признаком которых является «более или менее решающий разрыв с эстетическими нормами и традициями классического искусства» [10, с. 622].

Профессиональное творчество любого композитора так или иначе базируется на фольклорных истоках, которые и определяют национальный (или региональный) его стиль. Рядом с существованием традиционных музыкальных явлений, которые в полной мере выполняют «культуро-защитную

функцию» (И. Коханик), актуальными становятся новые средства музыкальной выразительности и исполнительские формы выражения, сосредоточенные на фольклоре. Сосуществование консервативной и модернистической тенденций намечает появление нового направления в искусстве, которое начинает влиять на развитие музыки нашего века. Таким направлением является «неофольклоризм или так называемая новая фольклорная волна, которая представляет сегодня более инициативное и одновременно более локально-точное “документальное” использование фольклорной и, шире – древненациональной традиции» [9].

Фольклорная тематика повлияла на формирование индивидуального стиля многих композиторов-баянистов. Один из первых, кто предал фольклору новые черты выразительности, созвучные с современностью – В. Подгорный. Новизна его музыки заключается в драматизации первоисточника, отображении тонких душевных нюансов, использовании новых сложных композиционных приемов, форм, различных по своей природе выразительных средств. Все это привело к появлению нового для баянной литературы жанра – «концертной фантазии на народные темы». Характеризуя главные признаки музыкального языка, А. Семешко называет наиболее устойчивые стилистические черты творческой манеры В. Подгорного. Среди них: яркое национальное своеобразие; симфонизм; свободные вариационные формообразующие схемы – вступление-тема-развитие-заключение; изящное гармоничное чувство; пульсирующий органнй пункт; сложные и насыщенные фактурные образования. Перечисленные выразительные средства органично сочетаются с другими компонентами музыки, характер которой в значительной степени обуславливает утверждение о том, «что композиторский стиль В. Подгорного – это современный стиль» [13, с. 141].

Своеобразный музыкальный язык в творчестве композиторов-баянистов (аккордеонистов) часто сосредоточен на глубинных интонациях песенно-танцевального фольклора во взаимодействии с современными средствами выразительности. Авторы обращаются к источникам календарно-обрядового фольклора, лирико-эпической элегии, романса и шутильной песни, танцевальных мелодий и народного музицирования, а также к культурам других народов, интерпретируя их из собственных художественно-творческих позиций. Среди большого количества примеров – «Колядка», вариации на тему украинской народной песни «Взял бы я бандуру», «Ой за гаєм, гаєм» В. Власова, «Дума-импровизация» Ю. Шамо, «Коломыйка» В. Зубицкого, «Гуцульский танец» Н. Чайкина, «Полесская рапсодия» А. Тимошенко, «Ретро-танго» А. Гайдена, «Скрипач, который играет и танцует», «Болгарская тетрадь» В. Зубицкого. Ладогармонические и интонационные особенности этих произведений «находят воплощение средствами музыкального языка, способными активизировать восприятие слушателя и творческую энергию исполнителя» [12, с. 118]. Они опираются на интервально-аккордовые движения, обогащенные ладами народной музыки, разновидностями современной полифонической ткани, кластерной техникой, импровизациями. К ним добавляются специфические приемы звукоизвлечения (рикошеты, меховые тремоло, нетемперированное глиссандо, вибрато), сложные ритмоударные формулы и шумовые эффекты (удары по корпусу инструмента, шумовое глиссандо по клавиатуре, меху и т. д.). Содержательные произведения баянно-аккордеонного репертуара последних десятилетий наглядно демонстрируют указанные тенденции ярким качеством «обновления звучания», а идейно-смысловой концепцией современных баянных композиций соответственно отражают контекстные свойства искусства второй половины XX века [21, с. 81].

Еще одним фактором, который значительно повлиял на модернизацию музыкального языка в произведениях упомянутых композиторов, становится явление жанровой трансформации баянно-аккордеонной музыки в жанре сюиты [17]. Тенденцию изменения его традиционных признаков в направлении сонатно-симфонического цикла отражают произведения В. Власова («Сюита-симфония»), В. Зубицкого (Сюита № 2 «Карпатская»), А. Билошицкого (Сюита № 2 «Романтическая») и др. Новыми особенностями трансформации жанра становятся: «драматургическая целостность всего цикла; непосредственная связь частей; наличие динамических частей; минимизация количества частей (3–4 части); тяготение к сонатно-симфоническим принципам развертывания материала; расширение образной сферы» [17, с. 92]. Все эти и другие признаки могут быть сформулированы единственным обобщающим термином – «симфонизированной сюитой» (А. Сташевский).

Ярким представителем неофольклоризма, классиком современной баянной музыки в Украине является В. Зубицкий. Его творчество «аккумулирует в себе самые глубокие пласты фольклорных

источников разных народов, разных культур» [3, с. 22]. Оно представляет широкий спектр межнационального фольклорного синтеза, в частности: славянская тематика (Соната № 2 «Славянская», «Болгарская тетрадь»), сочетание украинского фольклора с мусульманским (соната «Fatum»), молдавским («Concerto festivo»), румынским («Чардаш»). В своих произведениях В. Зубицкий продолжает традиции композиторского письма профессиональных джазовых музыкантов (Дж. Гершвина, Д. Эллингтона), а также использует мелодику и ритмику музыки народов мира.

Архаичные пласты регионального украинского фольклора с характерными признаками строя, имитацией наигрышей народных инструментов ярко отражены в «Карпатской сюите». Народно-жанровая основа произведения насыщена танцевальными мелодиями, ритмоинтонациями и т. п. Использование современных систем европейского инструментализма, обогатило арсенал выразительных средств (звукоподражание колоколов, трембит, свирелей, цимбал, лиры, народных ударных инструментов), стимулировало новаторские поиски автора в жанре эстрадно-джазовой музыки [7].

Интересным примером синтеза эстрадно-джазовых и академических норм композиции является обращение В. Зубицкого к музыке А. Пьяццоллы (Концерт «Посвящение Астору Пьяццолле»), где композитор пытается сопоставить собственное мировоззрение с философскими взглядами признанного реформатора музыки традиционного танго. Для баянного творчества В. Зубицкого характерна также популярная эстрадно-джазовая тематика – это джаз-вальс «Ti amo, Pesaro» и фантазия-попурри «От Фанчелли к Гальяно».

Сочетание джаза с фольклорным, барочным и модерновыми стилями – новая грань творчества В. Зубицкого, по определению исследователей, «связана с проникновением в камерно-инструментальную музыку музыкального языка и средств выразительности, которые свойственны джазовому музицированию и отмечают появление нового джазово-академического направления в баянной музыке» [7; 11; 17; 18]. Вершиной влияния и вхождения джаза в серьезную баянно-акордеонную литературу В. Власов считает две джаз-партиты В. Зубицкого, «где автору удалось, используя джазовые приемы импровизации, гармоничный и интонационный язык джаза, создать масштабные по форме, глубокие по содержанию произведения, которые требуют от исполнителя высоких виртуозных качеств» [14, с. 67].

Синтез аутентичных стилей джаза с классическими нормами характерен для «Джаз-партиты № 2». Ее неординарность, прежде всего, в «жанрово-стилевом аспекте, в частности, в сбалансированном сочетании специфики джазовой и академической музыки» [2, с. 82]. Максимальное сохранение «классичности» нормы формообразования заключается в выборе жанра, методов и принципов построения драматургии, сочетании комплекса средств музыкальной выразительности. Комплекс стилистических составляющих композитор также использует с целью имитации звучания джазового оркестра и его отдельных солирующих (труба, саксофон, бас-гитара) и ударных инструментов, подражания манере вокального джазового интонирования, реализованных исключительно баянными средствами [19]. Все эти интонационные соотношения образовали «подвижную оркестровую полифактуру – многослойность музыкальной ткани» [3, с. 21], слуховое восприятие которого открывает личные, индивидуальные черты музыкального языка композитора – его эмоциональную открытость, экстравагантность.

Творчество В. Власова также ярко отражено в неофольклористичном направлении современной музыки. Примером этого являются произведения, среди которых можно выделить «Веснянку». Интонации древненациональных украинских веснянковых традиций перекликаются с современными мотивными образованиями диссонирующих интервалов и джазовых аккордов. Стремительные интервальные пассажи создают образную картину весенней поры, что придает произведению виртуозного блеска, концертности.

Музыкальную ткань других баянных произведений композитора существенно насыщают новейшие приемы речи и элементы джазовой стилистики. К ним относится пьеса «Телефонный разговор», созданная в жанре перформанса. Визуально-слуховая образность «Инструментального театра» передается разговором, где роль женского голоса поручена инструменту, а мужского – самому исполнителю. Чертами изобразительности насыщенное произведение «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» – своеобразный музыкальный фильм, который может «звуком показать изображение, когда его нет» [19, с. 1]. Проблема воплощения нового взгляда на пространство и время сказалась в про-

граммном названии произведения «Infinito». Текстовое прочтение композиции может осуществляться в любой последовательности по желанию соавтора-исполнителя. Специфика музыкального языка заключается в том, что «текст одного из 15 блоков не повторяет тип изложения другого», а специфические тембрально-фактурные средства баяна «реализуют идею произведения, воплощая тематически драматургическую функцию композиции в музыкальном тексте» [21, с. 83].

Новым проявлением искусства модернизации является «живое» исполнение джазовой импровизации в сопровождении рок-музыки, которое апробируется композитором как «репетиционный эксперимент». В. Власов использует фонограммы популярных мелодий разных оркестров и ансамблей и на этом фоне записывает собственные импровизации. Таким образом, предстает аранжировка совершенно новой, непривычной по содержанию версии музыки «Каравана», «Дезафинадо», «Черный Орфей», «Бессаме мучо» и т. д., а также достаточно развернутых малоизвестных композиций современной молодежной музыки в стиле «джаз-рок-техно» [1].

Эксперименты с использованием джазовой стилистики осуществляет А. Билошицкий в Концертном партите № 3, «Фантазии-каприччио на темы Дж. Гершвина» и «Двух импровизациях в стиле джаз-ретро». Творчество А. Билошицкого сформировано в широком спектре инструктивно-технических исполнительских потребностей как педагогического (этюды, детские пьесы, сюиты), так и концертного репертуара (сонаты, партиты, сюиты, концертные триптихи и др.). Его творчество поражает, «с одной стороны, богатством, силой эмоционально-чувственных порывов, разнообразием и яркостью воплощаемых образов, с другой – глубиной, склонностью к музыкально-поэтическим размышлениям, философской осмысленностью музыки» [4, с. 30].

Интонационно-стилевую палитру украинской баянной литературы приумножают произведения композитора А. Шашевского. Умелое использование тембрально-колористических возможностей концертного баяна помогает воссоздать образный характер насыщенной импрессионистическими зарисовками музыки в трехчастной Сюите № 1 «Образы». Прямо противоположный смысл имеет пьеса «Каприччио». Драматической образностью насыщена музыкальная речь пьесы «Монолог-ход», где задействовано много новых средств выразительности. Композитор создал новое циклическое произведение Сюита-тетрадь «Древнекиевские фрески», которое нашло свое отражение в художественно-образном содержании произведения, композиционно-технической изобретательности, комплексе специфических средств выразительности и оригинальности музыкального языка и продолжает неофольклорное направление развития украинской баянно-акордеонной музыки [22].

Новым направлением в украинском исполнительском искусстве стал камерно-инструментальный жанр «модерн-аккордеон» (термин М. Еллегарда – И. Ергиева) [6]. Суть этого понятия заключается в эволюции аккордеонного исполнительства и направлении исключительно «новой» оригинальной музыки, «новых» композиторов и, соответственно, «новых» исполнителей и их сотрудничестве с создателями этой музыки (П. Фенюк – В. Рунчак, В. Мурза – В. Власов, И. Ергиев – К. Цепколенко, Л. Самодаева, Ю. Гомельская). В этом контексте переосмысливается значение самого инструмента как «акустического синтезатора», способного к «микро»- и «макроинтонационным» звуковым воспроизведениям, присущим искусству абстракционизма. Проявления синтеза «акордеонных жанров» актуализируются в музыке 1990-х годов и находят свое воплощение в различных формах много составного камерного музицирования, в частности: в сочетании с органом (А. Дубий), скрипкой (И. Ергиев), виолончелью (Е. Черказова), камерным ансамблем, духовым, симфоническим и народным оркестрами, современными перформансами (И. Ергиев, А. Мищенко, В. Мурза, П. Фенюк и др.). Украинские композиторы и исполнители с успехом представляют свое искусство на международных форумах «новой музыки», в которых активное участие принимают как солисты-инструменталисты, так и неоднородные ансамбли.

Проанализировав стиливые особенности в баянно-акордеонных произведениях украинских баянистов-практиков, мы аргументируем, что репертуарные наработки конца XX – начала XXI века базируются на фольклорной основе с использованием современных приемов игры и интерпретации музыки самим композитором, а иногда исполнителем. Таким образом, ее суть заключается в стилизации элементов ладогармонической основы, ритма, фактуры, тематизма, различных исполнительских приемов, взаимопроникновения направлений (фольклорный – эстрадно-джазовый – камерно-академический) и создании на этой основе нового джазово-академического направления музыки. Итак,

поиск нетрадиционных средств музыкального выражения за счет внедрения различных постмодернистических техник композиции, которые подчиняются идеям нового мировоззрения и воплощают глубину философского размышления, можно считать художественным феноменом мировой музыкальной культуры.

Список літератури

1. Булда М. Сильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006, ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 12–17.
2. Бур'ян К., Сташевський А. Концертна партита № 2 для баяна Володимира Зубицького: Особливості формопобудови циклів // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах: зб. стат. і доп. за мат. I та II міжнар. наук.-практ. конф. – Луганськ, 2005. – Вип. 1. – С. 82–86.
3. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 18–22.
4. Герасимовська К. «Народний» український композитор (штрихи до творчого портрету Анатолія Білошицького) // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 27–32.
5. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. – К., 1977. – 140 с.
6. Єргієв І. Мистецтво українського «модерн-акордеону у світовому процесі // Науковий вісник НМА України ім. П. Чайковського: музичне виконавство. – К., 2005. – Вип. 40, кн. 10. – С. 150–161.
7. Карась С. Сонати для баяна Володимира Зубицького та Валентина Бібіка // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 50–55.
8. Коханік І. Проблема музикального стилю і стилізація в контексті постмодернізму // Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2003. – Вип. 4, кн. 2. – С. 29–41.
9. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Наук. думка, 1991. – 267 с.
10. Музыкальная энциклопедия. 1–6 том / [под ред. Г. Келдыш]. – М.: Совет. энцикл., 1973–1982. – Т. 3. – 1102 с.
11. Олексів Я. Формотворчі особливості неофольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 67–75.
12. Ровенко Н. Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення деяких творів авангардного напрямку 1990-х років // Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової: музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2003. – Вип. 4, кн. 1. – С. 112–121.
13. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста: нав.-метод. посіб. [для вищих навч. закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації]. – К.: ДМЦНЗКіМУ, 2003. – 144 с.
14. Семешко А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів): Віктор Власов. – К.: Асо-орpus, 2004. – 112 с.
15. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографічне дослідження. – Луцьк: Волин. обл. друкарня, 2004. – 199 с.
16. Сташевський А. Основні компоненти та індивідуальні риси творчого методу композитора Володимира Рунчака // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 103–106.

17. Сташевський А. Тенденції розвитку жанру сюїти в українській музиці для баяна // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах: зб. стат. і доп. за мат. I та II міжнар. наук.-практ. конф. – Луганськ, 2005. – Вип. 1. – С. 92–98.
18. Сташевський А., Бур'ян К. Загальнотеоретичний аналіз Концертної партити № 2 для баяна Володимира Зубицького (до вивчення баянної музики в класі спеціального інструмента) // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: виконавське музикознавство. – К., 2005. – Вип. 47, кн. 11. – С. 215–222.
19. Тарасенко И. На XIV Международном фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью. (В. П. Власов, О. М. Шаров, В. А. Романько, С. М. Колобков, Ю. П. Дранга, А. И. Леденев) // Народник (Москва). – М.: Музыка. – 2003. – № 4. – С. 1–4.
20. Черепанин М., Булда М. Естрадный олимп акордеона: монографія. – Івано-Франківськ: Вид-тво «Лілея-НВ», 2008. – 256 с.
21. Черноіваненко А. Тематичні функції фактури в баянних творах С. Губайдуліної, Е. Денисова, К. Цепколенко // Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2003. – Вип. 4, кн. 1. – С. 80–88.
22. Яценко І., Синявська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти зошити «Давньокиївські фрески» для баяна Андрія Сташевського // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 10.04.2006 р., ЛДМА ім. М. Лисенка) / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич: Посвіт, 2006. – С. 107–111.

List of references

1. Bulda M. Styl'ovi napriamky estradno-dzhazovykh tvoriv Viktora Vlasova dlia baiana-akordeona // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006, LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drogobych: Posvit, 2006. – S. 12–17.
2. Bur'ian K., Stashevs'kyi A. Kontcertna partyta № 2 dlia baiana Volodymyra Zubyt'skogo: Osoblyvosti formopobudovy tcykliv // Aktual'ni pytannia baianno-akordeonnogo vykonavstva ta pedagogiky v muzychnykh navchal'nykh zakladakh: zb. stat. i dop. za mat. I ta II mizhnar. nauk.-prakt. konf. – Lugans'k, 2005. – Vyp. 1. – S. 82–86.
3. Vlasov V., Murza V. Fol'klorni vytoky dzhazu // Tvorchist' kompozytoriv Ukrai'ny dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drogobych: Posvit, 2006. – S. 18–22.
4. Gerasymov's'ka K. "Narodnyi" ukrains'kyi kompozytor (shtrykhy do tvorchogo portretu Anatoliia Biloshyts'kogo) // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drogobych: Posvit, 2006. – S. 27–32.
5. Davydov M. Teoretychni osnovy perekladennia instrumental'nykh tvoriv dlia baiana. – K., 1977. – 140 s.
6. Ergiiev I. Mystetstvo ukrains'kogo "modern-akordeonu u svitovomu protsesi // Naukovyi visnyk NMA Ukrainy im. P. Chaikovs'kogo: muzychne vykonavstvo. – K., 2005. – Vyp. 40, kn. 10. – S. 150–161.
7. Karas' S. Sonaty dlia baiana Volodymyra Zubyt'skogo ta Valentyna Bibika // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drogobych: Posvit, 2006. – S. 50–55.
8. Kokhanik I. Problema muzykal'nogo stil'a i stileobrazovaniia v kontekste postmodernizma // Nauk. visnyk Odes'koi' derzh. muz. akademii' im. A. Nezhdanovoi': muzychne mystetstvo i kul'tura. – Odesa, 2003. – Vyp. 4, kn. 2. – S. 29–41.
9. Liashenko I. Natsional'ne ta internatsional'ne v muzytci. – K.: Nauk. dumka, 1991. – 267 s.
10. Muzykal'naia entsiklopediia. 1–6 tom / [pod red. G. Keldysh]. – M.: Sovet. entsikl., 1973–1982. – T. 3. – 1102 s.
11. Oleksiv Ia. Formotvorchi osoblyvosti neofol'klornykh tvoriv dlia baiana-akordeona ukrains'kykh kompozytoriv drugoi' polovyny XX st. // Tvorchist' kompozytoriv Ukrai'ny dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drogobych: Posvit, 2006. – S. 67–75.

12. Rovenko N. Ukrains'ka fortepianna muzyka suchasnosti: do problemy tlumachennia deiakykh tvoriv avangardnogo napriamku 1990-kh rokiv // Nauk. visnyk Odes'koi derzh. muz. akademii im. A. Nezhdanovoi: muzychne mystetctvo i kul'tura. – Odesa, 2003. – Vyp. 4, kn. 1. – S. 112–121.
13. Semeshko A. Metodychni osnovy formuvannia vykonavs'koi' maisternosti baianista: nav.-metod. posib. [dlia vyshchykh navch. zakladiv kul'tury i mystetctv I–IV rivniv akredytatsii]. – K.: DMTSNZKiMU, 2003. – 144 s.
14. Semeshko A. Portrety suchasnykh ukrains'kykh kompozytoriv-baianistiv (v formi dialogiv): Viktor Vlasov. – K.: Asso-opus, 2004. – 112 s.
15. Stashevs'kyi A. Volodymyr Runchak – “Muzyka pro zhyttia...” Analitychni ese baiannoi tvorchosti: monografichne doslidzhennia. – Luts'k: Volyn. obl. drukarnia, 2004. – 199 s.
16. Stashevs'kyi A. Osnovni komponenty ta individual'ni rysy tvorchogo metodu kompozytora Volodymyra Runchaka // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drohobych: Posvit, 2006. – S. 103–106.
17. Stashevs'kyi A. Tendencii rozvytku zhanru siuity v ukrains'kii muzytci dlia baiana // Aktual'ni pytannia baianno-akordeonnogo vykonavstva ta pedagogiky v muzychnykh navchal'nykh zakladakh: zb. stat. i dop. za mat. I ta II mizhnar. nauk.-prakt. konf. – Lugans'k, 2005. – Vyp. 1. – S. 92–98.
18. Stashevs'kyi A., Bur'ian K. Zagal'noteoretychnyi analiz Kontcertnoi partyty № 2 dlia baiana Volodymyra Zubyte'kogo (do vyvchennia baiannoi' muzyky v klasi spetsinstrumenta) // Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovs'kogo: vykonavs'ke muzykoznavstvo. – K., 2005. – Vyp. 47, kn. 11. – S. 215–222.
19. Tarasenko I. Na XIV mezhdunarodnom festivale “Baian i baianisty”. Shest' interv'iu. (V. P. Vlasov, O. M. Sharov, V. A. Roman'ko, S. M. Kolobkov, Iu. P. Dranga, A. I. Ledenev) // Narodnik (Moskva). – M.: Muzyka. – 2003. – № 4. – S. 1–4.
20. Cherepanyn M., Bulda M. Estradniy olimp akordeona: monografiia. – Ivano-Frankivs'k: Vyd-tvo “Lileia-NV”, 2008. – 256 s.
21. Chernoiivanenko A. Tematychni funktsii' faktury v baiannykh tvorakh S. Gubaidulinoi, E. Denysova, K. Tsepkenko // Naukovyi visnyk Odes'koi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi: muzychne mystetctvo i kul'tura. – Odesa, 2003. – Vyp. 4, kn. 1. – S. 80–88.
22. Iashchenko I., Syniavs'ka G. Obraznyi zmist ta osoblyvosti kompozytsiinoi pobudovy siui'ty zoshytu “Davn'okyivs'ki fresky” dlia baiana Andriia Stashevs'kogo // Tvorchist' kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv: zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. (L'viv, 10.04.2006 r., LDMA im. M. Lysenka) / [red.-uporiad. A. Dushnyi, S. Karas', B. Pytc]. – Drohobych: Posvit, 2006. – S. 107–111.

ОРКЕСТР РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ КУЗБАССА КАК ФЕНОМЕН ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНО-СИБИРСКОГО РЕГИОНА

Н. А. Мицкевич

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается история становления оркестра народных инструментов государственной филармонии г. Кемерово. Его возникновение было обусловлено в середине XX века расцветом исполнительства на народных инструментах как профессионального, так и самодеятельного. Художественная самодеятельность Кузбасса достигла расцвета в 60–80-е годы прошлого столетия. Кроме того, Красноярск и Новосибирск уже славились профессиональными оркестрами народных инструментов. Кузбасс, имея такую хорошую профессиональную базу, как Кемеровское музыкальное училище, чуть позднее к нему присоединилось Прокопьевское, не мог оставаться в стороне.

Ключевые слова: феномен русской культуры, исполнительство на народных инструментах, подвижническая деятельность, возрождение исполнительства.

THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS OF KUZBASS STATE CONCERT HALL AS A PHENOMENON OF INSTRUMENTAL ART IN THE WEST SIBERIAN REGION

N. A. Mitskevich

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the history of developing the folk instruments orchestra in Kemerovo Concert Hall. Its appearance was caused by flourishing folk instruments performance in the middle of the twentieth century, both professional and amateur. Kuzbass amateur art flourished in the 60–80s of the last century. In addition, Krasnoyarsk and Novosibirsk was already famous for its professional folk instruments orchestras. Kuzbass, having such a good professional basis, as Kemerovo Musical College, later joined by Prokopivsk Musical College, couldn't stay away.

Keywords: the phenomenon of Russian culture, performing on traditional instruments, selfless work, the revival of musical performance.

Оркестры русских народных инструментов в истории русской культуры занимают особое место. Будучи во многих отношениях неотъемлемой частью русской музыки вообще, оркестры в то же время имеют свои особенности. Сочетание общего и индивидуального в творчестве оркестров позволяет рассматривать их как уникальное проявление феномена русской музыки в целом. Оркестр представляет собой особый синтез русского фольклора и европейского академического искусства и обладает при этом неповторимым характерным тембром, ставшим в определенной степени музыкальным символом русской национальной культуры. Изучение музыкальной культуры является одной из актуальных проблем современного гуманитарного знания. История народной музыки как части отечественной музыкальной культуры вызывает большой интерес в современном обществе. Внимательное изучение автором данной работы литературы, посвященной истории музыкальной культуры Сибири, позволило обнаружить, что в XX веке развитию исполнительства на народных инструментах отдается приоритетное место, но с началом перестройки отношение к народным инструментам резко меняется. С одной стороны, это талантливые дети, которые продолжают традиции народного инструментального исполнительства и в своем развитии достигают больших высот, это талантливые педагоги, воспитывающие этих детей, с другой стороны, почти полное забвение и исчезновение исполнителей на народных инструментах с экранов телевидения.

Средства массовой информации пропагандируют, прежде всего, эстрадные песни, юмористические передачи и криминальные сериалы. Последнее время много внимания уделяется таким программам, как «Ледовое шоу», «Минута славы», практически не увидишь исполнителей русских народных песен, оркестры народных инструментов, которые по-прежнему радуют зрителей в концертных залах Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска и многих других городов. Словно на телевидении для них места нет. Отсюда нет интереса к народным инструментам в семье. Не хотят родители обучать своих детей музыке – профессия не престижная, не денежная. Пока еще большая часть населения озабочена тем, каким образом найти средства для того, чтобы просто содержать семью. Приходится много работать, нет времени на то, чтобы самим как раньше заниматься самостоятельным творчеством. Нет денег для того, чтобы обучать детей игре на музыкальных инструментах. Если раньше балалайки, домры и баяны стоили столько, что их могли купить и малоимущие семьи, то теперь купить хороший инструмент, особенно баян, под силу только богатым. Таким образом, утеряна возможность приобщения широких масс к народному музыкальному искусству.

Возвращаясь к истории создания Великорусского оркестра, мы понимаем, что В. В. Андреев не только приобщал народ к музыкальному искусству, но и помогал более полному раскрытию и раскрепощению талантов земли Русской. Именно через доступные народу инструменты: балалайку, домру, а позже баян – мог русский человек рассказать, что было у него на душе. Не секрет, что душу России, ее порывы, ее богатство нельзя передать лучше, чем звуками народной песни и народных

инструментов. И не только русский народ имеет свои национальные инструменты. Огромное количество фестивалей народной инструментальной музыки способствовало духовному объединению народов нашей страны, ибо в народной песне – душа народа.

Подвижническая деятельность выдающихся музыкантов нашей страны в начале XX века находила подражательный отклик в самых разных слоях общества: учительская среда, техническая интеллигенция, студенчество и т. д. Просветительство становилось в какой-то степени модным. Но самое главное: подвижничество находило государственную поддержку. Это привело к тому, что середина XX века характеризуется рассветом самостоятельного музыкального творчества. Оркестровое исполнительство на народных инструментах становится одним из самых популярных жанров.

Значительную роль в развитии этого процесса в Сибири сыграли братья В. Е. и Г. Е. Авксентьевы. Первый сибирский великорусский оркестр организован в Красноярске В. Е. Авксентьевым (1910). Г. Е. Авксентьев основал оркестры в Новониколаевске и Омске. Создавались оркестры народных инструментов при музыкальных учебных заведениях, например, в Томском музыкальном техникуме (рук. А. Рожков). Во 2-й половине 1930-х годов в Сибири началась профессионализация ОРНИ. Наряду со многими самостоятельными оркестрами и ансамблями, действовавшими при клубах и домах культуры, появились оркестры, ставшие впоследствии ведущими профессиональными коллективами региона. Определенную роль в развитии этого процесса сыграли оркестры народных инструментов при радиокомитетах – в Новосибирске (1926), Иркутске (1930), Чите (1940).

В г. Кемерово оркестр народных инструментов был создан в 1990 году, его основателем является Александр Иванович Бублик. Конечно, оркестр возник не на пустом месте. Во-первых, А. И. Бублик – воспитанник оркестра народных инструментов под руководством учителя литературы Н. А. Капишникова, который в 1947 году при Мундыбашской средней школе организовал струнный ансамбль, а затем оркестр. Этот оркестр стал оазисом искусства в послевоенные годы. Это была своеобразная страна со своим президентом, традициями, особым трепетным отношением к музыке. Во-вторых, можно смело сказать, что основу нынешнего муниципального оркестра г. Кемерово заложили учащиеся и преподаватели музыкального училища 60-х годов XX века.

Оркестр народных инструментов Кемеровского музыкального училища во второй половине 60-х годов обрел заслуженную известность и популярность. Почти ежемесячные концерты на телевидении, концертных площадках города, ежегодные творческие отчеты. Творческие встречи с выдающимися дирижерами, композиторами, профессиональными и самостоятельными оркестрами народных инструментов Кузбасса. Успешное выступление с концертной программой в Новосибирской государственной консерватории – *alma mater* руководителя коллектива Геннадия Ивановича Голицына. В-третьих, свою педагогическую деятельность Александр Иванович Бублик начал в первой музыкальной школе, где за три года он создал один из лучших детских оркестров в стране. После того как его дети выступили с успехом на съезде Союза композиторов в Москве, все решили, что теперь у оркестра начнется новая жизнь. Она действительно настала, но совсем не такая, как думали. Александр Иванович был вынужден уехать из Кемерово. Когда через год он вернулся, юные музыканты уже поступили в немусыкальные вузы, а их руководитель снова начал с нуля, снова в первой музыкальной школе. И тут к нему пришли его повзрослевшие оркестранты, сказали: «Хотим играть». Директор школы Роберт Арыков пошел навстречу, разрешив вечерние репетиции. Через некоторое время в большом зале филармонии состоялась презентация народного оркестра. Это было в декабре 1990 года, а в феврале 1991 года оркестр получил статус муниципального. На протяжении нескольких лет многое успело измениться. Коллектив рос. Приходили музыканты с консерваторским образованием. И получилось так, что ребята, с которыми А. И. Бублик начинал этот оркестр, стали чувствовать, что не дотягивают до профессионалов. Кто-то уходил самостоятельно, а кому-то предлагали уйти.

В состав начинающего профессионального коллектива входили студенты музыкального колледжа, института культуры, преподаватели этих учебных заведений и детских музыкальных школ. Репетиции коллектива проходили в свободное от учебы и основной работы время. Коллектив приобрел крепкие симпатии зрительской аудитории. Он не останавливался ни на минуту, используя весь свой творческий потенциал для достижения главной цели – делать нашу жизнь лучше, духовно бога-

че, устремляясь к высоким идеалам братства, добра и человечности. В 2006 году муниципальный оркестр русских народных инструментов стал одним из ведущих коллективов Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова.

Оркестр отличается неповторимостью художественного почерка: мягкость звучания, своеобразие аранжировок и яркая эмоциональность исполнения. Он снова и снова доказывает истинную безграничность исполнительских возможностей народных инструментов, имеет оригинальный и разноплановый репертуар: множество произведений русской и западной классики, современных композиторов, романсы и русские народные песни. За время существования коллектива с оркестром работали народные артисты РФ Н. Н. Калинин (г. Москва), В. П. Гусев (г. Новосибирск), лауреат международного конкурса дирижеров В. Шелепов (г. Северск). Оркестру посчастливилось работать с такими мастерами современного вокального искусства, как народные артисты РФ и СССР Б. Штоколов, С. Захаров, Л. Сметанников, А. Литвиненко, И. Журина, М. Людько, В. Пьянов, С. Зыков. Постоянно с коллективом сотрудничают солисты музыкального театра Кузбасса. С оркестром играли народные артисты РФ А. Цыганков, Ю. Сидоров, С. Лукин, лауреаты международных конкурсов А. Горбачев, М. Овчинников, А. Зимаков. С 2000 года оркестр принимает участие в гала-концертах Международного конкурса вокалистов «Романсиада» (г. Томск). Коллектив оркестра постоянно выступает на лучших концертных площадках города и области. С успехом проходили его концерты в Красноярске, Новосибирске, Томске, Северске.

Первым художественным руководителем и главным дирижером, до 2002 года, являлся заслуженный деятель искусств РФ, профессор А. И. Бублик. С 2003 года художественным руководителем и главным дирижером являлась С. А. Юдина, вторым дирижером оркестра А. Н. Щиколков, выпускник кафедры народных инструментов Кемеровского государственного университета искусств и культуры. С 2006 года художественным руководителем и главным дирижером оркестра назначили А. Щиколкова. С 1 ноября 2010 года художественным руководителем и главным дирижером является композитор, лауреат международных конкурсов И. Новиков.

Современное исполнительство на народных музыкальных инструментах находится в процессе постоянного развития. От того, как оно отражает новые потребности общества в культуре и насколько активно влияет на формирование художественных вкусов, ценностных ориентаций и идеалов, в конечном счете, зависит жизнеспособность этих музыкальных инструментов.

Можно смело сказать, в настоящее время происходит бурный процесс возрождения внимания к народным инструментам. Это конкурсы различных видов: исполнителей, дирижеров, ансамблей и оркестров, мастеров народных инструментов. Уже 9 лет под патронажем Президента России проводятся Дельфийские игры (как международные, так и всероссийские). Конкурсы – это и педагогика, и исполнительство, и наличие репертуара, и состояние инструментария, и еще многое другое. Это проведение мастер-классов ведущих педагогов и исполнителей. Это методические семинары. Лекции Сергея Федоровича Лукина по форме и содержанию продолжили давнюю русскую традицию лекций и семинаров по повышению профессионального мастерства музыкантов как обязательной части воспитания и передачи музыкального опыта.

В 2004 году создана и активно работает Новосибирская ассоциация баянистов и аккордеонистов, главной целью которой является возрождение и всесторонняя поддержка национального исполнительского искусства. В Новосибирске успешно развиваются музыкально-исполнительские направления (камерно-академическое, фольклорное, джазовое) баяно-аккордеонного искусства, преодолевается информационная замкнутость и отстраненность региона, растет профессиональный уровень методики и педагогики, налаживаются контакты со многими городами России.

Активная деятельность по возрождению исполнительства на народных инструментах в Новокузнецке вызывает даже некоторую зависть у других городов Кузбасса. Принятая городской администрацией программа уже дала соответствующие результаты. В совсем недавно прошедшем областном конкурсе ансамблей и оркестров народных инструментов коллективы Новокузнецка не только отличались количеством, но и были лучшими по качеству исполнения, которое выросло буквально за последние два-три года. Мы видим прекрасный опыт возрождения и развития народных музыкальных

инструментов, который, прежде всего, исходит от руководства, поддерживается и поощряется морально и материально. Что касается талантов среди преподавателей и детей, то по-прежнему ими полна земля Кузнецкая.

Необходимо подчеркнуть, что исполнение музыки для народного оркестра и на народных инструментах способно сделать музыку наших дней действительно современной, глубоко русской, имеющей национальные культурные корни. Красота тембров народных инструментов, широта дыхания в проведении мелодических линий, щемящие, задушевные по своей человеческой теплоте, а где-то искрящиеся задором, выдумкой интонации – все это составляет художественный арсенал традиционного звучания народных инструментов. Основой существования многих оркестровых и ансамблевых коллективов является энтузиазм музыкантов, их любовь к творчеству. Оркестр русских народных инструментов живет, развивается, обогащается новыми достижениями. И в этой творческой устремленности – залог плодотворных завтрашних свершений.

Список литературы

1. Архивные документы оркестра русских народных инструментов Государственной филармонии Кузбасса имени Б. Т. Штоколова.
2. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1996. – 368 с.
3. Научно-практическая конференция «Народно-инструментальное искусство на пороге XXI века: проблемы и перспективы» / сост.: М. Имханицкий, Д. Соколов // Народник: информ. бюл. – 2000. – № 2. – С. 1–11.
4. Историческая энциклопедия Сибири [Электронный ресурс]. – URL: <http://sibhistory.edu54.ru/index.php>
5. Щедрин И. Зачем сегодня нужен русский народный оркестр? // Народник: журн. – 2010. – № 4. – С. 22.

List of references

1. Arkhivnye dokumenty orkestra russkikh narodnykh instrumentov Gosudarstvennoi filarmonii Kuzbassa imeni B. T. Shtokolova.
2. Mokhon'ko A. P. Kuzbass muzykal'nyi: ocherki po istorii muzykal'noi kul'tury Kuzbassa. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1996. – 368 s.
3. Nauchno-prakticheskaiia konferentsiia “Narodno-instrumental'noe iskusstvo na poroge XXI veka: problemy i perspektivy” / sost.: M. Imkhanitskii, D. Sokolov // Narodnik: inform. biul. – 2000. – № 2. – S. 1–11.
4. Istoricheskaiia entciklopediia Sibiri [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://sibhistory.edu54.ru/index.php>
5. Shchedrin I. Zachem segodnia nuzhen russkii narodnyi orkestr? // Narodnik: zhurn. – 2010. – № 4. – S. 22.

ПРОГРАММНОСТЬ В ОРИГИНАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРА

Э. Р. Шабает

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

Программность – особый синкретичный способ музыкального мышления, который представляет собой сложную систему распознавания знаков и кодов, заключенных автором (а иногда и исполнителем) в звуковой (реже – в нотной) ткани музыкального произведения.

Ключевые слова: программность, оригинальное произведение, репертуар, оркестр, жанр, сюжет.

PROGRAMMING REALISING IN ORIGINAL WORKS FOR RUSSIAN FOLK ORCHESTRA

E. R. Shabaev

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

Programming realising is a special syncretic way of musical thinking, which is a complex of system for decoding signs and codes signed by the author (and sometimes by the performer) in the sound (less often in note) fabric of music.

Keywords: software, original work, repertoire, band, genre, plot.

Программная музыка для русского народного оркестра – одна из наименее изученных областей отечественного музыкального искусства. Процессы академизации народного инструментального искусства, развитие исполнительства на русских народных инструментах – все это является предпосылками для создания нового оригинального репертуара, а следовательно, – эволюции музыкального языка, средств художественной выразительности, обогащения образной сферы музыкальных произведений. Как способ музыкального мышления программность проявляет себя в различных жанрах и видах музыки. Этот способ мышления целиком связан с задачами воплощения явлений внешнего мира, психологического порядка и конкретных идей.

Программная музыка для русского народного оркестра имеет свои отличительные черты, хотя и основные законы ее внутренней организации сходны с академической, традиционно изучаемой и исследуемой программной музыкой. Особенностью изучаемой нами музыки является то, что оригинальные программные сочинения для народного оркестра составляют большую часть его репертуара. В музыке для русского народного оркестра прослеживается тенденция изменения преобладания типов программности по мере усложнения музыкального языка и средств художественной выразительности. Здесь необходимо воспользоваться классификацией В. Бобровского, в которой выделены следующие типы: простейшим названа картинная программность (музыкальные пейзажи, картины народных празднеств, сражений и т. д.), также обозначена сюжетная программность (которая подразделяется на подтипы в зависимости от точности воплощения сюжета). В. Бобровский называет эти типы обобщенной несюжетной программной композицией, обобщенно-сюжетной композицией, последовательно-сюжетной композицией. В классификации произведения для оркестра будет выделен тип условной программности (по В. Бобровскому – это обобщенная несюжетная программность), то есть такой, в котором программа заключена лишь в названии, и ее раскрытие в произведении весьма и весьма условно, картинная программность, обобщенно-сюжетная и последовательно-сюжетная.

Первые оригинальные сочинения для русского народного оркестра были написаны его основоположником – В. В. Андреевым. Понимая необходимость расширения оркестрового репертуара за счет сочинения разнообразных оригинальных произведений, он также привлекает к этой работе профессионального композитора Н. П. Фомина, ученика А. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова. Написанные Н. П. Фоминым произведения и обработки русских народных песен до сих пор представляют непреходящую ценность для репертуара русского народного оркестра. В этот период преобладают программные сочинения условного типа программности, где название призвано, скорее, заострить внимание на новом сочинении, нежели воплощено в нем. Тем не менее, в некоторых сочинениях возникают и элементы картинности (например, вальс «Метеор» В. Андреева). Возможности русского народного оркестра привлекают известных русских композиторов. Н. А. Римский-Корсаков, например, вводит этот состав в первоначальный вариант оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в 1904 году. В 1905 году А. Глазунов пишет для оркестра В. В. Андреева «Русскую фантазию».

Народно-инструментальная музыка того времени не избежала и влияний модернизма. Среди обработок русских народных песен, созданных на рубеже двадцатых и тридцатых годов, следует в первую очередь отметить произведения С. Крюковского: «Вдоль да по Питерской», «Что пониже

было города Саратова» (изд. 1931), «Я с комариком плясала» (изд. 1937). Подобно обработкам Фомина, они близки к песенному оригиналу и сделаны с использованием композиционных приемов, свойственных народной песне. Но, в отличие от Фомина, Крюковский больше развивает инструментальное начало, усиливает черты концертности. Среди обработок народных песен в те годы достойное место занимают произведения В. Дителя. Программные сочинения этого периода, в основном, картинного и условного типа программности, но в некоторых обработках зарождаются элементы обобщенно-сюжетного типа (например, уже упомянутая обработка С. Крюковского «Что пониже было города Саратова»).

Позднее для русского народного оркестра созданы «Итальянская симфония» С. Василенко (1934 год) и «Русская фантазия» Р. Глиэра (1943 год), где наряду с народными инструментами в партитуру были введены инструменты симфонического оркестра.

В середине 40-х годов и начале 50-х для русского народного оркестра пишут такие композиторы, как Н. П. Будашкин, А. Н. Холминов, Н. Я. Чайкин, Ю. Н. Шишаков, С. Туликов, Г. Фрид. В 50-е годы масштабные музыкальные полотна (симфонии, фантазии, концерты) сменила сюита. Цикл из нескольких миниатюр, как правило, разнохарактерных, открывал новые возможности для раскрытия тембровых красок инструментов. Начинают зарождаться элементы сюжетности, но следование сюжету отражено в музыке весьма опосредованно, в большинстве сочинений по-прежнему преобладает картинный тип программности. Развитие жанра сюиты в это время представлено также в творчестве П. Триодина и Г. Фрида.

Однако образно-эмоциональная сфера музыки для оркестра в этот период времени была недостаточно широкой, не было разнообразия и в тематическом развертывании материала. Ощущалась необходимость обновления жанра. Явный сдвиг произошел в конце 60-х годов. В 60–70-х годах обнаруживаются обновление образной сферы музыкального языка, поиск новых выразительных средств, тембровых возможностей в произведениях композиторов, пишущих для русского народного оркестра. Происходит это обновление в творчестве композиторов, уже работающих в оркестровом жанре – Ю. Шишакова, Г. Фрида, Ю. Зарицкого, Н. Шахматова. Появляются также и новые имена – В. Бояшов, Б. Кравченко, В. Пикуль, несколько позднее – Б. Глыбовский, В. Кикта, Л. Балай, К. Волков, В. Биберган, А. Рыбников, В. Комаров и многие другие. М. Имханицкий пишет: «Говоря о расширении тембровой сферы народного оркестра 60–70-х годов, необходимо отметить, что тембр стал более важным элементом общей драматургии сочинений, приобрел большую роль в создании крупных построений. Раскрытие новых колористических ресурсов оркестра, как правило, подчинено общим формообразующим задачам» [3, с. 34].

Если до 60-х годов русский народный оркестр являлся, по мнению М. Имханицкого, лишь носителем празднично-плясового начала или открытой, светлой лирики, то теперь ему стали подвластны и суровая сдержанность, и иные эмоциональные оттенки. Обращают на себя внимание также живописно-изобразительные тенденции (черты программности в музыке), особенно полно представленные в творчестве В. Бояшова, Г. Фрида, Б. Кравченко, В. Пикуля, Б. Глыбовского. В их творчестве заметное место занимают программные сочинения. Появляются утонченные акварельные зарисовки (в сюитах «Конек-Горбунок», «Северные пейзажи» В. Бояшова, «Вслед за солнцем» В. Пикуля); «ночные» фантастические сцены (сюита «Четыре оркестровые картины» Г. Фрида); образы напряженного ожидания (сюита «Красный Петроград» Б. Кравченко) и другие сочинения.

Важным в существенном обновлении музыки для русского народного оркестра стало появление в ней тенденции более глубокой фольклоризации. Естественно, для русского народного оркестра все это имело огромное значение, поскольку данный состав по своей природе призван сохранять и обогащать национальную музыкальную специфику. М. И. Имханицкий пишет: «Одним из наиболее заметных проявлений тенденции дальнейшей фольклоризации в произведениях для русского народного оркестра 60–70-х годов стало освоение композиторами не использованных ранее пластов народной песенности. Широкое претворение получают новые современные образцы фольклора» [3, с. 29]. Композиторы используют в своих произведениях частушки, трудовые попевки, колыбельные песни, революционный фольклор и т. д. Это обогащает образную сферу произведений, музыкальный язык

сочинений и, как следствие, – способствует появлению новых программных сочинений для оркестра русских народных инструментов. В музыке для оркестра появляются образы сплавщиков леса, революционеров, а также бытовые образы, созданные при помощи используемых фольклорных жанров. Заметно значительное расширение географии используемых песенных пластов.

На рубеже 60–70-х годов в составе русского народного оркестра произошли существенные изменения: в качестве равноправных инструментов закрепились флейта и гобой, их разновидности, увеличилось количество баянов и ударных инструментов, разнообразнее стала трактоваться балалаечная группа. Это позволило композиторам более полно использовать тембровый контраст как важный драматургический фактор и средство воплощения программного замысла в сочинении. Тембровый контраст является действенным средством усиления программно-картинного начала, в котором претворяются традиции русской сказочной, живописной музыки. Интересным видом драматургии тембровых контрастов является также сопоставление оркестрового *tutti* с камерным звучанием групп и отдельных инструментов народного оркестра. Немало ценного в развитие программной музыки внесли также композиторы 70-х годов: И. Красильников, В. Комаров, А. Атаров, А. Репников, О. Моралев, В. Рубин, Р. Леденев, Е. Подгайц, К. Волков, Г. Дмитриев и другие.

На современном этапе в конце XX – начале XXI века многие композиторы также отдают должное программной музыке для народных инструментов. Это В. Беляев, А. Ларин, А. Цыганков, Е. Дербенко, Г. Зайцев и другие. В настоящее время появляются новые тенденции развития оркестровой музыки для народных инструментов. Они имеют много общего с теми, что зарождались в 60–70-х годах, которые мы описывали: обращение к музыкальному фольклору, переосмысление музыкального языка и выразительных средств русского народного оркестра, использование тембрового и фактурного контраста, введение в партитуру новых инструментов (кларнет, труба, валторна), правда, пока носящее эпизодический характер.

Тембровые ресурсы русского народного оркестра способны воплотить любые музыкальные образы и сюжеты. Поэтому существуют особые средства воплощения программности в этих произведениях: рельефный и характерный для русской мелодии тематизм; использование композиторами в сочинениях оригинальных приемов исполнения с целью подчеркивания национального колорита, яркости тембровых красок в народно-оркестровой партитуре; тембровый контраст как важный драматургический фактор и средство воплощения программного замысла в сочинении; живописно-изобразительные тенденции; тенденции фольклоризации; обогащение образной сферы произведений и музыкального языка сочинений за счет необходимости воплотить музыкальный образ или сюжет. Эти тенденции проявляются практически у всех композиторов, пишущих для русского народного оркестра.

Поскольку программность есть не что иное, как особое мышление, рожденное на пересечении музыки и слова, она становится, таким образом, неотъемлемой частью виртуального гиперпространства, рожденного сопряжением двух текстовых линий (музыкальной и вербальной) и возникающих при этом надтекстовых ассоциаций, художественных образов и предметных кодов. Восприятие музыки осуществляется не только на основе нотного текста, но на базе знаков и кодов, созданных композитором и раскрываемых задуманной им программой.

Программность, имманентно присущая репертуару народного оркестра, – это ключ к восприятию, пониманию и, как следствие, – популяризации народно-инструментального искусства.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Что такое программная музыка // Музыкальный современник. – 1987. – Вып. 6. – 111 с.
2. Бобровский В. П. Программный симфонизм Шостаковича. – М., 1965. – Вып. 3. – 321 с.
3. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. – 187 с.
4. Лукьянович О. В. Принцип программности в музыкальном искусстве. – URL: http://nsportal.ru/sites/default/files/2014/09/12/printsip_programmnosti_v_muzyke.docx

List of references

1. Aranovskii M. G. Chto takoe programmnaia muzyka // Muzykal'nyi sovremennik. – 1987. – Vyp. 6. – 111 с.
2. Bobrovskii V. P. Programnyi simfonizm Shostakovicha. – М., 1965. – Vyp. 3. – 321 с.
3. Imkhanitskii M. I. U istokov russkoi narodnoi orkestrovoi kul'tury. – М.: Muzyka. – 1987. – 187 с.
4. Luk'ianovich O. V. Printsip programmnosti v muzykal'nom iskusstve. – URL: http://nsportal.ru/sites/default/files/2014/09/12/printsip_programmnosti_v_muzyke.docx

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ БАЯНА ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЕВА

Ю. И. Радко

*ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет
им. Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск, Украина*

В статье освещены и обобщены черты исполнительской интерпретации произведений для баяна современного русского автора Владислава Золотарева. Для анализа исполнительской интерпретации лучших произведений автора выбрано творчество русских исполнителей – заслуженного артиста России, профессора музыкальной академии им. Гнесиных Фридриха Липса и народного артиста России Виктора Романько.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, Вл. Золотарев, готово-выборный баян, оригинальный репертуар, выразительные средства, исполнительство, трактовка.

GENERAL FEATURES OF MUSIC PERFORMANCE INTERPRETATION IN THE WORKS FOR ACCORDION OF VLADISLAV ZOLOTARJOV

Yu. I. Radko

*Pecarpathian National University of Vasyl Stefanyk,
Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The article highlights and summarizes the general features of performance interpretation for accordion of modern Russian composer Vladislav Zolotarjov. To analyze the performance interpretation of the author's best compositions, the works of Russian artists were chosen, such as Friedrich Lips, an honored artist of Russia, professor of Gnessin Russian Academy of Music, and Viktor Romanko, Russian national artist.

Keywords: performance interpretation, V. J. Zolotariov, converter free-bass bayan, original repertoire, means of expression, performance, interpretation.

Почти полвека произведения Владислава Золотарева занимают главное место в репертуаре ведущих мастеров баянного искусства, конкурсных программах исполнителей на народных инструментах и выпускников музыкальных учебных заведений. Его композиции отличаются высокой степенью художественной ценности и приближаются по уровню профессионализма к лучшим образцам мировой современной музыки ведущих инструментальных жанров. Обращаясь к древнефольклорным источникам, смело синтезируя их с современными композиторскими техниками, он продемонстрировал новую грань музыкальной эстетики в оригинальном репертуаре для баяна. Таким образом, теоретическое обоснование оригинального баянного творчества Владислава Золотарева и общих черт его исполнительской интерпретации приобретает особую весомость и актуальность. Много внимания исследованию творчества Владислава Золотарева уделялось в трудах Ф. Липса, А. Малкуш, П. Серотюк, И. Клаузе.

Цель статьи – выявление специфики композиторских приемов и исполнительских средств в баянных произведениях композитора Владислава Золотарева, освещение общих черт интерпретации баянной музыки.

Владислава Золотарева можно считать одним из основоположников современного оригинального репертуара для баяна-аккордеона. Автор работал в разных художественных направлениях и жанрах (концерт, сюита, партита, миниатюра; сольное, ансамблевое, камерное исполнительство). В своем творчестве он четко ориентируется и пропагандирует академическое направление в баянном искусстве.

Композитор в полной мере пытался использовать фактурные, тембровые, сонористические возможности введенного в то время в исполнительское искусство многотембрового готово-выборного баяна. Фактура произведений Владислава Золотарева является удобной для исполнительства. Чаще мелодия звучит в сопровождении аккомпанемента без подголосков (гомофонно-гармоническая фактура). Ярко выступает насыщенность музыкальной ткани специфическими баянными исполнительскими приемами и фактурно-тембровыми эффектами, частым является применение сонористических средств, которые являются важными факторами в развитии драматургии произведения, а также приводит к своеобразной театрализации фактуры и исполнительской техники. Часто исполнение баянных опусов композитора требует достаточно значительных физических усилий и высокого виртуозного мастерства.

Ф. Липс в методическом пособии «Искусство игры на баяне» отмечает, что «вся работа музыканта над произведением направлена к тому, чтобы оно прозвучало в концертном исполнении. На это нужно направить весь комплекс музыкального образования и воспитания баяниста» [6, с. 128].

Баянные произведения Владислава Золотарева пользуются большой популярностью. Его музыка звучит на международных конкурсах и фестивалях, профессиональной и любительской сцене. Одним из самых активных пропагандистов его музыки является заслуженный артист России, профессор музыкальной академии им. Гнесиных – Фридрих Липс. В его исполнении прозвучала большая часть баянных произведений Вл. Золотарева. Исполнительному интонированию артиста присуща блестящая, феерическая виртуозность, эмоциональная насыщенность и взвешенность сценического представления.

Так, в Первой сюите Вл. Золотарева Ф. Липс применяет ряд приемов для максимального воспроизведения образности. В первой части «Скоморохи при дворе» благодаря толчкам меха в пределах *piano* исполнитель достигает sforцандо в малой динамической амплитуде. Также стоит обратить внимание на блестящую четкость штриха в левой руке.

А во второй части – «Машенькины вздохи» – особое внимание Липс уделяет проблеме звукоизвлечения: тонкий слуховой контроль, мягкий нажим, мягкое снятие, нет никаких лишних движений, исполнитель максимально сконцентрирован на мелодии. *Vibrato* у концертанта достаточно насыщенное и густое, для достижения которого он применяет дрожь первого пальца, упирающегося в гриф.

Третья часть – «Шут на гармошке играет» – требует от исполнителя постоянного звукового контроля, ведь во время тремолирования мехом в рамках *piano* и *pianissimo* не всегда могут открыться язычки инструмента. Но, несмотря на такие трудности, исполнитель полностью справляется с этой проблемой, применяя короткие удары по кнопке. Таким образом, клапаны в инструменте будут открываться вовремя, и звук будет появляться одновременно с нажимом.

В четвертой части – «Диковинка из Дюссельдорфа» – Ф. Липс большое внимание уделяет меховедению и штрихам. Исполнитель ярко подчеркивает изменение размера благодаря акцентуации и штриху стакато в левой руке. Фразировке тоже придается большое значение, ведь окончание фраз в основном происходит на первой доле каждого следующего такта.

В пятой части – «Марш солдатиков» (в оригинальной авторской редакции – «Ать-два! Сенокосолома») – исполнитель ярко изображает марш солдат благодаря четкому акцентированию и слаженности всех игровых движений. А в момент кластера и тремоло мехом в конце данной части Ф. Липс создает эффект постепенного отдаления солдатиков, благодаря четко продуманной динамике и обращению внимания слушателя на саму клавиатуру инструмента.

Не менее интересна «Детская сюита» № 6 Вл. Золотарева в интерпретации народного артиста России Виктора Романько. Исполнитель отчетливо демонстрирует предельно экспрессивную манеру игры, однако выразительный эмоциональный тонус никогда не переходит в аффективное возбуждение. Он легко и непринужденно воспроизводит сложные виртуозные эпизоды. Его исполнение отмечается уверенностью, местами граничит с напористостью.

В первой части – «Зимнее утро», – благодаря непрерывному и растущему ровно напряженному меховедению и точной координации игровых движений в момент смены меха, ни на миг не прекращается процесс стремления до кульминации. В исполнении мелодии применяется нюансировки от нежнейшего *pp* к *f*, в соответствии с логикой развития музыкального произведения. Концертант чрезвычайно динамично гибко и изысканно проводит мелодические эпизоды, метко подчеркивая протяжные ноты меховым (динамическим) *vibrato*, что существенно добавляет экспрессивности в звучание. Широкое использование искусственных тембровых регистров значительно разнообразит тембровую палитру. Аккордовые проведения воспроизводятся хорально, гармонично отчетливо, насыщенно, вместе с тем, сопоставление различных фактурных компонентов происходит искусно, целесообразно, в соответствии с логикой мелодической микроструктуры, что свидетельствует о постоянной творческо-исполнительской активности слуха артиста.

Вторая часть – «В деревне» – в техническом плане одна из самых сложных частей данной сюиты. Слуховой контроль и точность координации игровых движений исполнителя поражает слушателя. С помощью незначительных колебаний корпусом исполнитель визуально усиливает художественный образ сельского гармониста. Совершенная исполнительская техника проявляется в равенстве штриховых линий в виртуозных пассажах, четко артикулированном туше, метрической точности, опоре на сильные доли, ярко выраженной акцентности выразительного интонирования. Эмоциональное нагнетание происходит за счет активной ритмизации и динамического выделения интонационных вершин пассажей.

В третьей части – «Волянка» – исполнитель воспроизводит звучание этого духового язычкового инструмента. Монолитность звучания, прямолинейность развития материала, четкость и равенство штриха левой и правой руки исполнителя усиливают художественное содержание данной части и действительно создает эффект игры на волянке.

В четвертой части – «Сумерки» – красивую, широкого эпического плана тему В. Романько выполняет с глубокой внутренней наполненностью, но несколько быстрее, чем задумал композитор. Это придает данной части большой драматизм и трагичность. Особенно это подчеркивается исполнителем в последних тактах, где «динамические волны» достигают уровня *forte*. Обращает на себя внимание широкая распевность, почти наглядно-вокальная, и вместе с тем содержательно-декламационного качества звуковедения, будто возвращение к народной исполнительской традиции, сочетание мелодичного и вербально-поэтического начал. Несмотря на импровизационность изложения, логика раскрытия мелодической структуры произведения здесь четко продумана. Она чувствуется в штрихо-динамической взаимосвязи мотивов и предложений, базируется на основе эмоционально-экспрессивного звукопроизношения.

Благодаря таким динамичным и темповым сдвигам В. Романько готовит слушателя к последней части под названием «Тарарушки». Эта пьеса является кульминацией всей сюиты. Исполнитель обладает высоким уровнем мастерства и умело передает настроение произведения – игривость, шутовство, а также это все подкрепляется театрализованностью действия. Густое тремолирование мехом и четкая координация движений при переключении регистров создает своеобразный стереоэффект и подчеркивает тембральное богатство инструмента. В конце сюиты В. Романько проводит глиссандо по клавиатуре с постепенным *diminuendo*, имитируя уходящий поезд.

Стремительное развитие оригинальной музыки для баяна-аккордеона предусматривало овладение баянистами новыми звукотехническими возможностями инструмента, в основном сонорного качества, благодаря которым отображается новое звуковое поле, и часто не связано с привычными баянными звуковыми и фактурными структурами. Все это в значительной степени ассоциируется с абстрактной образностью и необычной семантикой выражения в музыкально-инструментальном

языке современной музыки. Эти задачи и определяют соответствующую исполнительскую стилистику и адекватные технические средства воплощения новой образности на инструменте.

Центральным произведением в творчестве Владислава Золотарева является Соната № 3. Она насыщена трагичностью и тонким психологическим драматизмом, а также в ней отражается извечное противостояние добра и зла, борьба человека за идеалы любви. Это – масштабный монументальный цикл, в основе которого лежит общее образное содержание.

Заслуживает внимания исполнение этого произведения победителем Трофея мира и Международного конкурса в Клингентале И. Пурица, ученика Ф. Липса. Этому исполнителю присуща пластичность движений, которая фактически не выходит за пределы технической необходимости и исполнительской целесообразности. Визуальный ряд игры концертанта является спонтанно симпроецированным на сцене, характеризуется откровенностью и привлекает естественной театрализованностью. В этом ракурсе любое «режиссерское» вмешательство способно погубить ее непосредственную свежесть и органичность. Внимательно контролируя свою игру, исполнитель невольно визуально привлекает внимание зрителя к определенным техническим моментам, заставляя следить за мельчайшими нюансами интонирования, четко обрисовывая музыкальные контуры произведения. Естественный артистизм, непосредственная эмоциональность, четкость, активность, выразительность и уверенность всех исполнительских движений, контраст динамики исполнительного процесса, в комплексе с музыкально-визуальной эффектностью произведения Вл. Золотарева, захватывают и производят чрезвычайно мощное эмоционально-психологическое воздействие на слушателя-зрителя.

Соната начинается величественным вступлением – *Maestoso*, – которое представлено массивными аккордами со специфически сонористической окраской. Это образ неотвратимости, властности внешнего мира. Главная партия целенаправленная, импульсивная, построенная на 12 тонах первой серии (в произведении есть две серии, каждая из которых состоит из 12 тонов). Здесь исполнитель выносит тему на передний план. Благодаря активным толчкам меха исполнителем, тема звучит более акцентированно, а все остальные, более острые, звуки отходят на второй план. Основные партии контрастные в образном отношении [7, с. 60].

Вторая тема главной партии – *Allegro ben ritmico con anima* – это образ зла, она противоположна неотвратимости и статичности первой темы. Благодаря активному акцентированию ритмического движения, исполнитель подчеркивает образ агрессивности мира по отношению к человеку. Это все усиливается маршевым ритмом и фанфарными интонациями. Развитие «образа зла» в разработке усиливается. Для воспроизведения активного ритмического тонуза музыкальной ткани используются преимущественно артикуляционные средства. И. Пуриц проводит последовательность баянных акцентов-толчков и меховых эффектов, подводя слушателей к дальнейшему развитию музыкального материала, который характеризуется контрастами, динамическими и массивными аккордовыми комплексами. Обращает на себя внимание внешняя «незаметность» воспроизведения сложных эпизодов, что свидетельствует о подчиненности исполнительской техники артиста художественно-творческим задачам.

Особенностью образной сферы зла является не только ее значительное масштабное преобладание в музыке сонаты, но и использование для ее создания других стилевых элементов, к которым можно отнести риторическую фигуру «catabasis» и средневековую секвенцию «Dies irae». Для усиления образной сферы исполнитель подчеркивает фигуру «catabasis» и средневековую секвенцию «Dies irae» не только ритмом, но и выделением с помощью акцентов. Также яркость ее звучанию придает гармоничная фигурация шестнадцатых, которые дублируют мелодический рельеф. О чувственном проникновении исполнителя в интонационно-образный смысл произведения свидетельствует четкая контрастность в передаче им музыкальной образности пьесы. Он воспроизводит внезапную фокусировку внимания из общей картины на отдельные эпизоды, которые протекают в контексте целого. Это предполагает высокий уровень предупреждающих слуховых представлений исполнителя, свидетельствует о совершенстве разработанной виртуозной психотехнике артиста.

Секвенция «Dies irae» – символ приближения смерти – вводится после побочной партии в экспозиции финала. И. Пуриц с помощью повышенной акцентуации шестнадцатых в басу, выделяет первые и третьи доли такта, что делает развитие темы неустанным. Акцентные ритмические фигура-

ции «септаккорд с пульсацией шестнадцатых» в заданном ритме усиливают мощь и неотвратимую силу подступающей смерти. Несмотря на обильное представление в современной оригинальной литературе, в том числе и в данной пьесе, разнообразной акцентуации, сфорцандо, синкопированной, острой ритмики, интонационная доминанта исполнительской техники артиста прослеживается в фактическом отказе от ударного характера звукоизвлечения, деликатности воспроизведения экспрессивно-пульсирующей мелодики.

Богатый внутренний мир героя и его лирические переживания характеризует вторая образная сфера. Тема побочной партии первой части (*Poco meno mosso molto cantabile*) создает образ страдания, боли и переживания, воспроизводится непрерывностью имитационно-полифонического развития. Фоновый протяжный звук создает эффект непреодолимой напряженности, усиливается ходами мелодической линии звуками неполной серии, полиладовыми взаимодействиями имитационных голосов.

Вторая часть сонаты наполнена сонористическими эффектами благодаря звучанию фагота в нижнем регистре и постоянным тремолированием мехом, которое требует от исполнителя незаурядных физических усилий [7, с. 63]. В этой части тембральность баяна выступает как важный характеризующий фактор. Концертант сосредоточивается на динамическом плане данной части, ведь автор предлагает целый спектр нюансов от *pppp* до *ffff* [8, с. 31]. Непосредственная импульсивность, в искусно оправданных пределах, придает свежести и естественности исполнению солиста, побуждая зрителя-слушателя к интенсивному сопереживанию. Также обращает на себя внимание подчеркнутая сосредоточенность И. Пурица на исполнении. Его артистизм обусловлен прежде всего попыткой выразительнее донести до слушателя композиторский замысел. Исполнитель завершает эту часть, вслушиваясь в едва слышный секстаккорд ре бемоль мажор.

Ко второй образной сферы можно отнести образ *Largo* в Третьей части Сонаты, где передается напряженное развитие музыкальной мысли посредством роста звукового объема. Использование *vibrato*, изменение регистров, подчеркнуто диссонирующие аккорды до кластеров создают напряженную картину переживаний. Этот раздел выполняет роль вступления к фуге. Тема фуги в басовом регистре выделяется рельефностью интонаций. И. Пуриц использует прочную волну динамического нарастания, последовательно проводя тему в четырех голосах фуги. Каждое новое проведение темы начинается с размеренного движения половинных длительностей, а заканчивается активными ходами триолей восьмых и четвертей. Так постепенно создаются четыре волны развития, завершающиеся мощным динамическим подъемом единой полифонической ткани фуги. Концертант, отталкиваясь от внутреннего ощущения логики интонационного развития, художественно-убедительно воспроизводит фактурно-технические составляющие композиции, достигая логично-точной передачи авторского замысла.

Четвертая часть – *Allegro viva secon anima* – динамический финал цикла. В этой части снова отражена борьба сил добра и зла, стремление человека к счастью. Цезура между III и IV частями сокращается исполнителем до минимума, что усиливает экспрессивный характер главной партии финала, придавая ей дополнительный импульс.

Большое внимание И. Пуриц уделяет показу контраста главной и побочной партии Четвертой части. Ведь они написаны в одной тональности – до минор. Поэтому драматическое напряжение музыки исполнитель создает с помощью динамического роста на фоне оstinatных фигур шестнадцатых нот. Вся музыка движется к кульминационной теме «Dies irae». Следует отметить способность исполнителя к четким темподинамическим оттенкам, фоническим сопоставлениям и выразительному показу образных, фактурно-тематических планов композиции. Важная выразительная роль принадлежит соответствующему воспроизведению кульминационности, что воплощается благодаря активному исполнительскому «фактуроведению» и играет существенное значения в развитии драматургии произведения.

И. Пуриц умело определяет важность основной и второстепенных кульминаций и рассчитывает в побочной партии запас динамики для кульминационного *crescendo* всей сонаты. Элементы главной партии появляются в разработке. А в репризе возникает побочная партия. Далее почти полностью повторяется раздел главной партии с экспозиции. В последнем разделе сонаты композитор

применяет коллаж из музыки А. Шенберга «Просветленная ночь». Несмотря на богатство разграничительных композиторских приемов (пауз, цезур, *rit.* и т. п.), целостность исполнительской драматической концепции достигается благодаря доминирующей стыковке мотивов и разделов на грани минимальной громкости, что служит объединяющей функцией непрерывного течения музыкальной мысли. Отражение в произведении меняющейся чувственно-образной палитры демонстрирует изящную исполнительскую психотехнику артиста, основывается на видоизмененном характере эмоций исполнителя в контексте со смысловой нагрузкой исполняемой музыки. Заканчивается соната светлым аккордом в ре мажоре и даже после затихания исполнитель вслушивается в тишину.

Таким образом, одним из важных художественно-творческих аспектов интерпретации музыкальных произведений Владислава Золотарева является нотный текст, темп, ритм, метр, динамика, жанр произведения, процесс познания, направленный на отражение объективного содержания музыки как во время подготовки к концерту, так и во время выступления. Проникая в глубину музыкального мышления композитора, интерпретатор обнаруживает уникальность музыкального языка автора, развитие драматургии произведения и особенности стиля эпохи, жанра, национальный характер музыки. Суть интерпретации представляет собой классическое единство объекта, которым является музыкальное произведение, и субъекта – исполнителя. Музыка для баяна Владислава Золотарева соответствует высоким критериям мирового уровня и отражает общие явления в современном композиторском творчестве и исполнительском искусстве.

Список литературы

1. Давыдов М. А. Интерпретацийни аспекти виконавської майстерності // Музичне виконавство. – К.: Науковий висник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – Вип. 2. – С. 88–98.
2. Еременко З. З. Історії виконавської інтерпретації // Музика. – К.: Муз. Україна, 1983. – № 1. – С. 20–21.
3. Золотарев Вл. Судьба и Муза: Воспоминания, архивные документы / сост. П. Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2010. – 352 с.
4. Катрич О. Т. Стилєви аспекти музично-виконавської інтерпретації // Музичне виконавство. – К.: Науковий висник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – Вип. 5. – С. 59–65.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
6. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1985. – 158 с.
7. Липс Ф. Р. Творчество Владислава Золотарева // Баян и баянисты: сб. ст. – М.: Совет. комп., 1984. – Вип. 6. – С. 27–68.
8. Музична педагогіка та виконавство: збірник статей / упоряд. П. Ф. Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2008. – 64 с.

List of references

1. Davydov M. A. Interpretatciini aspekty vykonavs'koi maisternosti // Muzychne vikonavstvo. – K.: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovs'kogo, 1999. – Vyp. 2. – S. 88–98.
2. Eremenko Z. Z. Istoriii vikonavs'koi interpretaciii // Muzyka. – K.: Muz. Ukraina, 1983. – № 1. – S. 20–21.
3. Zolotarev Vl. Sud'ba i Muza: Vospominaniia, arkhivnye dokumenty / sost. P. Serotiuk. – Ternopil': Navchal'na knyga. – Bogdan, 2010. – 352 s.
4. Katrich O. T. Stil'ovi aspekty muzychno-vikonavs'koi interpretaciii // Muzychne vikonavstvo. – K.: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovsikogo, 2000. – Vyp. 5. – S. 59–65.
5. Korykhalova N. P. Interpretatciia muzyki. – L.: Muzyka, 1979. – 208 s.
6. Lips F. R. Iskusstvo igry na baiane. – M.: Muzyka, 1985. – 158 s.
7. Lips F. R. Tvorchestvo Vladislava Zolotareva // Baian i baianisty: sb. st. – M.: Sovet. komp., 1984. – Vyp. 6. – S. 27–68.
8. Muzychna pedagogika ta vikonavstvo: zbirnyk statei / uporiad. P. F. Serotiuk. – Ternopil': Navchal'na knyga. – Bogdan. – 2008. – 64 s.

О ЧЕРТАХ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ФОРТЕПИАНО ГЕЛЬМЕРА-РЕЙНЕРА НЕСТЕРОВИЧА СИНИСАЛО

О. В. Канина

*ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова», г. Петрозаводск*

В статье рассматриваются произведения камерной музыки 1950-х годов для духовых инструментов (флейта, гобой) и фортепиано основоположника профессиональной музыки Карелии Гельмера-Рейнера Нестеровича Синисало. Их стилистическая принадлежность – национальный музыкальный романтизм с углублением в традиционную культуру коренных финно-угорских народов Карелии – карелов, вепсов. В работе приводятся также сведения о композиторе и его деятельности, историко-культурные предпосылки развития духовой музыки в Карелии, некоторые сведения о начальном периоде становления профессиональной музыки и развитии Союза композиторов КАССР.

Ключевые слова: камерные произведения, флейта, гобой, Синисало Г.-Р. Н., национальный романтизм, Карелия.

ON THE CHARACTERISTICS OF NATIONAL MUSICAL ROMANTICISM IN EARLY WORKS FOR WIND INSTRUMENTS AND PIANO OF HELMER RAINER NESTEROVICH SINISALO

O. V. Kanina

Petrozavodsk State Conservatory of A. K. Glazunov, Petrozavodsk

The article considers chamber music for wind instruments (flute, oboe) and piano within the works of the founder of professional music in Karelia Helmer Rainer Nesterovich Sinisalo, (1950s). Their stylistic identity – national musical romanticism deeping into the traditional culture of the indigenous Finno-Ugric people of Karelia: Karelian and Veps. This work contains also information about the composer and his works, historical and cultural preconditions for developing wind music in Karelia, some information about the initial period of forming professional music and developing Karelian Union of composers

Keywords: chamber works, flute, oboe, Helmer Reiner Nesterovitch Sinisalo, national romanticism, Karelia.

Коренными народами Карелии являются карелы, вепсы, русские. В их традиционной культуре отражаются формы взаимодействия этносов с окружающей средой, способы хозяйственной деятельности. Вероятно, поэтому исследователи на протяжении двух веков отмечают, что корпус традиционных духовых инструментов – аэрофонов в культуре этих народов очень разнообразен. Наибольшее распространение получили всевозможные свистковые флейты, а также инструменты кларнетового, гобойного типа и трубы. Почти повсеместное владение коренного населения духовыми традиционными инструментами послужило в свое время основой для активного внедрения в Карелии духовых оркестров. Духовые оркестры были введены в войсках России в 1711 году. В XIX веке в Олонецкой губернии, где к концу века функционировало несколько военных и пожарных духовых оркестров, оркестры сопровождали и мероприятия светской жизни. Это нашло отражение как в составе оркестров, так и в их репертуаре. Согласно императорским указам, регламентировался не только их штат, но и виды, и количество инструментов. Среди наиболее важных инструментов таких оркестров были гобои и флейты, игре на которых обучали местных жителей.

В конце XIX века в Петрозаводске обосновывается Николай Александрович Солнышков (флейтист, дирижер, организатор первого симфонического оркестра в Карелии), выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу флейты, ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова. Н. А. Римский-Корсаков в это же время был назначен на должность инспекто-

ра военно-морских оркестров в 1873 году и служил до 1884 года параллельно с деятельностью профессора Санкт-Петербургской консерватории.

Педагогом Солнышкова был знаменитый флейтист, дирижер и композитор В. Н. Цыбин (один из первых профессоров Санкт-Петербургской, а затем Московской консерваторий по классу флейты, хормейстер), который, в свою очередь, учился в Московской консерватории у основателя светской профессиональной игры на флейте в России В. В. Кречмана. В воспоминаниях Ю. Г. Ягудина, ученика В. Н. Цыбина, читаем: «Смелость исполнительских решений, неожиданность и глубина создаваемых Цыбиным музыкальных образов неизменно вызывали восхищение. Стремление к совершенствованию, непрерывность поиска новых выразительных средств характерны и для педагогических принципов музыканта. Именно это позволило Владимиру Николаевичу, по достоинству оценив сложившиеся до него традиции, смело идти вперед, иногда нарушая каноны преподавания» (цит. по [4]). Эти замечательные черты музыканта и педагога хорошо освоил и Н. А. Солнышков, первый учитель игры на флейте Г.-Р. Н. Синисало. Именно в его деятельности слились навыки светского и военного музыканта-флейтиста, который многие годы играл в оркестре Онежской военной флотилии. Именно здесь талант Н. А. Солнышкова получил особую огранку – от блеска и виртуозности военного флейтиста до лиризма, тонкости нюансировки и умения выстраивать драматургию исполняемого сочинения. К тому же в оркестре Онежской флотилии музыканты часто исполняли произведения, осваиваемые «по слуху», в том числе и простейшие джазовые пьесы, услышанные от моряков, приходивших в Петрозаводск. В 1918 году Н. А. Солнышков организовал в Петрозаводске первый симфонический оркестр, где был не только флейтистом, но и дирижером.

В начале 1920-х годов в Карелии, как и по всей молодой советской России, организовывались самодеятельные духовые оркестры. В Национальном архиве Республики Карелия хранятся не только документы об их деятельности, но и списки конфискованных в 1918–1919 годах у зажиточных горожан Петрозаводска музыкальных инструментов и нот. Интересно, но инструментов из состава духового оркестра в этом списке немного: корнетов (б. пистонов) – 8, труб – 1, флейт – 3, что свидетельствует о трудовом социальном происхождении музыкантов, играющих на них в любительских духовых оркестрах, а также об общественной востребованности этих оркестров [1].

Музыкально одаренный мальчик, будущий композитор не собирался свою жизнь посвящать музыке; он любил рисование и театральные постановки. Однако еще в детском саду Гельмер по слуху самостоятельно освоил игру на мандолине – популярном в предвоенные годы инструменте так называемых «неаполитанских» оркестров, но этот факт не оставил в творческом сознании будущего композитора заметного следа. В 1934 году, когда молодому человеку было около 14 лет, во дворе к нему подошел сосед, И. П. Шнейдер, который хотел организовать детский духовой оркестр. Овладение техникой игры на флейте всегда было процессом не только трудоемким, но и непростым. Игра на инструменте требовала хорошо развитых легких, мощного и в то же время очень дифференцированного дыхания, большого упорства исполнителя и значительной музыкальной одаренности. Всеми этими качествами обладал Гельмер Синисало. Он мог часами дуть на листочек бумаги так, что листок от дыхания будущего флейтиста мог улететь на достаточно далекое расстояние. Заметим, что таким дыханием обладают и карельские женщины, которые в целях проверки толщины раскатанного теста для национальной выпечки, калиток, дули на заготовку, и будущая основа калиток должна была не только полететь, но и двигаться в полете особым образом.

Синисало быстро освоился с главным в духовом оркестре виртуозным инструментом – флейтой и этим обратил на себя внимание Н. А. Солнышкова. За четыре года, до даты своей смерти, опытный педагог смог дать своему ученику колоссальный запас как технических навыков, так и музыкантских – в 1935 году он буквально «посадил» молодого Гельмера Синисало рядом с собой, первым флейтистом, на партию второй флейты в профессиональный симфонический оркестр Петрозаводска. Именно здесь, в оркестре, у будущего композитора были настоящие музыкальные и композиторские «университеты». Позже Г.-Р. Н. Синисало писал: «... находясь в оркестре, мне пришлось играть много музыкальных произведений и, следовательно, ознакомиться с музыкой как русских и зарубежных классиков, так и современных советских и иностранных композиторов. Оркестр мне дал

множество практических знаний» (цит. по [2]). Творческий рост молодого музыканта был настолько стремительным, что уже в 1939 году он был принят во вновь созданный музыкантами Петрозаводска Союз композиторов, а на концертах декады советской музыки 1940 года в Петрозаводске он выступил с собственным большим трехчастным концертом для флейты и симфонического оркестра. Этот концерт, получивший хорошие отзывы, и сегодня не потерял своего репертуарного значения для отечественных флейтистов, хотя музыковеды неоднозначно оценивают стилистическое мастерство молодого композитора.

Следующие десять лет активной исполнительской и композиторской деятельности Г.-Р. Н. Синисало не прошли для композитора бесследно. Это были годы творческого взросления и поисков собственного музыкального языка. В 1950 году карельский музыкант решил на повышение квалификации в классах композиции в Московской консерватории у Н. И. Пейко, а позже, в 1952–1953 годах, в Ленинградской консерватории в классе В. Н. Волошинова. Именно эти шаги привели композитора к решению возглавить в 1956 году Союз композиторов Карелии и написанию лучшего своего сочинения – балета «Сампо» в 1959 году.

Приведенный выше обширный историко-культурный экскурс нам был необходим для более глубокого понимания мотивов обращения Г.-Р. Н. Синисало к написанию в 1950 году циклов из трех миниатюр для флейты с фортепиано и гобоя с фортепиано, а также пьес с названием «Мелодия» для кларнета и гобоя с оркестром, а также основ их стилистики. Возможно, именно эти сочинения выполнялись карельским композитором по предложению и под руководством молодого советского талантливому композитора и пианиста В. И. Пейко. Ноты этих циклов были опубликованы ведущим издательством «Музгиз» в 1951 году и больше не переиздавались.

Выработка и утверждение в мировой музыке собственного музыкального языка и собственной этнокультурной стилистики, с позиций процессуальности музыкальных явлений, являются реализацией основной задачи национального романтизма. В ситуации с творчеством Г.-Р. Н. Синисало реализация данной задачи была объективно усложнена этнокультурными особенностями Республики Карелия, где, повторимся, коренными народами являются карелы, вепсы, русские края, а также финны. Поэтому Г.-Р. Н. Синисало принял для себя мудрое решение – на примере собственного творчества вырабатывать и утверждать национальную музыкальную специфику своей территориальной общности, не прибегая к прямому цитированию традиционных напевов живущих здесь этносов, но используя их основные, маркирующие черты. Именно эта деятельность позволила композитору стать не только лидером композиторского цеха Карелии, но и поднять профессиональную музыку своего региона на мировую высоту. И примером тому стали его балеты и, прежде всего, – «Сампо».

Флейта в XIX – начале XX века была в России непопулярным инструментом. И связано это было, прежде всего, с представлениями о флейте как об инструменте военного оркестра, на котором играют только низшие военные чины. Вероятно, с этим обстоятельством приходилось бороться всем флейтистам обеих российских консерваторий, именно поэтому В. Н. Цыбин стал создавать особый, «невоенный» репертуар для любимого инструмента. Также обстояли дела и с гобоем. Синисало понимал, что в музыкальном обществе и Карелии, и Российской Федерации в целом необходимо было переломить предвзятое отношение музыкантов к флейте. К тому же флейта была тем инструментом, который Г.-Р. Н. Синисало знал лучше всего, знал его технические возможности и, может быть, скрытые возможности исполнения на нем не только бравурной маршевой музыки, но и нежной лирики, эпизодов, полных драматизма и иных музыкально-психологических состояний. Технические сложности пьес для композитора не являются самоцелью: он умело вплетает их в содержательную структуру музыкальных миниатюр.

Оба цикла миниатюр – для флейты и гобоя с фортепиано, а также «Мелодия» – для гобоя с симфоническим оркестром формально тяготеют к трехчастности. Однако лирико-эпическое «финно-угорское» мышление композитора сглаживает все возможные границы развертывания музыкальной ткани и предполагаемые тематические контрасты. Каждая тема всех восьми миниатюр вырастает из изначально заложенного тематического зерна и разворачивается как своеобразное строфическое пение-сказание. Тематический контраст проявляется не внутри одного музыкального построения,

а между частями цикла. Такой подход позволяет композитору не только укрупнить форму, но и сделать ее контрастно-симметричной в заданных условиях эпичности музыкального мышления.

Обратимся к вопросам анализа. Обозначим позицию автора: ни в одной из анализируемых нами пьес нет прямого цитирования каких-либо тем, однако внимательный и квалифицированный слушатель выделит для себя в тематизме пьес определенные интонационные аналогии. Так, например, интонационные зерна в «Трех Миниатюрах для флейты и фортепиано» таковы: пьеса 1 – русскоязычная песня вепсов, которая исполняется ими «под кадрили» – «Уж ты прятница-коковица моя», разворачиваясь как типовая русская хороводная песня формы аавв, где воображаемый «припев» смещен относительно «запева» на кварту вниз, а при вариантном повторе размыкается и перетекает в бесконечные хроматические микропереизложения темы, «сплавляя» в одно целое и элементы структуры «а» и элементы структуры «в». Именно здесь, в микропереизложениях тематизма, происходит не только развивающая работа композитора с материалом, но и демонстрация технических виртуозных возможностей флейтиста – пассажная техника, обилие хроматизмов, огромные мелодические скачки. В результате такой вариантной работы в партии флейты появляется новая тема. Ее происхождение понятно – с одной стороны, это «укрупненная» лирическая версия основной темы, с другой – реализация композитором комплиментарного принципа: первоначально флейтовую тему миниатюры сопровождала мелодически «ползущая» кантиленная аккордово-гармоническая и мелодическая тема в партии фортепиано, теперь же, наоборот, лирическая тема флейты сопровождается технически подвижным, «легким» по структуре и исполнительской технике фортепианным сопровождением. Третий, заключительный раздел пьесы, связан с вариантным повтором начального тематизма миниатюры. Однако техническое усложнение наблюдается в партиях обоих инструментов: тематизм у флейты становится виртуозным, наполненным скачками, сочетаниями различных штриховых техник, а в партии фортепиано развитие достигает апогея – это буйство аккордовой и мелодических техник в сочетании с мелодизмом.

Ритмоинтонационной моделью второй пьесы цикла стало ядро известной хоровой миниатюры украинского композитора Н. Д. Леонтовича «Щедрик», а третьей – «Пляска скоморохов» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова.

В цикле «Три миниатюры» для гобоя и фортепиано характер тематизма совсем иной. Этот цикл, на наш взгляд, является своеобразной творческой лабораторией, подготовившей композитора к написанию балета «Сампо». Именно в этом цикле Г.-Р. Синисало детально прорабатывает тактику «диалогизма», свойственную карельским эпическим песням-рунам, тактику трансформации достаточно «жесткой» ритмической сетки, связанной со строением ритмики рунических восьмислоговых строк текстов с их хореическим ритмическим рисунком, а также двухэлементности тематических ядер с последующим их сближением за счет взаимопроникновения, свойственные карельским плясовым наигрышам. Мы попытались найти ассоциативные совпадения тем этого цикла: в миниатюре 1 композитор опирается на структурный элемент из известной свадебной песни-руны «Kylä vuotti uutta kuuta / Мир (деревня) ждал молодого месяца» – тема, которая в будущем балете станет одной из основных. В пьесе 2 Г.-Р. Синисало обращается к темам рун, записанных, вероятнее всего, от женщин: это сказывается в особом качестве напевов – их текучести и непрерывности. Это черта, свойственная «женскому» жанру музыкально-поэтической традиции карелов – причитаниям. Моделью для тематического ядра третьей пьесы послужила опять же вепсская плясовая (кадрильная) русскоязычная песня. «Я сегодня в той деревеньке была, у милого домик высмотрела». Моделью для создания яркой кантиленной «Мелодии» для гобоя с оркестром [3] послужил второй оборот из основной темы пьесы цикла «Времена года» – «Осенняя песнь» П. И. Чайковского.

Композиторскому стилю Г.-Р. Н. Синисало свойственна мелодическая «текучесть», опирающаяся на микроэлементную многосоставность, соотнесенный в хронотопе диалогизм и многоуровневость музыкальной формы. Необходимо также обратить внимание и еще на одну, вероятно, маркирующую творчество Г.-Р. Синисало черту – «хореографичность» его инструментальной музыки. За каждым проведением темы, за ее развитием, трансформацией стоит практически зримый образ танцующего человека – то лирический девичий хоровод, завершающийся искрометной, с нотками «озор-

ства», пляской, то сольный танец балерины, ее грациозные па, пробежки, повороты, фуэте. Даже лирико-эпические произведения, например, «Мелодия» для гобоя и оркестра, первая пьеса из цикла «Три миниатюры» для гобоя и фортепиано, в своей основе содержат черты специфической лирической, «балетной» хореографичности.

Пианисту в дуэте с флейтой или гобоем исполнять рассматриваемые произведения Г.-Р. Н. Синисало вроде бы просто. Однако в этой исполнительской простоте заключается колоссальная профессиональная сложность. При внешней «прозрачности» фортепианной фактуры пианисту-концертмейстеру необходимо выдерживать заданный темпоритм произведения и всего цикла, поддерживая тем самым и, в определенной мере, организуя дыхание исполнителя на духовом инструменте, которое по исполнительской технике сродни вокальному звукоизвлечению. От пианиста требуется колоссальная техническая гибкость и музыкальность, так как ему необходимо одновременно сочетать в исполнении такие противостоящие друг другу факторы, как «текучесть» мелодики с ее «хореографичностью». Миниатюрность музыкальных форм с их огромной тематической экспозиционной насыщенностью и мгновенной сменой музыкально-психологических состояний требуют от дуэта музыкантов, духовика и пианиста, высочайшего профессионализма, ансамблевой чуткости и сыгранности.

Жаль, что произведения для духовых инструментов и фортепиано карельского композитора Г.-Р. Н. Синисало малоизвестны как в России, так и за рубежом; не переиздавались более шести десятков лет. Эти произведения несмотря на их кажущуюся простоту сложны и виртуозны для исполнителей и очень эффектны для слушателей не только с позиции истории национальной композиторской школы Карелии, но и с позиции мировой музыкальной культуры.

Список литературы

1. Герасимова Е. В. Музыкальное образование в Олонецкой губернии в 1918–1920 годы // Киж. вестн. – Петрозаводск, 2009. – № 12.
2. Лапчинский Г. Музыкальная культура Карелии. – Л., 1968. – С. 63.
3. Синисало Г. Мелодия // Пьесы для гобоя и фортепиано. – М., 1962. – С. 4–9.
4. Сухарев А. В. Н. Цыбин – основоположник отечественной флейтовой школы // Слово молодых ученых. – Саратов, 2012. – С. 34.

List of references

1. Gerasimova E. V. Musykal'noe obrazovanie v Olonetckoi gubernii v 1918–1920 gody // Kizh. vestn. – Petrozavodsk, 2009. – № 12.
2. Lapchinskii G. Muzykal'naia kul'tura Karelii. – L., 1968. – S. 63.
3. Sinisalo G. Melodiia // P'esy dlia goboia i fortepiano. – M., 1962. – S. 4–9.
4. Sukharev A. V. Tsybin N. – osnovopolozhnik otechestvennoi fleitovoi shkoly // Slovo molodykh uchenykh. – Saratov, 2012. – S. 34.

АТТРИБУТИКА КЛАССИЧЕСКОГО БЛЮЗА

О. Н. Харсенюк

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются основные этапы становления жанра «блюз», его исторические корни, влияние предыдущих жанров на его современный облик, а также особенности блюза, воплотившиеся в таких составляющих музыки, как ритм, лад, импровизационность, характерные приемы звукоизвлечения.

Ключевые слова: блюзовый лад, уорк-сонг, импровизация, вопросно-ответная форма, спичуэл, холлер, филл.

MAIN ATTRIBUTES OF CLASSIC BLUES

O. N. Harsenyuk

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the main stages of the blues genre, its historical roots, the impact of previous genres for its modern status and also the features of blues, embodied in such music components as rhythm, harmony, improvisation and typical techniques of sound extraction.

Keywords: blues harmony, work-song, improvisation, question and answer form, spirituals, holler, phill.

В настоящее время джазовая музыка представлена широчайшим спектром различных стилевых направлений, но блюз как жанр по степени популярности и непреходящей притягательности занимает в ней особое место. Блюз, безусловно, обладает целым рядом особенностей, которые реализуются (в той или иной мере) в различных стилях джазовой музыки. Этот жанр возник задолго до появления джаза, но, тем не менее, в настоящее время представляется возможным сформировать лишь приблизительную картину эволюции блюза, основные этапы его становления. Эволюция блюза, вероятно, никогда не получит исчерпывающего освещения. Первые звукозаписи блюзов были сделаны только в начале 1920-х годов, когда этот вид негритянской музыки уже сформировался. Где, когда и как он возник – неизвестно [2, с. 41].

Принято считать, что основой для возникновения блюза явились такие жанры, как трудовая песня, холлеры и спиричуэл. Но в то же время следует учитывать то обстоятельство, что спиричуэл возник в период приобщения негритянского населения к христианству и был основан, в первую очередь, исключительно на европейских музыкальных традициях (религиозных гимнах). В этой связи значение спиричуэла в процессе формирования блюза, скорее всего, менее значимо, чем влияние таких жанров, бытовавших в негритянской среде, как трудовые песни: уорк-сонг, холлер. Более того, спиричуэл в процессе его бытования в негритянской среде со временем претерпел значительные изменения, впитав музыкально-выразительные средства, типичные для негритянского фольклора. В частности, это коснулось лада, ритма – стали широко использоваться блюзовые ноты, появилось синкопирование, (точнее – элементы перекрестной ритмики, что более типично для африканского фольклора). Следовательно, влияние на становление блюза спиричуэл мог оказать лишь в более поздний период своего развития.

Важнейшую роль в становлении блюза все же сыграл такой вид трудовой песни, как уорк-сонг. Именно для него была характерна респонсорная (вопросно-ответная) форма: ведущий исполнял строку, а остальные отвечали короткой фразой, причем ответ соответствовал ритму какого-либо трудового действия. Впоследствии эта форма, называемая иначе «оклик-отзыв», обрела статус знакового аутентичного элемента практически всех последующих формаций этого жанра и широко практиковалась в блюзах с инструментальным аккомпанементом, где роль «ответа» или «отзыва», называемого «филл», выполнял музыкальный инструмент, первоначально чаще всего гитара (Блайнд Лемон Джефферсон, Ледбелли, «Биг Билл» Брунзи).

Говоря о блюзе, необходимо упомянуть три основных вида этого жанра. Самый ранний, возникший в начале второй половины XIX века, носит название архаического, или «сельского блюза» («country blues»). Основные отличия «country blues» от блюзов поздних формаций – это «география» их возникновения – сельская среда; гармония, зачастую лишенная развития, и достаточно свободное обращение с формой. Но в то же время основная атрибутика блюза остается единой и для всех последующих форм жанра – импровизационность, лад, ритмика.

Следующий вид получил название «классический», или «городской», так как центром развития блюза становится город, и в начале XX столетия блюзмены начинают постепенно выносить свое искусство на городскую эстраду. Этот период (первая четверть XX столетия) выдвинул на авансцену замечательных исполнителей и создателей этого направления: Гертруда «Ма» Рэйни, Блайнд Лемон Джефферсон, «Биг Билл» Брунзи, Бесси Смит (прозванная «императрицей» блюзов), Кинг Оливер, Луи Армстронг, Аида Кокс. Гораздо позднее сформировалось новое направление, получившее название «урбанистических», или «изысканных блюзов» (urban blues, sophisticated blues), отличавшееся

большим проявлением чувственности. Период высокой популярности классического блюза позволил этому жанру органично интегрироваться в систему общеамериканского искусства, обратив белых американцев не только в слушателей, но и в создателей блюзов.

Классический блюз – это сольные песни, созданные негритянским населением на Юге США. Как правило, они исполнялись под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента. При всем их многообразии эти блюзы, тем не менее, имеют четко выраженные художественные признаки. Это, во-первых, содержание поэтического текста, как правило, раскрывающего тему несправедливости, страдания и безответной любви. Во-вторых, определенная поэтическая структура, не имеющая прецедентов в афроамериканском или европейском творчестве. В-третьих, специфические музыкально-выразительные средства, не имеющие аналогов в сфере музыкального искусства. В-четвертых, импровизационность, оригинально сочетающаяся с поэтической структурой. Сам термин мог возникнуть из словосочетания *the blue devils* – уныние, меланхолия, хандра, восходящего к елизаветинским временам [2, с. 41]. В предшествующих блюзу жанрах, таких как: уорк-сонг, холлер и, особенно, спиричуэл – в значительной степени присутствовало настроение скорби. Но тема страдания в блюзе своеобразно сочетается с целым спектром чувств, создавая тем самым самобытный небывалый колорит: горестные воспоминания сдобрены скепсисом, тоска окрашена своеобразным юмором, одиночество переплетается с воспоминаниями о наслаждении. Плач сливается с «абсурдным ожесточенным смехом горя, возникающим, когда нет веры, на которую можно опереться» [3, с. 203].

Эта черта характера негров реализовалась как в тексте блюзов, сочиненных по большей части самими певцами, так и в самобытном сочетании слов и музыки: на музыку драматического характера часто исполнялись, шуточные, комические куплеты, а лирические, проникновенные и драматические тексты могли сопровождаться веселой, жизнерадостной музыкой. Негр пел блюз не для того, чтобы усугубить свое уныние, а напротив, чтобы избавиться от него. К блюзам прекрасно подходит высказывание фелибра Обанеля о поэзии: «Тот, кто поет о своем горе, его выпевает». Вот почему блюз, в конечном счете, производит облегчающее, бодрящее действие [4, с. 13].

Своеобразие мелодики блюза заключается в том, что она часто смещается в сферу разговорной речи. А *sung speech* («спетая речь»), по определению Шуллера. Блюзмен не просто поет; он, скорее, «омузыкаливает» словесный текст, используя множество исполнительских приемов: сочетание резких выкриков (шаут) и напевности, своеобразных возгласов и законченных песенных построений. Мелодика блюза полностью подчинена тексту и, следуя за ним, варьируется ритмически и мелодически, используя также и различные исполнительские приемы, стремясь наиболее точно выразить содержание поэтического текста. Отходя от чистого темперированного интервала на какую-либо мельчайшую долю, блюзовый музыкант тем самым создает целую гамму эмоциональных эффектов, что свидетельствует о тонком слухе и утонченной взаимосвязи между интонацией и поэтическим образом. Таким образом, сочетание в блюзе вариаций ритмического рисунка, тембральных особенностей, «дерти-тонов» и органичность их связи с поэтическим текстом создает уникальный художественный образ, насыщенный многообразием нюансов. Мелодии блюзов, как правило, построены на пентатонике, широко распространенной в фольклорной культуре многих народов Азии, Африки, Европы, и вполне определимо их мелодическое родство с рядом афроамериканских, а следовательно, и европейских жанров. В уорк-сонгах и холлерах, наиболее родственных блюзу, присутствовало много речитации, частые переходы в диалог, крик, интонации стонов и плача. Достаточно часто мелодическая линия была ограничена двумя-тремя тонами и строилась на звукорядах, содержащих лабильные тоны, свойственные негритянскому музыкальному фольклору. Мелодика блюза, однако, разнообразнее, и в ней часто слышны интонации, а порой и мотивы, привнесенные из духовной музыки, менестрельных песен, англокельтских баллад.

Блюзовые мелодии обычно строились на звукорядах африканской народной музыки, и эта ладовая основа существенно отличалась от европейской ладовой системы. Основное отличие – это использование офф-питч-тонов, привнесенных из африканской музыки, которые впоследствии получили название *blue notes* («блюзовые тоны»). Однако это были не обычные минорная III и минорная VII ступени в мажорном ладу (позднее была добавлена пятая пониженная ступень), ибо они интонировались исполнителями блюзов весьма утонченно. Например, полутон, который употреблялся крайне редко, всегда расширен до трех четвертей тона за счет изменения звуковысотности соседних звуков.

Блюзовые ноты не принадлежат ни к мажору, ни к минору, и их невозможно точно воспроизвести на фортепиано и, теоретически, на всех инструментах с фиксированной высотой, но в исполнительской практике эти тоны извлекаются на всех инструментах, исключая ксилофонообразные и фортепиано. Наряду с преобладающими лабильными тонами употреблялись и обычные минорные и мажорные III и VII ступени, но использовались они весьма экономно. Исполнители ранних блюзов не придерживались определенной формы, и традиционный блюз, как правило, содержал от тринадцати с половиной до пятнадцати тактов вместо стандартных двенадцати, утвердившихся в классическом блюзе. Блюз имел гибкий метр, и певцы удлинляли фразы, что было в традициях негритянской фольклорной музыки. Гармоническая составляющая классического блюза также своеобразна, так как основана на афроамериканских музыкальных традициях, широко использующих принцип плагальности.

Бесси Смит в знаменитом блюзе «T’Ain’t Nobody’s Bizness If I Do» поет практически а capella, совершенно отрывая мелодию от граунд-бита [2, с. 99]. Для исполнителей классических блюзов главенствующим всегда был текст, а не музыка. Вследствие этого мелодическая линия значительно отклонялась от основной метрической пульсации и становилась более независимой. В основе же, тем не менее, лежала двенадцатитактовая форма и четкий метр.

В связи с бумом популярности блюза, обусловленным появлением грамзаписей исполнителей этого жанра, а также публикациями нотных изданий известных негритянских музыкантов, среди которых наиболее значительным был У. К. Хэнди, возникает потребность европеизации блюза. Основная причина трансформации этого жанра заключалась в его коммерческих возможностях. Нотные издания покупало в основном белое население, и это требовало адаптировать блюзы для возможности их исполнения белыми исполнителями. Изменения коснулись таких компонентов этого жанра, как лад, гармония, форма. В частности, блюзовые тоны, которые невозможно было исполнить на фортепиано, а также и в оркестровых аранжировках, были заменены звуками диатонической гаммы. В результате европеизации III «блюзовая» ступень уступила место III минорной ступени, это же произошло и с VII «блюзовой» – она была заменена VII минорной ступенью.

Произошли и другие изменения: классический блюз приобрел определенную гармоническую основу (которая не была для африканской музыки столь значимой), поскольку музыканты не могли работать без гармонии, столь естественной для европейской музыки. Так как импровизация основана на определенной последовательности гармоний и размера блюза, возникла необходимость определиться с формой, структура которой стала состоять из трех четырехтактных построений – фраз. Таким образом, в результате европеизации классический блюз значительно трансформировался: стал использоваться диатонический звукоряд, определенная гармоническая основа и четкая форма. Эти его традиционные качества сохранены и поныне в современном джазе. Блюз за время своего существования познал и взлеты, и падения. В конце 30-х годов прошлого столетия его оттеснил стиль свинг (кстати, широко использующий музыкальные средства блюза), и блюз отошел на второй план, дабы впоследствии проявиться в рок музыке и не только, ибо до сего дня справедлива аксиома: пока жив блюз, будет жив и джаз, и наоборот.

Список литературы

1. Верменич Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера. – СПб.: Лань. – 2009. – 608 с.
2. Коллиер Д. Л. Становление джаза. – М.: Музыка. – 1984. – 390 с.
3. Конен В. Д. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор. – 1984. – 312 с.
4. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Л.: Музыка. – 1979. – 128 с.
5. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка. – 1987. – 296 с.

List of references

1. Vermenich Iu. T. Dzhaz: Istoriia. Stili. Mastera. – SPb.: Lan'. – 2009. – 608 s.
2. Kollier D. L. Stanovlenie dzhaza. – M.: Muzyka. – 1984. – 90 s.
3. Konen V. D. Rozhdenie dzhaza. – M.: Sov. kompozitor. – 1984. – 312 s.
4. Panas'e Iu. Istoriia podlinnogo dzhaza. – L.: Muzyka. – 1979. – 128 s.
5. Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyi iazyk. Estetika. – M.: Muzyka. – 1987. – 296 s.

ВЛИЯНИЕ СИБИРСКОГО АВАНГАРДА НА НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЕВРАЗИЙСКОМ ДЖАЗЕ

А. П. Мохонько

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются пути развития джаза в направлении совершенствования его форм и стилей, технологические новации, эксперименты с содержанием и композицией джазовых произведений, что является естественным и необходимым процессом в творчестве сибирских джазовых исполнителей. Анализируется специфический авторский стиль Р. Столяра. Уделяется внимание коллективной фри-джазовой импровизации, противопоставлению академической и модернистской модели исполнения сочинения. Исследуется влияние этнической музыки (тувинской, индийской, китайской, среднеазиатской) с ее импровизационностью на творчество сибирских музыкантов.

Ключевые слова: джаз, импровизация, стиль, авангард, новации, пост-боп, хард-боп, звукоизвлечение, полистилизм, новоджазовая музыка.

INFLUENCE OF THE SIBERIAN AVANT-GARDE ON NEW TENDENCIES IN THE EUROASIAN JAZZ

A. P. Mohonko

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the issues of developing jazz in the direction of improving its forms and styles, technological innovation, experiments with jazz content and composition, which is a natural and necessary process in the works of Siberian jazz performers. Specific R. Carpenter's style is analyzed. Attention is given to the collective free-jazz improvisation, in comparison with academic and modernist model of performance. Influence of ethnic music is studied: Tuva, Indian, Chinese, Central Asian and their influence to the creativity of Siberian musicians.

Keywords: jazz, improvisation, style, avant-garde, innovations, post-bop, hard-bop, sound extraction, polystylism, new jazz music.

Понимание музыкального культурного пространства при исследовании современных тенденций невозможно без учета фактора межкультурных взаимодействий. Экспансия, взаимопроникновение, сопряжение или же, напротив, борьба и взаимоотторжение проявляются в многообразных формах, находя отражение на разных этапах развития музыки. Смешение и взаимодействие всевозможных интонаций, фраз, тембров, ритмов, имеющих различное этнокультурное происхождение, во многом отражают и звукоидеал современного джаза.

Различные творческие направления в музыке широко изучаются в области теории культуры, эстетики, искусствознания. Однако в круг исследуемых феноменов не включены жанры из целого ряда областей современного музыкального творчества. К ним можно отнести многочисленные музыкальные явления, среди которых особый интерес вызывает джазовое творчество. Джаз развивался и совершенствовался до периода, обозначенного как «Современный джаз», стили, формы и направления которого возникли с середины 40-х годов, в 60-е, 70-е и 80-е годы. Музыкальная критика и исследования в этом вопросе отличаются крайней осторожностью, никогда не называя вещи своими именами, что в значительной степени способствовало тому состоянию, в котором пребывает джаз после «Эры свинга» и до настоящего времени.

Весьма характерно, что многие солисты-импровизаторы, джазовые мастера попадают в пространство модернистских экспериментов, не ставя для себя конкретной цели стать адептами модернизма. Это происходит вследствие большого влияния теории модернизма на общую творческую атмосферу рубежа XX–XXI столетий. Обратившись к конкретным примерам, мы находим тому немало

подтверждений. К подобным художникам современности следует отнести видного сибирского джазового музыканта Романа Столяра, едва ли воспринимающего себя в качестве модерниста, однако максимально выразившего ключевые идеи модернистской эстетики.

В профессиональной музыкальной среде Р. Столяр известен как виртуозный инструменталист-импровизатор, использующий широкий арсенал способов тембрально-регистровой имитации и стилизации. Это музыкант, имеющий широту интересов и устремлений. Р. Столяр проявил разносторонность в сфере музыки: работал музыкальным руководителем в Новосибирском молодежном театре «Глобус», в то же время преподавал в Новосибирском музыкальном колледже, вел авторский курс теории импровизации (закончил ассистентуру-стажировку по композиции в Новосибирской консерватории).

Р. Столяр – участник различных коллективов новоджазовой и импровизационной музыки, в которой ощущается синтез различных направлений: от современной ритмической музыки до композиций с элементами академического наследия и этнических традиций разных народов. Необходимо отметить интерес музыканта к фольклорным традициям – от органично вписывающихся в джазовый контекст афро-американских мотивов до мотивов стиля «латино». Музыкант считает необходимым возрождать традиции музыкальной импровизации в русле академической музыки.

Кроме того, в процессе профессионального роста Р. Столяр непрерывно расширял диапазон собственно джазовых истоков своего творчества, осваивая все новые и новые стилевые модели джазового искусства. Столь глубокая эрудированность в самых разных областях музыки в сочетании природной одаренностью (виртуозностью и колоссальным диапазоном исполнительского аппарата) позволили музыканту проявить максимальную свободу в манипуляции любым музыкальным материалом, послужили импульсом к выработке специфического авторского стиля Р. Столяра, строящегося на принципиальной эклектичности музыкальных первоисточников.

Средоточием творческого эксперимента Р. Столяра стала инструментальная импровизация. Значительной джазовой работой музыканта-инструменталиста можно считать два диска на лейбле «Electroshock Records» с солидной международной дистрибуцией. Оценивая истоки инструментального творчества Р. Столяра, нельзя не обнаружить аналогий с предшествовавшей ему джазовой традицией. Музыкант привнес в свой индивидуальный стиль характерно инструментальные приемы звукоизвлечения. Подобный прием широко использовали мастера классического бибоба.

Кроме того, интерес к игре тембрами и «в тембры» обусловлен пристальным вниманием Р. Столяра к музыке европейского барокко, в которой искусство имитации как звукоизобразительной иллюзии – одно из важнейших выразительных средств и способов развития музыкального материала. В то же время этот традиционный в барочном и джазовом искусстве художественный прием с течением времени приобрел у Р. Столяра универсальный игровой характер, позволив до бесконечности варьировать материал для импровизации. Музыкант возвел прием тембровой игры в основной творческий принцип, соотносимый с модернистским принципом полистилизма.

Что послужило внешним импульсом к игровому обогащению инструментальных импровизаций Р. Столяра? В первую очередь – расширение круга музыкальных первоисточников и тематического материала. Разноплановость художественных интересов Р. Столяра обусловила его стремление использовать самые разные музыкальные темы: классические (композиторов эпохи барокко и классицизма), фольклорные (от архаических попевок до лирических афро-американских песен), широко популярные эстрадные и джазовые (бродвейские мелодии) и т. д. К 2000-м годам спектр подвергаемых музыкантом джазовой переработке жанровых и стилевых моделей приобрел поистине универсальную всеобъемлемость.

Весьма показательно, что в этом процессе Р. Столяр предпочел не ограничиваться лишь некоторыми предпочтениями, но, напротив, обнаружил очевидное стремление к оригинальному симбиозу разных музыкальных источников. Соло музыканта всегда звучит сосредоточенно, импровизация без пустот, без внешних эффектов, по-композиторски емкая. Столяр разрабатывает собственный стиль, аккумулируя в своей игре самые различные музыкальные влияния [1].

Дуэт Доминика Дюваля (контрабас) и Романа Столяра (фортепиано) для фри-джаза стал явлением уникальным. Музыканты записали свою программу в нью-йоркской студии Park West. В этом дуэте Столяр использует все ресурсы рояля – от постмодернистского до-мажора Ганелина –

Тарасова – Чекакина до игры *pizzicato* – прямо на струнах и почти что цитат из «Варварского аллегро» Бели Бартока до «Вакханалии» Джона Кейджа на подготовленном рояле.

Джаз-авангард в творчестве Столяра представляет собой смешение элементов традиционного джаза с авангардной музыкой, расширение границ пост-бопа и хард-бопа. Столяр сочиняет электронную музыку. Его импровизационный электронный джаз также является авангардным джазом, как и частые эксперименты по смешению джаза с этническими гармониями.

Ярче всего его многосторонний талант проявляется в коллективной фри-джазовой импровизации. Хотя Столяр фактически начинал уже в постсоветские годы, он легко нашел общий язык с первыми нашими фри-джазовыми музыкантами.

Роман Столяр, композитор и пианист-импровизатор, активный пропагандист импровизационной музыки, в своих теоретических работах пытается определить критерии оценки импровизации. В издательстве «Планета музыки» выпущен его учебник «Современная импровизация: практический курс для фортепиано». Это первое учебное пособие по свободной импровизации, написанное российским автором [2].

Вот что пишет Роман Соломонович Столяр о джазе и его месте в культуре. «Именно это двуединство – исполнитель и композитор в одном лице – накладывает на деятельность импровизатора двойную ответственность: у него нет возможности спрятаться за авторским текстом, ему предстоит творить здесь и сейчас без возможности вернуться назад и что-либо исправить, если что-то пойдет не так» [3].

Обратившись к творчеству видного сибирского мастера современного джаза, можно увидеть, что одной из самых продуктивных идей, развиваемых в последний период, является идея импровизации в форме джазового «высказывания». Вопрос о форме джазового «высказывания» оказался одним из важнейших в экспериментах музыкантов на рубеже XX–XXI веков. Представляется, что это связано с уникальным явлением, намеченным в эстетике современных сибирских джазовых музыкантов: сближением импровизации с музыкальным текстом в рамках исполнения художественного произведения. Основной целью современных джазовых музыкантов было изживание традиционного взгляда на форму и композицию, на саму природу произведения, обладающего четкими структурными признаками джазового сочинения. С этой целью они противопоставили две модели исполнения сочинения – академическую и модернистскую.

В условиях кризиса конца 1980-х годов, после эпохи джаз-рока и «свободного» джаза (экспериментов М. Дэвиса, Дж. Колтрейна, О. Коулмена и других, базирующихся на «разбушевавшейся» импровизации), наибольшую актуальность приобрел подход «импровизация-сочинение». Эта точка зрения во многом утвердилась и в Сибири на основе уже существовавшей ранее практики, восходящей к синтезу академической и джазовой традиций. Исторически она связана с распространением больших оркестров и развитием симфоджаза, а в дальнейшем – с появлением опус-джаза как особого типа композиций, обладающего всеми признаками сочинения на джазовом материале. Отдельно следует отметить, что еще в 1940-е годы возник полностью фиксированный на нотной бумаге «прогрессивный» джаз, отчасти предвосхитивший постмодернистские эксперименты.

Вышесказанное можно в полной мере отнести к сибирским джазовым исполнителям. Кроме того, на сибирский джаз плодотворное влияние оказывает и этническая музыка: например, в музыке тувинцев много импровизационности, отголоски индийских, китайских влияний, есть и среднеазиатские влияния. По сути дела, во второй половине XX века сибирский джаз совершил прыжок через одну джазовую формацию.

В конце 70-х годов прошлого столетия новосибирское «Музыкальное импровизационное трио» (далее – «МИТ») познакомило публику с сибирским авангардом на фестивалях в различных городах страны. Успех был несомненен, заслужен, оценен и в последующие годы. Музыканты (В. Толкачев – С. Панасенко – С. Беличенко) работали в русле западного авангарда, хотя Толкачев как ведущий в этом трио был погружен в философию нового джаза. В «МИТ» экзерсисы больше зависели от комплексов настроения, эмоций и были на первых порах на 80 % сугубо спонтанными. В дальнейшем музыканты сменили алгоритм. Репетиции начинались без подготовки, музыканты играли друг для друга и друг с другом и, замечая наиболее удачные моменты, старались их зафиксиро-

вать. Потом складывалась форма композиции, и они пытались повторять ее, хотя каждый раз случалось нечто совершенно новое. Они много работали над различного рода соноростическими эффектами, это украшало язык, который при наличии всего лишь трех инструментов (при этом одного немелодического – барабана) был скромным и ограничен. Их репетиции стали еще более интенсивными и продуктивными. Они подготовили несколько программ, и арсенал пьес был внушителен.

По прошествии десятилетий можно отметить наиболее значимые и запомнившиеся композиции. В названиях можно усмотреть юношескую убежденность в абсолютной правоте; эпатажные названия пьес соответствовали идиоматическому принципу, который использовали авангардисты во всем мире. Это такие названия, как «Музыка в каждом из нас», «Натуральная музыка», «Контрасты звукового пространства», «Ботхисатва Авалокитешвара», «Ворон для Эдгара По», «Водоворот», «Регулярные структуры», «Время для трио», «Гелиосферы», «День гнева», «Бали, Бали», «Космическое тело – земная душа» и другие любопытные названия [4]. Арсенал перкуссии был самым разнообразным: звонки, железнодорожные рожки путевых обходчиков, часть инструментов была сделана из подручных средств. На выступлениях ударник издавал невообразимую гамму звуков, играл на флейте-пикколо и вьетнамской скрипке «нхи-то», у него был также набор среднеазиатских инструментов.

Во время выступлений имели место и элементы своего рода представления. На премьере пьесы «Ворон для Эдгара По» в момент кульминации саксофонового соло за сценой включали магнитофон с записями пытаемого человека. Иногда один из музыкантов импровизировал, а двое других монотонно зачитывали цитаты из трактата II века нашей эры «Против музыкантов» Секста Эмпирика. Но в каждом концерте, как контрастный фрагмент, саксофонист играл «Одиночество» Эллингтона или часть из его же «Шекспир-сюиты», произведения, которые он развил до совершенства в большом оркестре спустя 20 лет.

После выступления «МИТ» на Всесоюзном симпозиуме «Современная музыка» музыковед Ефим Барбан писал: «“МИТ” продемонстрировало возросший эстетический уровень пьес, рост технического мастерства: особенно заметно прибавил саксофонист Владимир Толкачев. Сейчас “МИТ” – один из ведущих ансамблей свободного джаза в нашей стране» [5].

До 1983 года «МИТ» был центром новосибирского джаза. В. Толкачев мог высказываться мощно, экспрессивно, поднимаясь до высот благородной исповеди. Музыка «МИТ» шла в чистом бескомпромиссном виде, искренне и дерзко. Впоследствии к «МИТ» присоединился педагог Новосибирской государственной консерватории, автор многих симфонических, камерных и сольных произведений, председатель Новосибирского отделения Союза композиторов России Юрий Юкечев. Новая группа стала называться «Номо Liber» («Человек свободный»).

С приходом в ансамбль композитора-пианиста Юрия Юкечева «МИТ» сделал множество фондовых записей на радио, явился первым сибирским ансамблем нового джаза, вошедшим в антологию советского авангарда, выпустил в Англии CD фирмой Leo Records, который вошел в десятку лучших альбомов фирмы 80-х годов.

Этот первый диск обнаружил, что молодые музыканты – необычайно гибкие и впечатляюще изобретательные импровизаторы, способные создавать основательно захватывающий мюзикл в рамках традиционных структур. Квартет отдавал явное предпочтение модалным народным мелодиям. Вторая сторона альбома открывалась повторяющейся фигурой, исполненной Толкачевым на флейте, и здесь он заставлял ее звучать так, как будто перуанская куэна исполняла южноамериканскую народную танцевальную мелодию. Качество музыкальности этой группы – исключительное в своем роде. И хотя можно услышать влияние Чекапина на Толкачева и влияние Чарли Хэйдена на басиста Панасенко, этот квартет сохранял оригинальное и сильное звучание. Эта пластинка отражала лучшее из новой музыки, звучащей в Сибири. Вскоре ансамбль сократился до дуэта Толкачев – Юкечев, но от этого известность его не уменьшилась.

Оценивая творчество музыкантов «МИТ», следует подчеркнуть, что в Сибири европейская и азиатская культура переплелись, в концентрированной форме здесь присутствует некая сущность доевропейского прошлого. Их творчество очень близко к идеям Элис Колтрейн, Сан Ра и Фароа Сандерса, и речь идет о музыке как порождении вселенского духа, причастности человека к космическим мирам. Свою музыку исполнители не делят на джаз и не джаз. Их музыкальная «устная» форма

творчества отлична от запечатленной «опусоподобной» формы музыки. Музыканты играют абсолютно спонтанно, интуитивно, никак не подготавливая выступления [6].

Сам процесс свободной импровизации способствует еще и самопознанию в самом широком смысле. Последние по времени работы В. Толкачева с Ю. Юкечевым, дуэта, трансформированного из квартета «Номо Liber»: «Памяти Велемира Хлебникова» (1986), цикл «Семь пьес» (1987), «Опус-31» (четырёхчастная джазовая симфония памяти Андрея Тарковского, 1987). Благодаря «Музыкальному импровизационному трио», а затем ансамблю «Номо Liber» Новосибирск стал одним из центров советского джазового авангарда [7].

Сознание и признание необходимости совершенствования форм и стилей джаза в будущем как естественного процесса закрепилось в понятии единой линии развития джаза и было столь очевидным, что для его обозначения стали применять термин «Мэйстрим», означающий главное течение, включающее определенные принципы, учитывающие особенности джаза, которые не могли допускать нарушений элементарных норм и основ музыкального искусства.

Именно в данном ключе следует воспринимать современные эксперименты в области сибирского джаза в новом веке: его специфические компоненты (стилевые разновидности и жанровые модели, приемы развития материала и способы изложения) деконструируются, проходя стадию «анатомического препарирования» и сочленения с другими видовыми компонентами. Как следствие, собственно джазовое искусство в Сибири обогащается и усложняется за счет интертекстуальных связей. Необходимо отметить, что большинство крупных современных сибирских джазовых музыкантов намеренно задают контекст произведения, прибегая к методу работы по модели, в качестве каковой выступают стиливые образцы самого разного происхождения – от архаических мотивов музыки тувиновцев, отголосков среднеазиатских, индийских, китайских влияний и этнических попевок до развернутых барочных, классицистских, романтических, минималистских и прочих «паттернов». Примером может служить творчество джазового пианиста и композитора Р. Столяра, широко использующего данный принцип. Прием работы по модели также обнаруживает стремление сибирских музыкантов авторски интерпретировать уже существующие в музыке смыслы, наполнить их личностным содержанием. Это свидетельствует об усилении субъективности джазового творчества. В целом проблема современных тенденций в сфере сибирского джазового искусства требует углубленной разработки и изучения.

Список литературы

1. Маноцков А. Пианист Роман Столяр: концерт и открытый мастер-класс по свободной импровизации в Москве [Электронный ресурс] // Джаз.Ру: портал. – URL: <http://journal.jazz.ru/2013/05/16/stolyar-platforma/>. – Загл. с экрана.
2. Столяр Р. Современная импровизация: практический курс для фортепиано. – СПб.: Планета музыки: Лань, 2010. – 160 с.
3. Столяр Р. Искусство свободной импровизации у нас застыло на уровне 80-х [Электронный ресурс] // Тайга. Инфо. – 2012. – 9 марта. – URL: tauga.info/. – Загл. с экрана.
4. Беличенко С., Котельников В. Синкопы на Оби, или Очерки истории джаза в Новосибирске. – Новосибирск: Сибир. университет. изд-во, 2005. – 400 с.
5. Барбан Е. Черная музыка, белая свобода. – 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2007. – 283 с.
6. Широкова Н. А. Проблемы изучения постмодернистских тенденций в области джазового искусства // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2011. – № 130. – С. 295–302.
7. Schuller G. The history of jazz. – N. Y., 1998. – Vol. 1: Early jazz; its roots and musical development.

List of references

1. Manotskov A. Pianist Roman Stoliar: kontcert i otkrytyi master-klass po svobodnoi improvizatscii v Moskve [Elektronnyi resurs] // Dzhaz.Ru: portal. – URL: <http://journal.jazz.ru/2013/05/16/stolyar-platforma/>. – Zagl. s ekrana.
2. Stoliar R. Sovremennaiia improvizatsiia: prakticheskii kurs dlia fortepiano. – SPb.: Planeta muzyki: Lan', 2010. – 160 s.

3. Stoliar R. Iskustvo svobodnoi improvizatsii u nas zastylo na urovne 80-kh [Elektronnyi resurs] // Taiga.Info. – 9 marta. – URL: tayga.info/. – Zagl. s ekrana.
4. Belichenko S., Kotel'nikov V. Sinkopy na Obi, ili Ocherki istorii dzhaza v Novosibirsk. – Novosibirsk: Sibir. universitet. izd-vo, 2005. – 400 s.
5. Barban E. Chernaia muzyka, belaia svoboda. – 2-e izd. – SPb.: Kompozitor, 2007. – 283 s.
6. Shyroкова N. A. Problemy izucheniia postmodernistskikh tendentsii v oblasti dzhazovogo iskusstva // Izv. Ros. gos. ped. un-ta im. A. I. Gertsena. – 2011. – № 130. – S. 295–302.
7. Schuller G. The history of jazz. – N. Y., 1998. – Vol. 1: Early jazz; its roots and musical development.

ОПЕРА В. КОБЕКИНА «МОЛОДОЙ ДАВИД»: САКРАЛИЗАЦИЯ ЖАНРА

О. Е. Заборских

ГОУ СПО «Новокузнецкий колледж искусств», г. Новокузнецк

В статье на примере оперы «Молодой Давид» современного отечественного композитора В. Кобекина рассматривается явление сакрализации жанра, выявляются черты сакральной оперы на уровне идейного содержания, вербальной и музыкальной драматургии, делаются выводы об особенностях жанра.

Ключевые слова: сакральная опера, библейский сюжет, оперная драматургия, современная музыка.

OPERA “YOUNG DAVID” BY V. KOBEGIN: GENRE SACRALIZATION

O. E. Zaborskikh

Novokuznetsk Art College, Novokuznetsk

The article describes the phenomenon of genre sacralization on the example of the opera “Young David” by V. Kobekin the modern Russian composer. The article reveals features of a sacral opera on the base of main ideas, verbal and musical dramatic concept; conclusions of genre peculiarity are made.

Keywords: sacral opera, biblical plot, operatic drama, modern music.

В отечественном музыкальном искусстве последних десятилетий отчетливо выражен интерес к духовно-религиозной тематике. В этих условиях возникает потребность не только осознать назначение религиозного в контексте конкретного сочинения или авторского стиля, но и рассмотреть само явление сакрализации в современном художественном творчестве, выявить, как обращение к религиозной тематике и священным текстам влияет на образный строй музыкального произведения, его драматургическую логику.

Ярким воплощением тенденции сакрализации жанра является опера крупного современного отечественного композитора В. Кобекина «Молодой Давид», созданная в конце XX века. Духовная тематика, созвучная мировидению композитора, приобретает особый поворот в его произведениях на ветхозаветные сюжеты, созданных в 1990-е – начале 2000-х годов: вокальном цикле «Песнь песней» (1996), операх «Молодой Давид» (1997) и «Моисей» (1999), «Токкате камней» для струнного оркестра и альтового саксофона *ad libitum* (2001) и «Плаче Иеремии» для альт-саксофона соло и ноты «ре» в записи (2002). Появлению «ветхозаветных» опер предшествовало создание в 1996 году оперы «Н. Ф. Б.» по роману Ф. Достоевского «Идиот», где отчетливо проявились черты сакрализации психологического сюжета. Опера «Молодой Давид» представляет собой следующий этап сакрализации жанра в творчестве композитора, основанный на претворении священных текстов в либретто.

Идейное содержание оперы имеет философско-религиозный характер и связано с проблемами веры, ритуальной практикой. Сочинение пронизывает идея противостояния добра и зла, праведности и греховности, послушания и гордыни. Нравственная проблематика определяет доминирующий ас-

пект личной веры, взаимоотношения героев и характер конфликта. В опере В. Кобекина представлены все основные мотивы истории Давида – соперничество с Саулом, преданная дружба с Ионафаном, героические сражения, Давид предстает как святой псалмопевец и как правитель. Герои оперы «Молодой Давид» не обобщенные символы, а персонажи, исполненные внутренних противоречий, склонные к рефлексии. Перед праведным Ионафаном стоит выбор между отцом и лучшим другом, богоизбранность которого открыта Ионафану; Мелхола, супруга Давида, в конце оперы осуждает его; в душе Саула совершается перелом («Дух Божий отвернулся от Саула»), который приводит его к безумию. Изменяется и образ Давида. Либреттист оперы А. Парин, анализируя сюжеты и героев русских опер с точки зрения теории архетипов, в качестве архетипических выделяет образы Царя, Поэта-Певца и Пророка [9, с. 3]. Величие фигуры Давида в том, что он сочетает в себе некую изначально неразрывную связь Властителя, Поэта-Пророка, Воина-вождя. Возвращая их функциональное единство, он остается Человеком, и как Человек наследует ранее сложившееся противостояние Царя и Поэта, Царя и Пророка, Царя и Военачальника. Образ Давида совмещает в себе эти грани, соответственно, конфликт перемещается из внешнего плана во внутренний – эти противостояния приобретают психологический характер. Так эволюция, происходящая с юным Давидом, ведет к утрате им первоначальной целостности. Герой древней истории предстает в опере как герой драмы. А. Парин акцентирует идею губительного влияния власти на человека, «отразившую трагические коллизии современного мира»; это опера «о сластолюбивой власти и безмерной цене за власть» (цит. по [7, с. 4]).

В основу либретто оперы легли фрагменты текстов Ветхого завета: книги Царств (15 глава Первой книги – 6 глава Второй книги), Первая книга Паралипоменон, Песнь песней и Псалмы Давида – 4, 16, 26, 29, 30, 35, 36. Компиляция из разных библейских источников создает политекстовую структуру либретто, включающую в себя три типа текстов: канонические (священные), авторские, стилизованные под канонические, и авторские неканонические. Выделяются семь основных групп дискурса, различных по степени сакрализации, и три подгруппы, где представлены тексты, стилизованные под канонические. Это цитируемые фрагменты Псалмов, Песни Песней, книг Царств и Паралипоменон, Екклесиаста, авторские тексты, стилизованные под них, а также неканонические, представленные возвышенными монологами, бытовыми диалогами и «фольклорными» текстами.

Священные и авторские тексты сочетаются в либретто различными способами: в крупные стилизованные фрагменты включаются цитаты из священных текстов; авторский текст продолжает цитируемый канонический, сохраняя и развивая характерные для него образы и обороты речи; авторский текст обрамляется цитатами из канонических текстов, отграничивая крупную оперную сцену. Часто сочетание священных и авторских текстов представлено таким образом, что их грани вуалируются. Наиболее крупные фрагменты либретто являются стилизацией текстов книг Царств, Песни песней и «фольклорными» текстами. Псалмы, выступающие как смысловая ось оперы и основа «пророческой» характеристики Давида, представлены только в I действии. Во II действии преобладают неканонические тексты – бытовые диалоги, возвышенные монологи и стилизованные тексты Царств, следовательно, на уровне либретто проявляется десакрализация текста. Синтагматические связи текстов определяют сюжетный ход, последовательность событий. I действие выстроено достаточно цельно и последовательно, во II действии, чрезвычайно насыщенном событиями, жизнь Давида представлена отдельными эпизодами, синтагматические и парадигматические связи ослаблены.

Рассмотрим те особенности музыкальной драматургии, которые важны в свете поставленной задачи – выявления сакрализации жанра. Проблема музыкального воплощения ритуального начала занимала В. Кобекина. В результате длительных поисков складывается условно-архаический стиль В. Кобекина с установкой на его суггестивные свойства. Суггестия – это «синтез незаметных структурных воздействий, которые затягивают восприятие в своего рода энергетическое поле» [4, с. 22]; композитор связывает это явление с монодией и гетерофонией. Печать идеи мелической суггестии лежит на всей музыке оперы «Молодой Давид». Однако дифференциация фрагментов либретто на сакральные и профанные оказывает влияние на музыкальный ряд оперы. В нем выделяются три музыкально-стилевых пласта, два из которых так или иначе воплощают сакральное содержание оперы, а третий не входит в сакральный пласт.

Стиль партиципации (термин Л. Леви-Брюля) основан на ощущении «сопричастности и единства, которые обновляются и усиливаются в определенные моменты (во время священных це-

ремоний, обрядов посвящения и т. д.)» [6, с. 76]. Это измененное состояние сознания, достижение трансцендентного, форма общения с Божеством. Во фрагментах стиля партиципации композитор использует особые средства выразительности, о которых речь пойдет ниже.

Стиль коммуникации (термин Г. В. Гриненко [2, с. 147]). Сакральная коммуникация – это «особый вид коммуникации, где один из субъектов имеет сверхъестественную природу, то есть является божеством (Богом, духом и т. п.)» [там же, с. 145], а коммуникатор может быть индивидуальный и коллективный. В данном случае подчеркивается однонаправленность процесса без достижения мистического состояния сопричастности божеству.

Стиль десакрализации – переход из пространства сакрального в «профанное», исчезновение контакта с высшим миром. Он связан со сферой контрдействия, усилением драматического конфликта в опере. Это пограничная зона, в которой происходит борьба праведности и греховности.

На взаимодействии охарактеризованных выше музыкально-стилевых пластов строится музыкальная драматургия оперы, музыкальные характеристики героев и их развитие.

Черты драмы находят воплощение в оппозиции двух темообразующих комплексов (далее ТК), под которыми понимается совокупность выразительных средств и тематических элементов, составляющих индивидуальный профиль данного произведения, а не образующих конкретную тему. В него входят лейтмотивы или темы (если они представлены в произведении); рассеянные тематические элементы, заключенные в мелодике, гармонии, ладовой организации и ритме; тематические образования, «развивающие основную мысль и приводящие к кульминации» [10, с. 14]. Основной способ создания единства – распределение зон интонационной концентрации, которые регулируют логику сквозного музыкального развития, музыкальной целостности.

Ведущий интонационный конфликт оперы воплощен в двух музыкально-образных сферах и связан с образами главных героев, Давида и Саула, – с их появлением на сцене возникают зоны тематической концентрации. Контрастные сферы широко экспонируются в 1-й и 2-й сценах I действия и воплощают экспозицию конфликта. Интонационный контраст представлен в начале оперы между молитвой хора и сценой обличения Саула пророком Самуилом. В основе молитвы – интервал *б. 3*, оркестровое сопровождение строится на интонациях вокальной партии и развивается по принципу ритмического диминуирования. Резким контрастом молитве выступает сцена обличения Саула. Лейт-интонация этой сцены и сферы Саула в целом – уменьшенная кварта *е – аs*; она лежит также в основе последующего хора «Господь во гневе». Круг уменьшенных интервалов расширяется в партии Саула, гневно выступающего против Самуила: к тритону *е – аs* прибавляется также его вариант *gis – с*, ряд уменьшенных интервалов – *ум. 5 f – h*, *ум. 7 dis – с*, *ум. 3 dis – f*, а также нисходящая *б. 7 h – а*, являющиеся элементами ТК Саула. В 1-й сцене I действия в эту сферу вовлекается вокальная партия Мелхолы. Таким образом, тематический контраст внутри 1-й сцены очерчивает основной конфликт оперы – конфликт праведности и греховности.

Зоной концентрации сферы праведности является песня Давида из 2-й сцены I действия, написанная на текст 36-го псалма. В ней господствует диатоника; в качестве основных интонационных ячеек выступают интервалы кварты и терции. Мелодическая линия развивается по принципу развивающегося лада, свойственного многим монодийным культурам. Примыкая по интонационному строению к молитвам, песня Давида отличается от них ритмическим рисунком, который имеет явный отпечаток жанровости. Песне Давида близок мистический хоровод – ритуал, в котором герой принимает участие. Его интонационный и ритмический строй отличается сглаженностью, сосредоточенностью. В этой же сцене звучит молитва Саула на текст 35-го псалма – размышление о судьбах людей и милости Божьей. Дисгармоничный ТК Саула, развернуто представленный в начале оперы, полностью вытесняется комплексом Давида, словно на одержимого царя снизошла благодать, сопровождающая юного богоизбранника.

Темообразующие комплексы двух контрастных образных сфер, широко экспонированные в 1-й и 2-й сценах I действия, постепенно рассредоточиваются в начале 3-й сцены и исчезают в яркой жанровой сцене с головой Голиафа, побежденного Давидом. Постепенное собирание ТК Саула в 5-й сцене I действия приводит к сближению и противопоставлению темообразующих комплексов в сцене призыва Саулом своего сына к поединку с Давидом. В этой сцене впервые у Саула появляется

мысль о соперничестве с Давидом, но юный пастух чист сердцем, он еще не помышляет о власти, поэтому его ТК не испытывает влияние противоположной сферы. Оно проявляется впервые лишь в 6-й сцене I действия, где Давид, принявший вызов Саула, приносит вено (брачный дар жениха за невесту) за его дочь Мелхолу. Примечательно, что элемент ТК Саула – тритон $e - b$ – в партии Давида появляется в сцене признания его превосходства народом: таким образом, на интонационном уровне раскрываются процессы, еще не получившие отражения в сюжете, но скрытые в сознании героя.

1-я сцена II действия целиком построена по принципу чередования двух интонационных сфер и их столкновения в центре этого эпизода в партии Саула. ТК Саула широко представлен и развит в последующей сцене безумия. Отрывистые фразы, основанные на интонации тритона, глиссандо в пределах ум. 8, несвязное глоссирование «у – и» на малосекундовой и тритоновой интонациях – все эти средства призваны воплотить образ бесноватого царя. Кульминацией сцены является яростное глиссандо в объеме нисходящей ум. 5 через октаву. Элементы ТК Саула – ум. 8, ум. 5, ум. 7 и м. 7 – проявляются в партии Давида в момент его бегства, а также в сцене плача Мелхолы.

2-я сцена II действия является переломной в драматургии оперы: элементы ТК Саула окончательно закрепляются в партии Давида. Отметим, что с этого момента тексты псалмов в опере не звучат. В интонационном плане сцены чередуются элементы ТК Давида и Саула, но последние явно преобладают. Заключительная сцена оперы – возвращение Ковчега Завета – строится на тритоне $e - b$ и ум. 4 $e - as$ из партии Саула.

На основании интонационного анализа становится ясно, что широкий показ конфликтных сфер в 1-й и 2-й сценах I действия, слабое проявление процессов их сближения, наличие нейтральных эпизодов свидетельствуют о замедленном развитии драмы. Интенсивное же их чередование, сближение и взаимодействие во II действии оперы отражает перемену мировоззрения царя Давида и предвосхищает последующие драматические события его жизни, остающиеся за рамками произведения.

Возвращаясь к вопросу о соотношении музыкально-стилевых пластов, необходимо подчеркнуть, что каждый из них обладает своим кругом выразительных средств, в котором представлены элементы того или иного ТК. Так, для стиля партиципации характерны элементы ТК Давида: гетерофонная прозрачная фактура, особого типа сонористика в оркестровой партии, создающая эффект движущегося мерцающего пласта, преобладание протяженных длительностей в вокальной партии, приглушенная динамика – p , pp . Стиль партиципации отличается ощущением очень сильного внутреннего напряжения, сосредоточенности, мощного энергетического посыла; это «форма пребывания», динамика в статике. Перечислим некоторые наиболее яркие примеры: пророчество Ионафана, молитва Мелхолы, молитва Давида в I действии, свадебный диалог Давида и Мелхолы, плач Мелхолы во II действии оперы.

Стиль коммуникации – простой, ясный, ему присущи эпическая картинность, красочность. Его характерные музыкальные черты – четкость ритма, в ряде случаев определенная жанровой основой; плотная, но неоднородная фактура в оркестре, большее интонационное разнообразие и развитие, мелодическая основа; простые формы. Стиль коммуникации широко представлен в ритуальных сценах, которые играют особую роль в драматургии сакральной оперы. В «Молодом Давиде» такую функцию выполняют три группы сцен. Первая представлена коллективными и индивидуальными молитвами – хоровая молитва, открывающая оперу, молитвы Саула, Мелхолы, Давида в I действии. Другая группа ритуальных сцен – коллективные обряды: пляски, хороводы и шествия (весенний, свадебный, мистический хороводы, ритуальное шествие с Ковчегом Завета, сцена заклатья меча). Третью группу образуют мистические сцены, занимающие значительное место во II действии – явления духов Самуила и Ионафана.

Стиль десакрализации репрезентирует ТК Саула: для него характерна диссонантность, плотная, неоднородная фактура, регистровая «разбросанность», динамика f и ff , обилие акцентов. Весь этот комплекс выразительных средств направлен на передачу безумия Саула, его иступленно-одержимого состояния.

Предпринятый анализ основных компонентов художественного целого оперы подводит к уточнению ее жанрового определения. В ходе анализа речь шла о проявлении в ней черт оперы-

драмы, главным критерием которой являются два плана выражения конфликта: внешний и внутренний. Внешний конфликт в опере связан с противостоянием Давида и Саула, внутренний – с постепенным «перерождением» Давида. В первой его песне – простодушие и наивность пастуха, целостность образа создаются благодаря резонансу сакрального текста и музыкального пласта коммуникации. В заключительной сцене оперы вербальный текст «обытовлен», в оркестре звучит музыка пласта партиципации. Такое сопоставление контрастных в смысловом отношении вербального и музыкального текстов отражает два плана в сознании героя.

Кроме того, в опере действуют еще несколько принципов, составляющих важнейшие особенности оперы-драмы:

1. Наличие систем повторных комплексов, связанное с этапами противостояния сторон: столкновение в битве Ионафана и Давида (6-я сцена I действия); Саул мечет копье в Давида (сцена свадьбы во II действии), Саул мечет копье в Ионафана, погоня за Давидом; Давид в шатре Саула (2-я сцена II действия). Неоднократно повторяются в опере сцены безысходного состояния Давида: сцена уныния и молитвы в 7-й сцене I действия, плач Давида из 4-й сцены II действия.

2. Сопряжение двух противоборствующих сил – центростремительной и центробежной. Первая находит выражение в конфронтирующих столкновениях основных героев, вторая связана с «моментами выпадения из плана драматической борьбы», обрисовкой фона, наличием жанровых эпизодов [1, с. 46]. Являясь «периферией» конфликта, фон, тем не менее, выступает как косвенное «условие, непосредственная среда его реализации» [8, с. 6]. Так, в 1-й сцене I действия хор становится своего рода «устаами» пророка и Бога, обличая грех Саула; в хороводе и свадебном хоре II действия – примыкает к интонационной сфере праведности. Похвала народа, обращенная к Давиду (4-я сцена I действия и 1-я сцена II действия) разжигает ревность и ненависть Саула и является толчком к развитию внешнего конфликта оперы.

Своеобразно претворяется в опере «принцип предвосхищения», с помощью которого музыка «предугадывает» события, происходящие на сцене, обнажая «подчас совершенно неожиданные контуры драматического действия» [5, с. 7]. Этот принцип реализуется на уровне интонационной драматургии и заключается в том, что элементы ТК Саула – сферы, воплощающей идею греховности – проникают в партию Давида, предвосхищая последующие трагические события Священной истории.

Кроме драматической жанровой составляющей, в опере обнаруживается также эпическая. Две конфликтные сферы оперы очерчены в 1-й и 2-й сценах I действия, но открытое их столкновение и взаимодействие дается только в конце I действия. Такая особенность связана с проявлением черт, характерных для эпической оперы. На это указывает, в частности, отсутствие инсценировки действенных, например батальных, сцен: так, в начале оперы Саул и Самуил сообщают о войне с царем Агагом, хор приносит весть о нашествии филистимского войска, далее остается «за кадром» поход Давида за красобрезаниями и битва, в которой гибнут Саул и Ионафан.

Особенность психологической характеристики героев состоит в том, что в условиях сакрального сюжета эпизоды психологической рефлексии становятся обращениями к Богу и представляют собой молитвы, музыкальный материал которых основан на элементах ТК сферы праведности, соотносимой с образом Давида. Свойственное ей устойчивое, консонантное интонационное наполнение сглаживает острый психологизм ситуаций. Молитвы останавливают действие, переводя его в надвременной план; в некоторых случаях они представляют собой своего рода «авторский комментарий», оценку происходящих событий. Таким образом, в этих сценах происходит некое слияние драматического (субъективного, психологического) и эпического (объективного, надличностного) начал, что связано с их функционированием в контексте сакрального сюжета.

Таким образом, жанровую структуру оперы «Молодой Давид» следует охарактеризовать как гибридную. В качестве жанровой доминанты в ней выступает сакрализованная драма, возрождающая в новом историко-стилевом контексте генезис литургической драмы. Страницы Священной истории воссозданы В. Кобекиным в интонационно-тематическом процессе, в сопоставлении и развитии музыкально-стилевых пластов. Главным из них является пласт, условно обозначенный как партиципационный. В. Кобекин создает «модель истинно театральной магии» благодаря свойству музыкального театра «быть проекцией мира иного – трансцендентного, “другой реальности”». По словам композитора, «именно в этом – проекции трансцендентного, соль сценического искусства» [2, с. 28].

Список литературы

1. Волькенштейн В. М. Драматургия. – М.: Совет. писатель, 1969. – 335 с.
2. Гриненко Г. В. Сакральные тексты и сакральная коммуникация: Логико-семиотический анализ вербальной магии. – М.: Новый век, 2000. – 448 с.
3. Кобекин В. Кое-что об опере // Совет. музыка. – 1990. – № 7. – С. 28–31.
4. Кобекин В. Мелодизм – развитие – суггестия // Музык. акад. – 1993. – № 1. – С. 22–25.
5. Комарницкая О. В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 26 с.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 608 с.
7. Молодой Давид / ред. и сост. Т. Гиневич. – Новосибирск, 1998. – 10 с.
8. Мугинштейн М., Переменность драматургических функций фона в опере-драме: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1981. – 24 с.
9. Парин А. Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М.: Аграф, 1999. – 464 с.
10. Чigareва Е. И. Организация выразительных средств как основа индивидуализации музыкального произведения (на примере творчества Моцарта последних десятилетий): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1975. – 28 с.

List of references

1. Vol'kenshtein V. M. Dramatugiia. – M.: Sovet. pisatel', 1969. – 335 s.
2. Grinenko G. V. Sakral'nie teksty i sakral'naia kommunikatsiia: Logiko-semioticheskii analiz verbal'noi magii. – M.: Novyi vek, 2000. – 448 s.
3. Kobekin V. Koe-chto ob opere // Sovetskaia muzyka. – 1990. – № 7. – S. 28–31.
4. Kobekin V. Melodizm – razvitie – suggestiia // Muzyk. akad. – 1993. – № 1. – S. 22–25.
5. Komarnitskaia O. V. Kompoziciia opery v sviazi s zhanrovoy i stilevoi spetsifikoi v russkoi klassicheskoi muzyke XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – M., 1998. – 26 s.
6. Levi-Briul' L. Sverkh''estestvennoe v pervobytnom myshlenii. – M.: Pedagogika-Press, 1999. – 608 s.
7. Molodoi David // red. i sost. T. Ginevich. – Novosibirsk, 1998. – 10 s.
8. Muginshtein M. Peremennost' dramaturgicheskikh funktsii fona v opere-drame: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – M., 1981. – 24 s.
9. Parin A. Khozhdenie v nevidimyi grad: Paradigmy russkoi klassicheskoi opery. – M.: Agraf, 1999. – 464 s.
10. Chigareva E. I. Organizatsiia vyrazitel'nykh sredstv kak osnova individualizatsii muzykal'nogo proizvedeniia (na primere tvorchestva Motcarta poslednikh desiatiletii): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – M., 1975. – 28 s.

ЖАНР ДЕТСКОГО АЛЬБОМА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Ю. В. Шагилова

МБОУК ДОД «Детская школа искусств № 65», пгт. Шерегеш

В статье исследованы исторические и социокультурные предпосылки возникновения и становления жанра Детского фортепианного альбома в истории мировой и русской музыки. Для более четкого определения жанра рассмотрена динамика развития Детского фортепианного альбома в отечественной музыкальной культуре и выделены его жанрообразующие признаки.

Ключевые слова: жанр, альбомы отечественных композиторов XIX–XX веков, картина мира, воспитание юного пианиста.

The article explored the historical, social and cultural grounds of rise and development the genre of the Children's piano album in the history of the world and Russian music. For the clearest definition of the genre, the dynamics of the Children's piano album in the Russian musical culture is examined, and its main signs are marked.

Keywords: genre, albums of the Russian composers of the XXI–XX centuries, world picture, education of young pianist.

Жанр детского альбома для фортепиано занял видное место в истории мировой и отечественной музыки. На протяжении полутора столетий он прочно укоренился в сфере музыки для детей и стал важной составляющей педагогического репертуара. Но до сих пор нет отдельного научного труда, посвящённого этому жанру, хотя во множестве существуют музыковедческие и исследовательские работы, рассматривающие детские альбомы разных авторов. В своей работе мы постараемся выявить исторические и социокультурные предпосылки возникновения этого жанра и его жанровые признаки.

Исторический генезис рассматриваемого жанра отсылает нас к периоду второй половины XVIII века. В это время Европа находилась под влиянием идей Ж.-Ж. Руссо, высказанных в его трудах «О происхождении неравенства между людьми» и «Эмиль или о воспитании». Стремление к естественности, к природе – вот новые идеалы, которыми дышало западное общество. Это стремление оказало огромное влияние не только на общественные взгляды, но и на семью и воспитание. С этого времени мир детства приобретает особую ценность. Ю. Лотман в книге «Беседы о русской культуре» отмечает: «Раньше в ребенке видели только маленького взрослого. Это очень заметно, например, по детской одежде. В начале XVIII века детской моды еще нет. Детей одевают в маленькие мундиры, шьют им маленькие, но по фасону – взрослые одежды. Считается, что у детей должен быть мир взрослых интересов, а само состояние детства – это то, что надо пробежать как можно скорее. Тот, кто задерживается в этом состоянии, – тот митрофан, недоросль, тот недоразвит и глуп.

Но Руссо сказал однажды, что мир погиб бы, если бы каждый человек раз в жизни не был ребенком... И постепенно в культуру входит представление о том, что ребенок – это и есть нормальный человек. Появляется детская одежда, детская комната, возникает представление о том, что играть – это хорошо. Не только ребенка, но и взрослого надо учить, играя. Учение с помощью розги противоречит природе. Так, в домашний быт вносятся отношения гуманности, уважения к ребенку» [9, с. 53–54].

Детство – время светлых надежд, непосредственного восприятия мира. Детское мировосприятие существенно отличается от восприятия взрослого человека. Желание отразить особенности детского мира приводит к тому, что тема детства становится самостоятельной темой в искусстве, она привлекает и художников, и музыкантов, и литераторов. Например, в русском изобразительном искусстве XIX века тема детства раскрывается в картинах В. А. Тропинина («Портрет сына», 1818 год), А. Г. Венецианова («Захарка», 1825 год), К. Брюллова («Всадница», 1832 год), В. А. Серова («Девочка с персиками», 1887 год, «Дети», 1899 год, «Мика Морозов», 1901 год). В литературе появляются автобиографические сочинения С. Т. Аксакова («Детские годы Багрова – внука»), И. Сурикова («Детство»), Л. Н. Толстого («Детство»), передающие яркое, самобытное и непосредственное восприятие жизни глазами ребёнка. Все эти произведения ставили своей целью, говоря словами Л. Н. Толстого, изобразить «всю прелесть и поэзию детства» (цит по [5, с. 374]).

Помимо интереса общества к теме детства, одним из важнейших условий возникновения жанра детского альбома для фортепиано стало стремление к синтезу искусств в эпоху романтизма. В это время возникает теснейшая связь между музыкой и литературой. В сферу музыкального творчества проникают литературные приёмы изложения (например, сюжетность, которая в дальнейшем приводит к возникновению программной музыки) и литературные жанры, такие как поэма, баллада. К литературным же жанрам относится и альбом.

Во второй половине XVIII века из Германии и Франции в Россию приходит альбомная культура. В 20-е годы XIX века рукописные альбомы были в моде в Москве, Петербурге и в провинции. Альбом стал неотъемлемой частью салонов пушкинской эпохи. По словам русского культуролога и литературоведа Ю. Лотмана, «альбом был важным фактом «массовой культуры» второй половины XVIII – первой половины XIX века, являясь своеобразным рукописным альманахом. Аккумулируя наиболее популярные произведения печатной литературы, альбом одновременно отражал большую роль семейной, родовой и кружковой традиций как организующих культуру факторов» [9, с. 241].

По образу рукописных альманахов в это время начинают создаваться музыкальные альбомы. В 1829 году появляется «Лирический альбом» М. Глинки и Н. Павлищева, в 1831 году «Альбом для фортепиано» Н. Титова. Первый фортепианный альбом для детей, как известно, был создан Робертом Шуманом – «Альбом для юношества» (ор. 68, 1848 год), у него же тремя годами ранее находим «Листки из альбома» (ор. 124, 1845 год) – жанр фортепианной миниатюры, непосредственно связанный с рождением жанра альбома для фортепиано.

В поисках источников (предпосылок) возникновения жанра детского фортепианного альбома, всматриваясь в историю мировой музыки, нельзя не обратить внимание на жанр, который по праву можно считать жанром-предшественником, протожанром детского альбома. Речь, конечно же, идёт о «нотной тетради», известной нам ещё со времён творчества И. С. Баха. (Кстати, композиторы XX века возвращаются к баховскому названию цикла пьес для детей: «Тетрадь для юношества» Р. Щедрина, «Детская тетрадь» и «Юношеская тетрадь» К. Сорокина). И нотные тетради И. С. Баха, и детский фортепианный альбом одновременно преследуют две задачи, которые невозможно отделить друг от друга: они созданы как для детского (семейного) восприятия, так и для детского исполнения и соответственно преследуют учебные цели. Обучение пианистическим навыкам на высокохудожественном и в то же время доступном материале – это цель, которую в равной степени ставили перед собой И. С. Бах и Р. Шуман.

Жанр детского альбома для фортепиано в истории отечественной музыки представлен широко и многообразно. С целью выявления основных жанровых признаков и наблюдения за временной эволюцией жанра мы обратимся к наиболее значимым образцам.

Первый «Детский альбом» в России появляется в 1878 году из-под пера Петра Ильича Чайковского (соч. 39). Цикл из 24 пьес включает в себя детские игры, сказочно-фантастические образы, картины русского быта и музыкальные впечатления от далёких стран. Любопытна история пьес, обрамляющих цикл, – «Утренняя молитва» и «В церкви». В советский период они были переименованы в «Утреннее размышление» и «Хор». Нравственно-духовное воспитание в XIX веке было связано с религиозными понятиями, которые в СССР были заменены на марксистско-ленинскую идеологию. Забегая вперёд, отметим атеистическую направленность альбомов советского периода. На этом примере наглядно просматривается зависимость содержания цикла от исторических и социальных факторов.

Из детских альбомов, написанных на рубеже XIX и XX веков, нужно хотя бы в общих чертах упомянуть «Бирюльки» (соч. 28, 1900 год) С. Майкапара. Этот цикл мы приобщаем к жанру детского альбома, потому что все пьесы цикла объединены в тетради и соответствуют жанру нотной тетради. Слово «бирюльки» (от «бирать») означает «брать». Для игры в бирюльки нужна ловкость и аккуратность. Специальными крючочками игроки должны достать из кучки маленькие игрушечные предметы (те самые «бирюльки») так, чтобы не задеть соседние игрушки. Каждая пьеска из цикла С. Майкапара представляет из себя такую «бирюльку» – миниатюру, имеющую свою художественную и конструктивную задачу. Цикл включает в себя пьесы-настроения, пьесы-сценки, танцы. Каждая пьеса ставит перед юным исполнителем как художественные, так и конструктивные задачи, особое внимание отводится освоению полифонии и знакомству с 24 тональностями.

В 1923 году издаётся «Детский альбом» А. Гречанинова (соч. 98). Несмотря на то, что сборник вышел в свет в начале XX века, его содержание во многом традиционно для альбомов XIX века. В альбоме П. И. Чайковского игровая сфера представлена пьесой «Игра в лошадки», а у А. Т. Гречанинова мы встречаем пьесу «Верхом на лошадке», у обоих композиторов в цикл входят вальс и мазурка, моторные жанры также представлены маршем у Гречанинова и «Маршем деревянных

солдатики» у Чайковского. В альбоме Гречанинова появляются пьесы-сценки («В летнем лагере», «На лужайке», «Необычное происшествие») и пьесы-настроения («В разлуке», «Недовольство», «Скучный рассказ»). И идейное содержание, и музыкальный язык пьес заставляют нас отнести альбом Гречанинова скорее к веку XIX, нежели к XX.

В XX веке жанр детского альбома представлен в творчестве С. Прокофьева («Детская музыка», 12 лёгких пьес, (соч. 65, 1935)), Д. Кабалевского («Тридцать детских пьес для фортепиано» (соч. 27, 1937–38)), Г. Свиридова («Детский альбом» (1948)), С. Слонимского («Альбом для детей и юношества» (1974)). С. Прокофьев вводит в свой цикл новый танец – тарантелла, появляются юмористические пьесы «Шествие кузнечиков». Скерцозную, шуточную сферу ещё шире разрабатывает Д. Кабалевский, среди его пьес мы находим «Шуточную», «Шуточку», «Скерцо». Альбом С. Слонимского – это синтез классики и джаза, пронизанный тонким юмором.

Поразительно необычным стало содержание «Нотной тетради для юношества» (1983) Р. Щедрина. Здесь композитор касается тем, которые ранее не затрагивались в юношеской литературе, – «Знаменный распев», «Русские трезвоны», «Деревенская плакальщица», «Петровский кант». Цикл построен на материале, близком истории нашего отечества. «Тетрадь для юношества» как цикл, конечно же, выходит далеко за рамки учебно-инструктивных, представляет собой единое художественное целое, привлекающее и драматургической стройностью, «выстроенностью», и стилистическим многообразием, и содержательной насыщенностью. Исполнителю – молодому ли, зрелому ли, – обращаясь к «Тетради», приходится использовать весь арсенал пианистического мастерства.

Поиск музыкального значения в самом звуке – одна из основ стиля Софии Губайдулиной, автора цикла пьес для детей под названием «Музыкальные игрушки». Обилие оригинальных тематических и сонористических находок в этом миниатюрном цикле покоряет. Цикл действительно миниатюрен, он содержит всего 14 одночастных пьес. Каждая из пьес и есть «музыкальная игрушка» – музыкальная забава для слуха, простор для интерпретации исполнителя. Восхищает мастерство, с которым композитору удалось в одночастных миниатюрах раскрыть столь многообразный и сказочный мир. В музыковедческой литературе нам не встретилось исследований, посвященных этому циклу, поэтому позволим себе бегло осветить некоторые пьесы из него.

Открывает цикл пьеса-шутка – «Заводная гармошка». Название цикла здесь принимает несколько иной оттенок. В пьесе воспроизводятся звуки музыкальной игрушки – заводной гармошки. Здесь композитор, вопреки устоявшейся традиции изображать механичность в музыке с помощью повторяющихся ритмоформул, использует переменный метр (4/4, 3/4, 5/4), позволяет мотивам возникать на разных долях такта, что даёт ощущение ритмической свободы, а роль «механической игрушки» выполняют повторяющиеся аккорды кластеры в аккомпанементе. Отдельно звучат фрагменты аккомпанеента и мелодии, в которых улавливаются элементы народных наигрышей. Заключительный мотив в мелодии повторяется 3 раза, меняя ритм, словно напев «застрял» – гармошка сломалась.

Следующая миниатюра «Весёлая карусель» – это, по сути, двухголосная полифоническая пьеса – инвенция. Фактура её прозрачна, звучание в высоком регистре создаёт впечатление хрупкости, «кукольности» этой карусели.

«Трубач в лесу» – фантастическая картинка, открывающаяся призывным возгласом, имитирующим позывные трубы. Короткий мотив-призыв останавливается на последнем звуке, растворяясь в звуковых «наплывах» аккордов.

«Кузнец-колдун» – пьеса токкатного плана. Интонационное зерно возникает из повторяющегося *cis* 2-й октавы, разрастаясь в скрытое двухголосие, где верхний голос неподвижен, а нижний движется вниз, расширяя звуковое пространство. Последняя фраза в мелодии декламационного характера, она пронизана торжествующими интонациями из кварт и квинт, словно кузнец гордо демонстрирует готовое произведение.

Одна из характерных особенностей альбома Губайдулиной – это преобладание звучности в высоком регистре и прозрачность фактуры, словно подчёркивающие хрупкость этого сказочного детского мира. Музыкальная миниатюра «Апрельский день» также написана в верхнем регистре, используется имитационная полифония, и здесь этот приём имеет очень любопытный смысл: два

голоса следуют друг за другом, как звук двух сосулек, которые по очереди тают и поют свою затейливую песенку, состоящую из репетиций, сменяющихся затейливой, изменчивой мелодией.

Все пьесы в цикле живописны, их образы контрастны. Своим размеренным движением, свободно движущейся, простой мелодией, чем-то напоминающей народные напевы, пьеса «Песня рыбака» ярко оттеняет «Апрельский день». Близость народным песням слышится и в выдержанной квинте в басу. Изюминка этой миниатюры – в наличии музыкального диалога между рыбаком и морем, которое «отвечает» рыбаку неспешным нисходящим движением квинт, словно «допевая» за ним песню.

«Птичка-синичка» – пьеса, которая с первых звуков рождает аллюзии с прологом из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». В этой пьесе композитор очень скупо использует те традиционные приёмы (форшлагги, трели), которые обычно используются для изображения птиц в музыке. Стремительные септоли, секстоли и квинтоли, звучащие на педали, перемежаются паузами, которые придают необыкновенную ажурность и нежность звучанию.

Основой пьесы «Медведь-контрабасист и негритянка» стал переинтонированный рок-н-рольный бас (по замыслу автора он принадлежит Медведю), и, видимо, в связи с неуклюжестью этого персонажа басовая фигура не имеет постоянного начала на 1-й доле, а хаотично появляется то на 2-й, то на 4-й, то на 3-й доле. Партия правой руки, это, конечно же, партия соло Негритянки.

«Лосиная поляна» – миниатюрная пьеса из пяти строчек, но, несмотря на это её можно назвать лирическим центром цикла. Два голоса в верхнем регистре образуют неспешный диалог-размышление с выразительными остановками на половинных с точкой и целых нотах.

«Снежные сани» – волшебная миниатюра с хрустальным звучанием. Два голоса, переплетаясь, рисуют сказочную картину. Нижний голос играет роль басса-остинато, он изображает непрерывное движение саней. Особым приёмом достигает автор эффекта приближения: он происходит за счёт сдвига в средний регистр, звучание становится более тёплым и близким.

«Лесные музыканты» – пьеса-финал, в ней мы слышим интонации-характеристики «героев» альбома, их смена напоминает смену кадров в кинофильме, можно сказать, что музыка кинематографична.

Необыкновенная изысканность и изобретательность в создании звуковой палитры – отличительная особенность этого цикла. Это не воспоминание о детстве, не звуковое отражение атрибутов детства, а восхитительная способность автора самому безоглядно погружаться в сказку, заставляя звуки создавать практически ощутимые образы. Исполнение музыки Софии Губайдулиной требует от юного исполнителя огромной сосредоточенности на звуке, на музыке в её чистом виде, погружения в волшебный мир, создаваемый звуками фортепиано.

Несмотря на всевозможные обновления и отклонения, привносимые историческими факторами, важны постоянные признаки жанра, позволяющие ему сохранять свою сущность, поэтому постараемся выделить жанрообразующие признаки детского альбома. Детский альбом всегда предназначен для исполнения юными пианистами, аудитория восприятия – дети, предназначен для учебного, а затем и для концертного исполнения. Круг образов всегда связан с миром детства. В ладовом, гармоническом и фактурном плане пьесы всегда адаптированы для юных исполнителей. Практически в каждом альбоме есть пьесы, написанные в жанрах танца, марша и песни. Программность музыки – одно из основных условий существования данного жанра. По форме детский альбом может представлять собой как сборник, так и сюиту. Адресатом детского альбома является ученик. И его задача освоить «состав культуры» как комплекс знаний, способов деятельности, опыта творчества и эмоционально-ценностных отношений. Жанр детского альбома как никакой другой способствует решению этой задачи. Развитые образцы этого жанра являют собой художественную картину мира в миниатюре и развивают мирообразные представления юного музыканта-любителя. Посредством музыкальных образов композиторы знакомят детей с картиной мира, передают человеческие идеалы и ценности. В связи с этим прорисовывается уникальная функция этого жанра – воспитательная. Осмелимся заявить, что в таком объёме она не свойственна ни одному другому музыкальному жанру. Воспитание человека и человечности посредством музыки – основное и исключительное свойство детского альбома.

Детские альбомы стали неотъемлемой частью педагогического репертуара, но вызывают интерес и у именитых пианистов. «Детский альбом» П. И. Чайковского вы найдёте в записи А. Гольденвейзера, В. Горностаевой, М. Плетнёва, Я. Флиера, Т. Смирновой, Е. Филоновой; «Детский альбом» А. Т. Гречанинова записан Т. Смирновой; «Детская музыка» С. С. Прокофьева – в исполнении И. Жукова, Т. Смирновой, Е. Филоновой; «Тридцать детских пьес для фортепиано» Д. Б. Кабалева записаны Е. Филоновой; «Детский альбом» Г. В. Свиридова в записи Д. Благого, Н. Фитенко, Е. Филоновой; «Альбом для детей и юношества» С. М. Слонимского – в исполнении Е. Филоновой; «Тетрадь для юношества» Р. К. Щедрина – в исполнении автора; «Музыкальные игрушки» С. А. Губайдулиной – в исполнении Беатриче Раухс и Клер-Мари Ле Гуэй.

Список литературы

1. Айзенштадт С. Детский альбом П. И. Чайковского: Искусство интерпретации. – М.: Классика – XXI, 2003. – 78 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Асафьев Б. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. Избр. тр. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – Т. 4.
4. Грохотов С. В. Шуман и окрестности: Романтические прогулки по «Альбому для юношества». – М., 2006. – 240 с.
5. Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: мат-лы к биографии. – М., 1954. – 720 с.
6. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М., 1964. – 881 с.
7. Иванов Г. К. Нотоиздательское дело в России. Историческая справка. – М., 1970. – 63 с.
8. Кабалевский Д. Метод наложения треугольников, или о музыке доступной или недоступной для детей // Музыка в школе. – 1989. – № 4. – С. 6–7.
9. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб.: Искусство-СПб, 1994. – 400 с.
10. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. – Л., 1983. – 416 с.
11. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразие. – М.: Музыка, 1983. – 336 с.
12. Холопова В. Контрапункт Земли и неба (1991–2006) [Электронный ресурс]: ст. (о произведениях Софии Губайдулиной). – URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm> (дата обращения: 30.11.2014).

List of references

1. Aizenshtadt S. Detskii al'bom P. I. Chaikovskogo: Iskusstvo interpretacii. – M.: Klassika – XXI, 2003. – 78 s.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
3. Asaf'ev B. Russkaia muzyka o detiakh i dlia detei // Asaf'ev B. Izb. tr. – M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1955. – T. 4.
4. Grokhotov S. V. Shuman i okrestnosti: Romanticheskie progulki po "Al'bomu dlia iunoshestva". – M., 2006. – 240 s.
5. Gusev N. N. Lev Nikolaevich Tolstoi: mat-ly k biografii. – M., 1954. – 720 s.
6. Zhitomirskii D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva. – M., 1964. – 881 s.
7. Ivanov G. K. Notoizdatel'skoe delo v Rossii. Istoricheskaiia spravka. – M., 1970. – 63 s.
8. Kabalevskii D. Metod nalozheniia treugol'nikov, ili o muzyke dostupnoi ili nedostupnoi dlia detei // Muzyka v shkole. – 1989. – № 4. – S. 6–7.
9. Lotman Iu. M. Besedy o russkoi kul'ture. – SPb.: Iskusstvo-SPB, 1994. – 400 s.
10. Lotman Iu. M. Roman A. S. Pushkina "Evgenii Onegin". Kommentarii: posobie dlia uchitel'ia. – L., 1983. – 416 s.
11. Smirnov M. Russkaia fortepiannaia muzyka. Cherty svoeobrazii. – M.: Muzyka, 1983. – 336 s.
12. Kholopova V. Kontrapunkt Zemli i neba (1991–2006) [Elektronnyi resurs]: st. (o proizvedeniiakh Sofii Gubaidulinoi). – URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm> (data obrashcheniia: 30.11.2014).

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИГРУШКИ»

Т. В. Рубанникова

ГОУ СПО «Кемеровский музыкальный колледж», г. Кемерово

В статье рассматривается проведение концерта-лекции, объединившего музыку, живопись, поэзию в целях глубокого воссоздания музыкальных образов гениального композитора современности Софии Губайдулиной на примере ее замечательного фортепианного цикла для детей «Музыкальные игрушки», что позволило приобщить учеников к постижению закономерностей музыкального мышления XX–XXI веков.

Ключевые слова: концерт-лекция, актуальность, интеграция, фортепианный цикл, музыка XX века, композитор, анализ пьес.

PIANO CYCLE “MUSIC TOYS” BY SOFIA GUBAIDULINA

T. V. Rubannikova

Kemerovo Music College, Kemerovo

The article considers the concert-lecture, combining music, painting and poetry for deep creating musical images of Sofia Gubaidulina, the greatest composer of nowadays, on the example of her piano cycle “Musical Toys”, written for children; that allowed acquainting students with the laws of musical thinking of the XX–XXI centuries.

Keywords: concert-lecture, actuality, integration, piano cycle, music of the XX century, composer, the analysis of plays.

Концерт как форма культурной деятельности в силу своей специфики обладает значительными потенциальными возможностями, что особенно важно в процессе развития и воспитания подрастающего поколения. К его социальным функциям относятся культурно-просветительная и образовательно-воспитательная функции.

Концерты-лекции – это тематические лекции о творчестве композиторов, о выдающиеся исполнителях, сопровождающиеся исполнением соответствующих музыкальных произведений или отрывков из них. Соединение самого исполнения с содержательными словестными комментариями позволяет создать необходимую атмосферу, установить контакт с публикой, делает музыкальный материал более доступным, повышает эффективность просветительской работы со слушателем.

Интегративность во многом определяет особенности современного стиля мышления, интеграционные процессы пронизывают все сферы жизнедеятельности человека, формируя реалии сегодняшнего дня.

В нашем концерте-лекции интеграция проявилась в объединении таких видов искусства, как музыка, живопись и поэзия, в одно неделимое целое в целях более глубокого воссоздания музыкальных образов произведений гениального композитора современности Софии Губайдулиной.

Актуальность данного концерта-лекции заключается в пропаганде и привлечении внимания начинающих пианистов и их педагогов к современной музыке и, в частности, к замечательному фортепианному циклу для детей «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной. До настоящего времени, хотя прошло уже почти 45 лет с момента создания музыки, она недостаточно звучала в концертных выступлениях и почти неизвестна современным ученикам. Мы выступили с просветительской целью – приобщить учеников к постижению закономерностей музыкального мышления XX–XXI веков для формирования современного музыкально-исполнительского мышления, воспитать интерес к новым средствам выразительности и техническим приемам, обратить внимание на возможность расширения репертуара учащихся детских музыкальных школ.

В то же время мы преследовали и дидактические цели. Несмотря на традиционность жанра концерта-лекции, он вносит инновационный подход в обучении студентов и обновляет содержание предмета «Методика обучения игре на инструменте».

Подготовили и провели концерт-лекцию студенты по специальности «Инструментальное исполнительство» (фортепиано) под руководством преподавателя по дисциплине «Методика обучения игре на инструменте».

Перед студентами были поставлены задачи, обучающие новым формам работы, которые необходимы им в будущей педагогической и музыкально-просветительской деятельности. Акцент был перенесен на инициативу самих студентов, на их учебно-познавательную и организаторскую работу, на развитие у них профессионального мышления.

Подготовка концерта студентами заключалась в изучении и подборе соответствующих методических материалов, технической поддержки, разучивании самих произведений, выборе ведущих, планировании концерта и поиске площадок для его проведения. Процесс подготовки занял несколько месяцев.

Концерт-лекция состоял из нескольких разделов:

1. Вступительное слово «Знакомство с композитором».
2. Особенности цикла.
3. Концерт с комментариями к пьесам.

Во вступительной части прозвучал рассказ о биографии композитора Софии Губайдулиной, ее творческом пути, были перечислены ее достижения и награды. Этим мы хотели показать значимость композитора в современном музыкальном мире, ее огромную известность и признание творческих заслуг. На фоне текста звучали фрагменты из различных инструментальных произведений композитора: «Звуки леса», «Серенада», «Сад радости и печали», Концерт для оркестров эстрадного и симфонического, музыка к кинофильму «Чучело». Сделано это было с целью подготовки и ознакомления слушателей с творческим портретом Софии Губайдулиной, погружением в звуковой мир композитора. Подбор произведений производился неслучайно – он соответствовал содержанию лекции и был доступен для восприятия детей и взрослых.

Концерт-лекция сопровождался показом более ста слайдов с фотографиями Софии Губайдулиной и подобранными картинками к каждой пьесе. Комментарии к каждому произведению чередовались с отрывками из стихотворений Марины Цветаевой, Сергея Есенина, Эллы Гоник, Леонида Лейбовича, Александра Пушкина и др.

В роли ведущих выступало несколько студентов: одни читали вступительное слово, другие – стихотворения к пьесам цикла. Все участники и в том числе ведущие играли произведения Губайдулиной. Все участвовали в подборе картин и поэтических отрывков.

Для студентов был очень интересен и полезен опыт нахождения ассоциативных связей между различными видами искусства – музыкой, живописью и поэзией. Причем трудность состояла в том, что к необычайно своеобразной и глубокой музыке Софии Губайдулиной найти соответствия оказалось довольно сложно, приходилось даже подбирать материал вместе с одновременным прослушиванием пьес, так как в каждой пьесе происходят очень быстрые смены образов, настроений и красок.

Игра пьес тоже представляла собой трудную задачу. При всей кажущейся простоте они довольно сложны в исполнении, в погружении в образ и звуковые решения: от простейших, которые предназначены для начального этапа обучения детей, до сложных пьес для юношества. Примечательно, что отдельные образцы часто исполняются не детьми. К примеру, известны записи цикла «Музыкальные игрушки» в исполнении пианистов Беатрис Раухс/Рауш, Вадима Рыжкова, Майкла Намировского.

Пьесы созданы без скидок на детский возраст и детское восприятие, но в то же время с учетом эмоциональных и пианистических возможностей ребенка. Композитор внимательно относится к мельчайшим деталям: пунктуально обозначает темпы, метроном, подробнейшим образом разрабатывает артикуляцию, агогику, динамику, при этом совершенно не навязывая характер исполнения, вероятно, предоставляя большую творческую свободу интерпретатору.

Некоторые пьесы наполнены такой внутренней энергией, которая требует от исполнителя особенно углубленной сосредоточенности.

Работа с текстом предполагает подробный анализ музыкальной ткани, который поможет понять строение сложных пассажей, мотивов, осознать систему закодированных художественных символов.

Фактура почти всех сочинений многослойна. Используются различные виды полифонии – от скрытой до фугато, канона, четырехголосия, восьмиголосия.

Студенты понимали, что исполнение произведений Губайдулиной требует от них значительных интеллектуальных усилий и эмоциональной отдачи.

По мнению слушателей, на концерте была создана благоприятная атмосфера, очень понравился слайдовый калейдоскоп картин, помогающий проникновению в художественный образ музыки.

Концерт-лекция вызвал большой интерес у учащихся, студентов и преподавателей колледжа, многие из них выразили желание исполнять эти произведения. Значит, наша цель была достигнута. Мы заронили в души слушателей любовь к музыке Софии Губайдулиной и понимание творчества великого композитора современности.

* * *

Раздел первый. Вступительное слово «Знакомство с композитором»

Композитор София Губайдулина – живой классик XXI века. Ее имя вошло в музыкальную летопись всего мира. Критики отмечают в творчестве Губайдулиной взаимодействие западных и восточных традиций; ее стиль свободен, подвижен и не принадлежит к какому-либо определенному направлению. Характерные черты почерка Софии Губайдулиной – высокая духовная концентрация, большая эмоциональная сила, чуткость к тембровости, тончайшее ощущение выразительности звука.

Человек, Бог, Вселенная, Космос, Душа, Вера – вот то, о чем размышляет композитор София Губайдулина.

Родилась София Губайдулина 24 октября 1931 года в городе Чистополе. Родители Губайдулиной не были музыкантами. Отец работал геодезистом, заведовал кафедрой геодезии в Казанском строительном институте, мать, Феодосия Федоровна, работала педагогом. Дед, Масгуд Губайдулин, был муллой.

Через год семья Губайдулиных переехала в столицу Татарии Казань и поселилась в доме № 29 по улице Тельмана. София Губайдулина прожила в этом доме до своего отъезда в Москву.

В 2001 году в этом доме был торжественно открыт Центр современной музыки Софии Губайдулиной. В бывшей шестой квартире на третьем этаже Центра находятся мемориальные комнаты семьи Губайдулиных. В возрасте 5 лет, в виде исключения, Соню Губайдулину приняли в музыкальную школу № 1 им. П. И. Чайковского. Она попала туда, можно сказать, случайно, ее привели не родители, а соседи. В довоенные годы в казанских дворах часто звучала музыка – без гармошки ни один праздник не обходился. И пятилетняя девочка порой лихо отплясывала под нехитрый перебор тальянки. Софья Асгатовна утверждает, что хорошо помнит первую встречу с директором музыкальной школы, куда ее сначала не хотели принимать, но не из-за отсутствия музыкальных данных, а из-за малого возраста. И только ее слезы сумели разжалобить совершенно, казалось бы, неприступного директора.

Хорошие учителя у нее были с самого детства. После музыкальной школы Софья училась в Казанской музыкальной гимназии, потом в Казанской консерватории по классу композиции у Альберта Лемана, а также по классу фортепиано у известнейшего теоретика пианизма Григория Когана. В 1954 году поступила в Московскую консерваторию, класс композиции Юрия Шапорина, класс фортепиано Якова Зака. Была Сталинской стипендианткой. В 1963 году окончила аспирантуру по композиции у профессора Виссариона Шебакина. Важным было для неё в эти годы словонапутствие, сказанное Дмитрием Шостаковичем: «Я вам желаю идти вашим “неправильным” путём».

В 1960–70-е годы Губайдулина работает в Московской экспериментальной студии электронной музыки. Выступает с импровизациями в составе ансамбля «Астрея». Все участвующие договорились: музицировать только на экзотических инструментах, на которых не учат играть в консерватории, чтобы обойтись без влияния какой-либо профессиональной школы. И до сих пор она продолжает играть на этих инструментах.

В это время Губайдулина начала писать музыку для кино. Всего она написала музыку к 25 фильмам и мультфильмам, включая такие известные мультфильмы, как «Маугли», «Кошка, которая гуляла сама по себе», и, например, фильмы «Балаган», «Чучело», «Крейцера соната».

Перелом в судьбу Губайдулиной принесла горбачевская перестройка: с 1985 года стало меняться ее положение практически запрещенного композитора. Стремительно, в течение нескольких лет, она обретает мировое признание. На Международном фестивале в США 1988 года заголовок в одной из газет гласит: «Запад открывает гений Софии Губайдулиной». Композитор лично присутствует на своих концертах в разных странах: Японии, Великобритании, Германии, США. В 1990 году она получает немецкую стипендию для пребывания в Германии. И с 1992 года переезжает на постоянное место жительства в Германию, в небольшой городок Аппен под Гамбургом, сохранив российское гражданство. По словам Губайдулиной, она нашла возможность осуществить свою давнюю мечту – жить в полной тишине.

Сегодня София Губайдулина буквально утопает в лучах собственной славы. Её называют одним из самых гениальных композиторов второй половины XX столетия.

Сочинения Губайдулиной уже четвертое десятилетие исполняются крупнейшими российскими и зарубежными музыкантами и коллективами – среди них Геннадий Рождественский, Гидон Кремер, Наталия Гутман, Мстислав Ростропович, Валерий Гергиев и многие другие.

Губайдулина – заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РФ, почетный член Академии искусств Западного Берлина, почётный доктор Йельского и Чикагского университетов, лауреат трех десятков престижных премий, присужденных ей в России, Германии, США, Японии, Дании, Швеции, Китае и других странах.

Раздел второй. Особенности цикла

Сочинения для детей созданы Губайдулиной в 60–80-е годы прошлого века. Они жанрово многообразны. Это камерные инструментальные и вокальные пьесы, песни и цикл пьес «Музыкальные игрушки» – 14 фортепианных пьес для детей, написанных в 1969 году.

В сочинениях для детей предстает универсальный мир, который оказывается способным захватить интерес не только детей. По сути, миниатюры представляют одновременно «музыку для детей» и «музыку для взрослых». В комментариях к циклу «Музыкальные игрушки» Губайдулина говорит следующее: «Этот сборник я сочиняла как запоздалое посвящение своему собственному детству».

Музыка цикла представляется калейдоскопом картин природы, ярких игрушек, таинственных превращений. В ряде пьес важную роль играет момент звукоизобразительности, звукоподражания.

Пьесы объединены в три смысловых образа:

- 1 – образ ярмарки, народного гуляния;
- 2 – образ природы и лесных обитателей;
- 3 – образ музыки и музыкантов.

Примечательная особенность – все миниатюры завершаются своеобразным «истаиванием», незавершенностью... как бы давая нам возможность услышать полет собственной фантазии.

Раздел третий. Концерт с комментариями к пьесам (примеры)

Заводная гармошка

Пьеса – озорная, смешная и лукавая «дразнилка», шутка. Музыка как бы заикается. Слышится спор примитивно-однообразных, приземленных переборов гармошки и пленительно-легкомысленной воздушной мелодии. Тема «земного и небесного» явно проглядывается в этой музыке.

Волшебная карусель

Музыкальный материал пьесы очень разнообразен. Игра тональностей, далекие сопоставления дают фантастический эффект. Острые лучики диссонантных столкновений отдельных интервалов сверкают, как драгоценные камни. На фоне кружащихся фигураций вспыхивают фрагменты темы, – может быть, огоньки или фигуры карусели?

Кузнец-колдун

Необычайно эффектная пьеса. По жанру – токката, по строению – трёхчастная композиция с контрастной серединой и кодой. Она достаточно трудна для исполнения. Быстрый темп, четкость, ловкость – непереманные условия для ее полноценного воплощения. За стремлением к четкости и быстроте нельзя утратить ощущение романтической яркости, импульсивности, спонтанности, импровизационности.

*Душно в кузнице угрюмой,
И тяжел несносный жар,
И от визга и от шума
В голове стоит угар.
К наковальне наклоняясь,
Машут руки кузнеца,
Сетью красной рассыпаясь,
Вьются искры у лица.
(Сергей Есенин)*

Апрельский день

Можно трактовать миниатюру как мимолетную зарисовку, поэтическую картину весеннего дня. Нежные, робко звучащие реплики, – короткие, прерываемые паузами – складываются в птичью руладу. Интонационное многообразие в подвижном темпе создает ощущение суетливости, птичьей весенней кутерьмы.

Птичка-синичка

Короткие пассажи, прерываемые паузами, рисуют образ жизнерадостной непоседливой птички. Здесь можно услышать и увидеть многое: птичьи рулады и пение, потряхивание хвостиком, присест и вспархивание, поклевывания, повороты головки с черными глазками и т. д. Чтобы воплотить композиторское *cariccioso*, исполнителю необходимо очень живое воображение.

*Слышу я: звенит синица
Средь желтеющих ветвей;
Здравствуй, маленькая птица,
Вестница осенних дней!
Хоть грозит он нам ненастьем,
Хоть зимы он нам пророк –
Дышит благодатным счастьем
Твой веселый голосок.
(Иван Тургенев)*

Лосиная поляна

Разнотравье, цветы, их шелест и ароматы, изгибы лепестков и переплетение стеблей – вот зрительный образ этой музыки. Эмоциональное наполнение музыки – любование, любовь, ласка. Пьеса – пример контрастной полифонии. Ткань ее составляют два выразительных голоса (в условной инструментровке – вокал и виолончель). Они независимы в своем развитии, но, тем не менее, вступают в сложные и необыкновенно красивые гармонические, интервальные и ритмические отношения друг с другом.

Снежные сани с бубенцами

Мгновенным видением проносится это русское чудо, вызывая в памяти и строки Пушкина, и радостные кустодиевские полотна. Образно простая пьеса – все сказано в названии – написана с мастерством, удивительной выдумкой и замечательным ощущением «русского духа».

*Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам...
Вот ближе, ближе, сердце бьется,
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей...и смолкнул за горой.*
(Александр Пушкин)

Эхо

Завораживающее эхо – обертоновый отклик открытых струн на реально звучащие ноты. Пьеса привлекает обилием интересных звучаний, связанных с использованием сонорных эффектов, богатством и разнообразием динамики, тембров, регистров, контрастными образами. Она концертна в хорошем смысле этого слова. Музыкальный материал пьесы – два образа-символа: тема креста и цитата из средневековой секвенции *Dies irae*.

Барабанищик

Самая радостная и беззаботная пьеса цикла. Род этюда, где на прекрасном музыкальном материале воспитываются необходимые пианистические навыки, исполнительская смелость, отвага.

Лесные музыканты

Заключительная пьеса – одна из самых пленительных миниатюр и центр духовной энергии, которая наполняет музыку цикла. В ней целый мир, предполагающий богатую фантазию, умение слушать и слышать. Композитором найдены интонации, сочетающие в себе простоту с утонченностью, ясную природную безмятежность с человеческой мудростью. Пьеса стереофонична. Звучит все и отовсюду: разные персонажи, характеры... Затронуты контрастные сферы – небесная и земная, утренняя и ночная. Это смысловая кода всего цикла. Все звучит неким гармоническим аккордом, славя жизнь и красоту мироздания.

Список литературы

1. Козловская Е. А. Нечаянная радость. О цикле фортепианных пьес Софии Губайдулиной «Музыкальные игрушки» // Музыкант. – 2012. – № 11–12. – С. 9–17.
2. Титова С. С. Фортепианный цикл для детей второй половины XX века (на примере художественного языка и композиции «Музыкальных игрушек» С. А. Губайдулиной) // Молодой ученый. – 2012. – № 7. – С. 353–355.
3. Холопова В. Н. Концепция творчества Софии Губайдулиной: опыт характеристики // Музык. акад. – 2001. – № 4. – С. 12–19.
4. Холопова В. Н. София Губайдулина. Жизнь памяти: София Губайдулина беседует с Энцо Рестаньо. Шаг души. – М.: Композитор, 1996. – 360 с.

List of references

1. Kozlovskaya E. A. Nechaiannaya radost'. O tsikle fortepiannykh p'es Sofii Gubaidulinoi "Muzykal'nye igrushki" // Muzykant. – 2012. – № 11–12. – S. 9–17.
2. Titova S. S. Fortepiannyi tsikl dlia detei vtoroi poloviny XX veka (na primere khudozhestvennogo iazyka i kompozitsii "Muzykal'nykh igrushek" S. A. Gubaidulinoi) // Molodoi uchenyi. – 2012. – № 7. – S. 353–355.
3. Kholopova V. N. Kontseptciia tvorchestva Sofii Gubaidulinoi: opyt kharakteristiki // Muzyk. akad. – 2001. – № 4. – S. 12–19.
4. Kholopova V. N. Sofiia Gubaidulina. Zhizn' pamiati: Sofiia Gubaidulina beseduet s Entco Restan'o. Shag dushi. – M.: Kompozitor, 1996. – 360 s.

ЮРОДСТВО И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Б. Б. Бородин

*ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского», г. Екатеринбург*

Юродство, воспринятое Русью от Византии, стало специфически русским явлением. В кажущихся безумными речах и провокационных поступках юрода виделся некий высший смысл, нездешняя святость. Подвиг юродства предполагает сугубую аскезу, обличение несправедности сильных мира сего. Русская история и русское искусство содержат многочисленные факты, связанные с юродством и юродничеством. В данной статье рассматриваются черты, близкие юродству, в жизни и творчестве Глинки, Мусоргского, Чайковского и Шостаковича.

Ключевые слова: юродство, русская музыкальная культура, Глинка, Мусоргский, Чайковский, Шостакович.

GOD'S FOOLISHNESS AND THE NATIONAL MUSICAL CULTURE

B. B. Borodin

Ural State Conservatory of M. P. Mussorgsky, Ekaterinburg

Russia took the God's Foolishness from Byzantium and it was specifically Russian phenomenon. The supreme sense and sanctity was seen in mad speeches and provocative actions of God's fool. The behaving like a God's Foolishness assumes especial asceticism, unjust accusation of strong people of the world. Russian history and Russian art contains the numerous facts connected with God's Foolishness. The features of behaving like a God's Fool are examined in the article through life and creativity of Glinka, Musorgsky, Chaykovsky and Shostakovich.

Keywords: God's Foolishness, Russian musical culture, Glinka, Musorgsky, Chaykovsky, Shostakovich.

Юродство, воспринятое Русью от Византии, стало специфически русским явлением. На полотне М. В. Нестерова «Душа народа» (1916) на берегу Волги светлый отрок с мечтательным взором, устремленным в только ему одному ведомую даль, предстоит разноликой толпе, состоящей из людей всех сословий и состояний, – от царя в бармах «до нищего слепца». Но между отроком и народом, – впереди царя, бояр, церковных иерархов, впереди православного воинства, впереди Толстого, Достоевского, Соловьева (привет Илье Глазунову), – воздев руки горé, витийствует полунагой юродивый. «Блаженный похаб», исходя из его пространственного положения на полотне Нестерова, видится художнику частью, причем весьма важной частью, великой «соборной души» всяя Руси.

По словам С. А. Иванова, «причину невероятной актуальности юродства надо искать – если вообще на сей счет позволительно делать какие-либо умозаключения – в ориентации русской культуры на Абсолют, скрывающийся за обманчивым фасадом реальности» [9, с. 329]. В невнятных, кажущихся безумными, речах и провокационных, иной раз разнузданных, поступках юрода таился некий высший смысл, нездешняя святость. Самим своим существованием это феномен утверждал гуманистическую мысль, что «реальное безумие или умственная неполноценность не являются препятствием для христианской святости» [22, с. 295]. «Юродство, – пишет А. М. Панченко, – противостоит рутине. Юродивый “шалует” с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится “возбудить” равнодушных зрелищем “странным и чудным”» [14, с. 85]. Подвиг юродства предполагает сугубую аскезу, самоуничижение и «ругательство миру», погрязшему в грехах, бесстрашное обличение несправедности сильных мира сего.

Но, строго говоря, следует различать юродство как социокультурный факт, существующий в контексте православия, где «притворное безумие сопровождается притворной безнравственностью» [22, с. 289], и юродничество, в обыденном сознании понимаемое как некий демонстративно

конфликтный модус общения, явная или завуалированная речевая агрессия. Как справедливо отмечает А. М. Панченко, «обличительство есть следствие подвига юродства, но установление обратной причинной связи (обличитель – значит юродивый) – логическая ошибка» [14, с. 74]. Тем не менее, нельзя не заметить, что безоглядное, нерасчетливое, субъективно страстное обличение рискует быть воспринято именно как девиантное поведение с ощутимым оттенком юродства.

Русская история и русское искусство содержат многочисленные факты, связанные с юродством и юродствованием. Юродствовал грозный царь Иван Васильевич, с притворным уничижением бия челом им же посаженному «на царство» Симеону Бекбулатовичу и подписывая свои сочинения вызывающе-хлестким псевдонимом «Парфений Уродивый» [13, с. 311]. Нота юродства не затихает в «религиозном смехе» [14, с. 63] протопопа Аввакума, таким образом защищавшегося от «соблазна гордыни», и впоследствии будет эпатировать современников в «странном» смехе Вл. Соловьева [20, с. 240]. Чаадаев, этот «басманный философ» (кстати, именно в Басманной слободе родился Василий Блаженный), этот безукоризненный денди, презиравший, как он выражался, «кладущих кукиш на алтарь Отечества», за свои крамольные пророчества был вынужден принять официальные вериги безумия. Чертами поведенческого юродства – добровольного мученичества, намеренного «умерщвления плоти» – отмечены последние дни Н. В. Гоголя. Образы юродивых различных мастей населяют произведения Л. Н. Толстого (юродивый Гриша из «Детства», косноязычный Аким из «Власти тьмы», безответный Алеша Горшок). Уход восьмидесятидвухлетнего старца из Ясной Поляны вполне созвучен распространенному житийному мотиву юродства – решительному отказу от обеспеченной мирской жизни и семейных уз, бегству от мира культуры. Среди героев Достоевского нередко разговоры об юродствовании и юродивых, да и сами действующие лица его романов зачастую обладают «обьюродившимся сознанием» [10, с. 117]: определение «юродивый» в одних только «Братьях Карамазовых» применяется к восьми персонажам. Правда, гротескный образ псевдосумасшедшего шарлатана Семена Яковлевича из «Бесов» свидетельствует, что сам писатель достаточно скептически относился к практике почитания юродивых.

Образованные круги российского общества всегда прислушивались к мнениям «властителей дум», в то время как в простонародной и, отчасти, купеческой среде нередко благоговейно внимали темным и многозначительным прорицаниям юродивых-провидцев, вроде знаменитого Ивана Яковлевича [18]. Трудно не заметить, что в профетических речах титанов отечественной словесности нет-нет да и проступают родовые знаки юродства и юродствования. «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!», – восклицал Пушкин в письме к Вяземскому [19, с. 141]. Достоевский, будучи глубоко уязвлен несовершенством человеческой природы и вопиющим этическим релятивизмом эпохи «безалаберщины», в «Дневнике писателя» мучительно пытался понять: «Почему же мы дрянь?». По словам современника, на писателя «смотрели одни как на духовного наставника, другие как на оракула и просили его разрешать их сомнения насчет некоторых жгучих вопросов времени» [1, с. 281]. С обезоруживающим, провокационным бесстрашием «простеца» пристально вглядывался в потаенные «сумерки бытия» В. В. Розанов. Шокирующе исповедальный, нарушающий нормы литературного приличия тон его писаний воспринимается как вербальный эквивалент «бесстыдных» поступков юродствующего. Вдохновенное витийство А. Белого, глоссолалии Хлебникова, чудачества обэриутов, «уничтожение, что паче гордости», порой характерное для поведения «златоглавого хулигана» Есенина (да и Шукшина), горькие парадоксы и неприкаянная жизнь Венечки Ерофеева, противостояние А. Д. Сахарова «агрессивно-послушному большинству» на Съезде народных депутатов, – все эти факты вполне правомерно квалифицировать как примеры «литературного», «светского» и даже «политического» юродства [9, с. 126, 129, 309]. И как же тут не перефразировать известную поговорку: «Поскреби русского и найдешь ... юродивого!»

Кого на картине Нестерова не видно, так это музыкантов. Для ортодоксальной православной традиции светская «музыка» – антитеза церковному пению, плотская «прелесть» и пагуба. Преподобный Феодосий Печерский при одном из посещений князя Святослава встретил у него музыкантов, играющих на разных инструментах. «Одни бренчали на гусях, другие гремели в органы, а иные свистели в замры, и так все играли и веселились, как это в обычае у князей», – повествует «Житие». «Блаженный же сел рядом с князем, опустил очи долу, и, приклонившись, спросил у него: “Вот так ли будет на том свете?”» [7, с. 133].

Но на этом свете музыка все же существует, и музыканты волей-неволей являются частью народа. Без них, говоря словами А. Платонова, «народ не полный». Следовательно, без них не полна и совокупная «душа народа», – без Глинки и Чайковского, без Мусоргского и Шостаковича. А значит, у Глинки и Чайковского, у Мусоргского и Шостаковича не может не быть в их земном бытии и творчестве хотя бы маломальских следов того, что изначально присуще всей этой взыскующей правды душе, – не может не быть пугающих признаков юродства.

«Мимозность» и нервная раздражительность Глинки, его гомерические кутежи с кукольниковской «братией», его откровенный гедонизм, словно стремящийся компенсировать физические страдания, преследовавшие композитора с юных лет, вроде бы никак не вписываются в поведенческий канон юродства. Образ жизни автора «Руслана» бесконечно далек и от религиозной аскезы, и от демонстративного пренебрежения «радостями жизни». Чертами характера Глинки, лишь весьма отдаленно связанными с рассматриваемым феноменом, могут считаться, пожалуй, лишь предельная скромность и житейская непрактичность композитора. Будучи, по характеристике Б. Асафьева, классиком «по всему складу своей мысли» [2, с. 112], Глинка в своих эстетических взглядах тяготел к рационалистической ясности, «отчетливости» выражения и опасливо сторонился туманной и велеречивой многозначительности. Но каким нестигаемым становится этот якобы слабый и изнеженный человек, когда речь заходит об искусстве! Какими резкими и суровыми, – не взирая на авторитеты, – оказывались его меткие характеристики! «Я имею полное право на это. Я начинаю с требовательности к своим собственным произведениям, которыми редко бываю доволен», – заявлял он в разговоре с Мейербером [5, с. 147].

К концу жизни профессиональное смирение приобретает у Глинки прямо-таки болезненно-уничтожительный характер, побуждая к прямому отказу (≈ уходу!) от творчества. В одном из писем он сокрушается: «Что же мне делать, если, сравнивая себя с гениальными *marstro*, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не можется и не хочется писать?» [2, с. 116]. Эта коллизия находится явно вне религиозной сферы, но с определенными оговорками она вполне допускает сопоставление с «аскетическим поприщем тщеславия» (цит. по [22, с. 291]), свойственным юродству. Здесь существует также еще один нюанс: «мотив ухода», добровольного молчаливства приобретает еще более драматический характер, будучи дополнен юродствующей ситуацией недопонимания, почти отверженности композитора от социума, о чем справедливо говорит Б. Асафьев: «Богато одаренный, указавший русской музыке единственно верный путь развития – в единении с народным творчеством, – он покинул родину и как человек *лишний*, отринутый, кроме небольшой, бессильной тогда группы друзей, близких и почитателей, своей же средой» [2, с. 121].

Сокрушенное сознание своей греховности – одна из сторон юродства. Это качество способно проявляться не только в религиозной сфере, о чем свидетельствует, например, страница из дневника П. И. Чайковского (1886 год, Париж, с 18 мая по 6 июня): «... Пьянство... пьянство... пьянство страшное... что я за пьяница сделался... (Запись от 11 июля) Я ... больной, преисполненный неврозов, человек, – положительно не могу обойтись без яда алкоголя... Я, например, каждый вечер бываю пьян и не могу без этого... Не замечал также, чтобы и здоровье мое особенно от того страдало» [6, с. 190–191]. «Я – несчастный человек, – терзается он. – Когда я у себя дома, один, мне кажется заманчивым соглашаться на предложения дирижировать моими сочинениями, я с удовольствием, с некоторой гордостью думаю, как меня хорошо принимают, ценят, – и соглашаюсь с радостью. А скоро, скоро, скоро меня начинает глотать такая безумная тоска, и я бегу, бегу подальше от чествований, обедов, тостов и т. д.» (цит. по [4, с. 300]). И вот, приняв предложение дирижировать в Вене, он «позорно», по его выражению, сбегает, предупредив только, что внезапно захворал. Напомню, что мотив бегства от жизненных реалий, ухода, исхода типичен для житийной литературы об юродивых (назову хотя бы высоко чтимого на Руси Алексея – Божьего человека). А самоуничтожение, физическое самобичевание заменяет мучительная неудовлетворенность плодами своего труда, как это нередко бывало у автора «Пиковой дамы». Лишь искренний энтузиазм публики мог на время смирять его безудержный критицизм к своим сочинениям. «В Гамбурге решился сыграть 5-ю симфонию и, к удивлению, нашел, что она вовсе не так ненавистна и омерзительна, как мне казалось», – сообщает он в письме А. И. Зилоти [23, с. 76–77].

В личности и творчестве М. П. Мусоргского черты юродства отмечались неоднократно. Скорее, как и по отношению к Глинке и Чайковскому, здесь имеет смысл говорить лишь о следах «светского извода» этого феномена. Оставим в стороне пресловутое пристрастие автора «Хованщины» к винопитию, заставляющее вспомнить житийную фразу, сказанную праведником по поводу мнимого пьянства всеми презираемой юродивой: «Таких пьяниц любит Бог» (см. [9, с. 63]). По словам М. Д. Сабининой, «кое-кого из современников смущали литературный “грим”, “маски”, надеваемые в письмах и устных беседах. Коллеги-музыканты – Римский-Корсаков, Бородин, Кюи (в их эпистолярии не найти ничего подобного) видели тут излишнюю вычурность, манерность, даже юродствование» [21, с. 221]. Действительно, в письмах композитора язвительные иеремиады, – например, по поводу личности А. Г. Рубинштейна, – и притворное самоуничижение занимают значительное место, а их своеобразный литературный стиль, передающий не только мысли, но и речевое поведение – эдакое юродство словом, – способен отпугнуть иного рационалиста своей сгущенной экспрессией.

Среди своих собратьев по музыкальному цеху Мусоргский часто вызывал опасливое отторжение, сопровождаемое явными или скрытыми насмешками. Его музыкальные пророчества далеко не всегда находили понимание даже у самых близких членов «Могучей кучки». «Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек», – пишет Стасов [3, с. 203]. Ему вторит Балакирев: «Мусоргский почти идиот» [там же, с. 212]. Так, получив известие, что Модинька сочиняет оперу, Милий Алексеевич в письме к Кюи недоуменно вопрошает: «Он, должно быть, совсем рехнулся и превращается в тараканье?» (см. [11, с. 232]). Ц. Кюи злословит о Трио, показанном Мусоргским: «Чудище обло, огромно; тут и церковные напевы нескончаемой длины, и обычные Модинькины педали и проч., все это неясно, странно, неуклюже и никак не Трио» [11, с. 57]. И пишет Балакиреву: «Все это не лишено хороших поворотов, мыслей, но в целом – весьма ерундово» [11, с. 66].

Но, покорно, а иногда и не очень, претерпевая откровенные и затаенные издевки, Мусоргский оставался верным своему высокому призванию, властно влекущему его к «новым берегам». Отторгаемый окружением, он осознавал свою высокую миссию, и в этом также просматривается оттенок, сближающий композитора с миром юродства. Он был чрезвычайно горд, когда цензура запретила его «Семинариста», признав тем самым общественную значимость этой сценки. «Из соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей музыканты становятся членами человеческих сообществ», – восклицает композитор в письме к «генералиссимусу», как он величал В. В. Стасова. И добавляет: «Если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился» [15, с. 119]. Его музыкальные памфлеты («Раек», «Классик») сродни тому «поруганию», которым юродивые предавали людские грехи. И не случайно, пожалуй, самые яркие образы юродивых в музыке принадлежат именно Модесту Петровичу Мусоргскому: это песня «Светик Савишна» и особенно Юродивый из «Бориса Годунова». В письмах он подчас идентифицирует себя со своими персонажами-юродивыми, подписываясь *Савишна*. И разве не юродивый укоризненно смотрит на мир на репинском портрете Мусоргского, где традиционная композиция парадного поясного портрета резко диссонирует с диковатыми космами великого композитора и потертым больничным халатом (чуть было не сказал – рубищем)? В XX столетии образ «народной совести» в народной драме «Борис Годунов» замечательно воссоздал И. С. Козловский. За роль Юродивого в 1938 году он, отказываясь на сцене «молиться за царя Ирода», тем не менее, получил Сталинскую и Государственную премии. Чем не юродствующая ситуация!

Еще одного гениального и «юродствующего» исполнителя XX столетия Мусоргский нашел в лице пианистки Марии Вениаминовны Юдиной. Вся ее жизнь – это подвижническое служение во имя искусства и того, «что выше искусства». Глубокая религиозность, презрение к житейским благам, какая-то безытийность, неприкаянность, но в то же время страстная убежденность, пламенное проповедничество – иногда со сцены она читала стихи запрещенных поэтов – чрезвычайно близки кинической парадигме юродства. Это сказывалось даже в бытовых деталях, сохранных в воспоминаниях ее близких людей. Н. А. Павлович пишет: «Мария Вениаминовна – моя Маша – была в жизни бездомным духом музыки. <...> У нее была квартира в фешенебельном московском доме, но это было жилье или келья, а не то, что мы называем квартирой. Много книг, рояль, взятый напрокат, а не

свой, старые стулья, раскладушка, на которой она спала. Никакого уюта, кроме любимой набалованной кошки. Стеклопанная дверь на балкон, которая месяцами – осенними и зимними – так и стояла разбитой, пока друзья не починят. Очень мало простой и невкусной еды. Разве что друзья принесут.

Вот Маша на эстраде – старое бархатное платье и тапочки или кеды. Вот Маша на улице – 20-градусный мороз, она в летнем плаще, на голове платок, а в 15-градусный – нет и платка. Только пышные темные, чуть-чуть подернутые сединой волнистые волосы. На руках – перчатки. Варежки не любила. А эти изработанные пальцы в старых перчатках, кончики пальцев часто в крови от сильных ударов по клавишам» [16, с. 11]. Эта кровь – сродни стигматам, которым был удостоен «европейский юродивый» – святой Франциск Азисский. Земной путь Марии Вениаминовны, гонимой при жизни (так, из института Гнесиных она была уволена под предлогом несвоевременного заполнения журнала), на наших глазах превращается в житие. За последнее время издано практически все ее литературное наследие, сборники воспоминаний о ней и десятки дисков с ее записями. Одна из них – «Юродивый» (из Трех пьес А. Д. Каменского на темы из «Бориса Годунова»).

Традиции юродствования, идущие от Мусоргского и Достоевского, в новых исторических условиях были продолжены Д. Д. Шостаковичем. Трудно назвать другого музыканта, испытывавшего за свою жизнь такие разительные перепады в официальных оценках своего творчества – от триумфальной премьеры Первой симфонии до разгромных статей 30-х годов, от всемирного резонанса Седьмой симфонии до пресловутой «дискуссии о симфонизме», развернувшейся по поводу Десятой симфонии. Биография автора «Катерины Измайловой» предоставляет богатейший материал для изучения специфической для отечественной культуры коллизии – «художник и тоталитарная власть», в которой художник нередко просто был вынужден выступать в роли юродивого, обличающего существующий порядок вещей если не словом, то своей музыкой. Так, по утверждению Л. Лебединского, Седьмая симфония была задумана и начата еще до войны 1941 года. Он пишет: «Тогда знаменитая тема в разработке первой части была определена Шостаковичем как тема сталинская (это было известно близким Дмитрия Дмитриевича). Сразу же после начала войны она была объявлена самим композитором темой антигитлеровской. Позднее эта “немецкая” тема в ряде заявлений Шостаковича была названа темой “зла”, что было, безусловно, верно, так как тема эта в такой же мере антигитлеровская, в какой и антисталинская, хотя в сознании мировой музыкальной общественности закрепились только первое из этих двух определений» [12, с. 267].

При взгляде на портрет Д. Д. Шостаковича (1976) кисти Таира Салахова невольно вспоминается строка О. Мандельштама: «Мне на плечи бросается век-волкодав...», – настолько сильно впечатление от изображенной на полотне сидящей фигуры, будто ожидающей внезапного нападения со спины. Напряженный, чуть сутулый корпус композитора помещен в будто бы потерявшее устойчивость пространство. В заметном наклоне вперед он с трудом удерживает прямо-таки угрожающе наваливающийся на него сзади черный корпус рояля. Это даже не столько музыкальный инструмент, сколько многозначительная метафора тяжелой ноши композиторского призвания. В облике Шостаковича пристальный взгляд за толстыми стеклами очков, плотно, сурово сомкнутые губы с горькими, резко прочерченными вертикальными складками, статичная поза настороженно нахохлившейся птицы и тонкие, нервные, вцепившиеся в пунцовую обивку банкетки пальцы разительно контрастируют с предполагающей непринужденность светской манерой сидеть, закинув ногу на ногу. Художником замечательно передана противоречивость личности портретируемого, сочетающей внешнюю хрупкую незащищенность с духовной стойкостью, а также ощущение враждебности окружающей его неуютной и холодной по колориту среды, где акцентировано-красный цвет сиденья ассоциируется с окровавленным эшафотом.

Отмеченная противоречивость особенно наглядна в сопоставлении официальных материалов и переписки с близкими друзьями – И. И. Соллертинским, И. Д. Гликманом. «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах» [17, с. 9], – эти слова Шостаковича, зафиксированные Гликманом, близки высказыванию Мусоргского по поводу запрета «Семинариста» и свидетельствуют о мужестве композитора, его уверенности в своей правоте. Контрастом звучат уничижительные слова, произнесенные им на драматическом обсуждении Десятой симфонии:

«Мне не удалось сделать то, о чем я давно мечтаю: написать настоящее симфоническое аллегро. Оно не вышло у меня в этой симфонии, как не вышло и в предыдущих симфонических сочинениях» (см. [8, с. 120]).

Горьким документом эпохи остались «идейно выдержанные» статьи в партийной периодике, подлинность которых иногда заключалась только лишь в его подписи под готовым материалом. Но каким убийственным сарказмом наполнено его описание праздничного дня в Одессе, изложенное нарочито суконным языком официоза, в письме к Гликману! Вот фрагмент этого письма: «Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь т. т. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириченко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Поспелова, Я. Э. Калнберзина, А. П. Кириленко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко, Д. С. Коротченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе» [17, с. 9]. Сколько язвительной иронии кроется за кондовыми музыковедческими штампами, которыми якобы объясняется замысел Пяти романсов на тексты из почты журнала «Крокодил»! Цитирую: «В музыкальном языке этого opus'a использованы народное творчество (русская народная песня "Во саду ли, в огороде") и классическое наследие (опера Чайковского "Пиковая дама"). Кроме того, использовано "Dies irae". Сочиняя эти романсы, я пользовался методом социалистического реализма» [17, с. 206]. А какую звонкую пощечину получает от Шостаковича беспринципная идеологическая ангажированность! Читайте: «Очень у меня отстала левая рука. Я завидую В. Я. Шебалину, который совсем потерял правую руку, но вытенировал левую: он пишет левой рукой совершенно свободно. Более того: он левой рукой, откликаясь на исторические указания о том, что искусство должно быть ближе к жизни, ближе к народу, написал левой рукой оперу о наших современниках, победно идущих под руководством Партии к сияющим вершинам нашего будущего, к коммунизму» [там же, с. 141].

В современном русском мире – религиозном и светском – юродство потеряло свою изначальную целостность. Еще в первой половине XX столетия Г. П. Федотов отмечал: «Что касается современных юродивых, важно иметь в виду, что, лишенное церковного признания и благословения с XVII века, русское юродство не могло не вырождаться» [22, с. 290]. Но русский «культурный код» до сих пор непредставим без элементов юродства и юродствования – истинного или ложного, – которые время от времени спонтанно или осознанно проявляются и в образе действий людей, и в многочисленных фактах искусства.

Список литературы

1. Александров М. А. Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – 336 с.
2. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. – Л.: Музыка, 1978. – 310 с.
3. Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка. – М.: Музыка, 1970. – Т. 1. – 466 с.
4. Воспоминания о П. И. Чайковском / сост.: Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; ред. В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1962. – 559 с.
5. Глинка М. И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
6. Дневники П. И. Чайковского / подгот. к печати Ип. И. Чайковский; предисл. С. Чемоданова; примеч. П. Т. Жегина. – М.: Муз. сектор Госиздата, 1923. – 211 с.
7. Житие Феодосия // Изборник: сб. произведений литературы Древней Руси. – М.: Художественная литература, 1969. – 910 с.
8. Значительное явление советской музыки: Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1954. – № 6.

9. Иванов С. А. Блаженные похабы. Культурная история юродства. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 448 с.
10. Иванов В. В. Юродский жест в поэтике Достоевского // Русская литература и культура Нового времени. – СПб., 1994. – 1120 с.
11. Кюи Ц. А. Избранные письма. – Л.: Музгиз, 1955. – 691 с.
12. Лебединский Л. Н. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. – 1990. – № 3.
13. Лихачев Д. С. Великое наследие. – М.: Современник, 1980. – 412 с.
14. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1986. – 295 с.
15. Мусоргский М. П. Литературное наследие. – М., 1971. – Кн. 1. – 219 с.
16. Павлович Н. А. Бездомный дух музыки // Русская мысль. – 1993. – № 3972. – 26 марта.
17. Письма другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. – М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1992. – 336 с.
18. Прыжов И. Г. Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве. – СПб.: Тип. Н. Л. Тиблена, 1869. – 52 с.
19. Пушкин А. С. Письмо П. А. Вяземскому 13 и 15 сентября 1825 года. Из Михайловского в Москву // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Изд. 4. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10. – С. 141.
20. Розанов В. В. Около церковных стен. – СПб., 1906. – Т. 1. – 272 с.
21. Сабина М. Д. Мусоргский // История русской музыки. – М.: Музыка, 1994. – Т. 7. – 479 с.
22. Федотов Г. П. Русская религиозность. Ч. II. Средние века. XIII–XV века // Федотов Г. П. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Мартис. SAM & SAM, 2000. – Т. 11. – 395 с.
23. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. – М.: Музыка, 1976. – Т. XV–А: Литературные произведения и переписка. – 384 с.

List of references

1. Aleksandrov M. A. Fedor Mikhailovich Dostoevskii v vospominaniakh tipografskogo naborshchika v 1872–1881 godakh // F. M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremennikov: v 2 t. – М.: Khudozhestvennaia literatura, 1990. – Т. 2. – 336 s.
2. Asaf'ev B. V. M. I. Glinka. – Л.: Muzyka, 1978. – 310 s.
3. Balakirev M. A., Stasov V. V. Perepiska. – М.: Muzyka, 1970. – Т. 1. – 466 s.
4. Vospominaniia o P. I. Chaikovskom / sost. E. E. Bortnikova, K. Iu. Davydova, G. A. Pribegina; red. V. V. Protopopov. – М.: Muzyka, 1962. – 559 s.
5. Glinka M. I. Zapiski. – М.: Muzyka, 1988. – 222 s.
6. Dnevnik P. I. Chaikovskogo / podgot. k pečati Ip. I. Chaikovskii; predisl. S. Chemodanova; primech. P. T. Zhegina. – М.: Muz. sektor Gosizdata, 1923. – 211 s.
7. Zhitie Feodosiia // Izbornik: sb. proizvedenii literatury Drevnei Rusi. – М.: Khudozhestvennaia literatura, 1969. – 910 s.
8. Znachitel'noe iavlenie sovetckoi muzyki: Diskussiia o Desiatoi simfonii D. Shostakovicha // Sovetskaia muzyka. – 1954. – № 6.
9. Ivanov S. A. Blazhennye pokhaby. Kul'turnaia istoriia iurodstva. – М.: Iazyki slavianskikh kul'tur, 2006. – 448 s.
10. Ivanov V. V. Iurodskii zhest v poetike Dostoevskogo // Russkaia literatura i kul'tura novogo vremeni. – SPb., 1994. – 1120 s.
11. Kiui C. A. Izbrannye pis'ma. – Л.: Muzgiz, 1955. – 691 s.
12. Lebedinskii L. N. O nekotorykh muzykal'nykh tcitatakh v proizvedeniiakh D. Shostakovicha // Novyi mir. – 1990. – № 3.
13. Likhachev D. S. Velikoe nasledie. – М.: Sovremennik, 1980. – 412 s.
14. Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Smekh v Drevnei Rusi. – Л.: Nauka, 1986. – 295 s.
15. Musorgskii M. P. Literaturnoe nasledie. – М., 1971. – Кн. 1. – 219 s.
16. Pavlovich N. A. Bezdomnyi dukh muzyki // Russkaia mysl'. – 1993. – № 3972. – 26 marta.

17. Pis'ma drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu / sost. i komment. I. D. Glikmana. – M.: DSCH. – SPb.: Kompozitor, 1992. – 336 s.
18. Pryzhov I. G. Zhitie Ivana Iakovlevicha, izvestnogo proroka v Moskve. – SPb.: Tip. N. L. Tiblena, 1869. – 52 s.
19. Pushkin A. S. Pis'mo P. A. Viazemskomu 13 i 15 sentiabria 1825 goda. Iz Mikhailovskogo v Moskvu // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. – Izd. 4. – L.: Nauka, 1979. – T. 10. – S. 141.
20. Rozanov V. V. Okolo Tserkovnykh sten. – SPb., 1906. – T. 1. – 272 s.
21. Sabinina M. D. Musorgskii // Istoriia russkoi muzyki. – M.: Muzyka, 1994. – T. 7. – 479 s.
22. Fedotov G. P. Russkaia religioznost'. Ch. II. Srednie veka. XIII–XV veka // Fedotov G. P. Sobr. soch.: v 12 t. – M.: Martis. SAM & SAM, 2000. – T. 11. – 395 s.
23. Chaikovskii P. I. Poln. sobr. soch. – M.: Muzyka, 1976. – T. XV–A: Literaturnye proizvedeniia i perepiska. – 384 s.

КОМИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПОЭТИКЕ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

И. Г. Умнова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается разнообразная трактовка комической образности, свойственной художественному миру композитора Сергея Слонимского.

Ключевые слова: комическое, юмор, сатира, гротеск, эстетические идеалы, творчество композитора.

COMIC IMAGERY IN THE POETRY OF SERGEI SLONIMSKI

I. G. Umnova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article discusses various interpretations of comic imagery, typical of the art world composer Sergei Slonimsky.

Keywords: comic, humor, satire, the grotesque, aesthetic ideals, the work of the composer.

Весь минувший век и первые десятилетия нового столетия можно характеризовать как время сложное и противоречивое: бурные перемены, социальные потрясения, политические кризисы, создающие сложнейшие, напряженные ситуации. Применяемые на практике экономические и социокультурные эксперименты все острее вступают в противоречие с фундаментальными основаниями культуры. Одна из функций искусства – социальное воспитание людей – все чаще игнорируется художниками, становится менее значимой, уступая поискам в сфере авангардного звукового дизайна, повышенному интересу к эпатажирующим сюжетам и маргинальным персонажам. Неготовность авторов и исполнителей предложить публике глубокие и значимые идеи, представить в полном смысле положительного героя приводит к дистанцированию музыкантов от слушателей. Последние все чаще заявляют о себе как о неразборчивых потребителях, в основном ориентированных на развлечения и масскультуру. Парадоксально, но может быть именно поэтому в художественных произведениях все чаще языком, который оказывается понятным и ожидаемым, становится юмор, обладающий способностью хотя бы эмоционально, но одновременно и в самой общей эстетической форме схватывать противоречия действительности.

Чувство юмора как разновидность эстетического чувства всегда опирается на высокие художественные идеалы. Объект юмора – недостатки и несовершенства, которые заслуживают критики, поэтому высмеиваются, и тем самым позволяют полнее раскрыться тому, что ценно и соответствует идеалу. Явления в своей сущности социально опасные, способные нанести серьезный ущерб обществу, становятся мишенью сатиры, бичующей и изобличающей. Но сатира не только отрицает и казнит несовершенства мира, она предвосхищает его коренное преобразование в целях соответствия идеалу. Юмор и сатира – основные типы комизма, между которыми располагается целый спектр различных оттенков смеха: ирония, шутка, насмешка, каламбур, сарказм, гротеск, гегг и др. При всем многообразии типов и форм, комическое всегда выражает общественно осязаемое, общественно значимое противоречие, несоответствие явления или одной из его сторон высоким эстетическим идеалам.

Комическое принято считать специфическим проявлением самовыражения человека через оценку им окружающего мира, общественных явлений, реалий современности, не случайно человеческое, общественное содержание есть во всех объектах комедийного смеха. В зависимости от обстоятельств явление может быть или смешно, или комично. В то же время комическое неотделимо от смешного, так как способно порождать социально значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, светлый, высокий смех, отрицая одни человеческие качества и общественные явления и утверждая другие. Смех как грозное и могучее оружие, а одновременно и гуманное средство общественного воздействия, обнаруживается в определенных жанрах искусства в разные художественно-исторические эпохи.

Смех по своей природе демократичен. Он враждебен иерархичности, преклонению перед «сильными мира сего» и сомнительными авторитетами, он враждебен ко всем формам неравноправия, насилия, самовластия. Известный постулат, что «смеяться не грешно», проясняет заразительность смеха: на людях он более интенсивен и тяготеет к коллективности. Вероятно, поэтому благоприятнейшими для комического считаются те искусства, которые рассчитаны на многочисленную аудиторию. В первую очередь это зрелищные искусства – театр, кино, цирк, – но и музыка, как самое эмоциональное из всех видов искусств, поскольку говорит с людьми на непосредственном языке души. Согласимся с мнением ученого: «Комическое в музыке – это художественно выраженная композитором оценка окружающего мира, искусства, в том числе музыки, находившей в каждую культурную эпоху свои средства для воплощения его исторически актуального понимания» [1, с. 144].

Комическое в музыке достаточно широко представлено в различных стилевых эпохах, как в классических, так и в неклассических жанрах, а также в сочинениях композиторов практически всех национальных школ. Напомним, например, о древнем скоморошеском действе и о более современной русской частушке, об итальянской опере-буффа и о некоторых джазовых жанрах. В композиторском творчестве эмоции радости и веселья чаще всего получают воплощение в инструментальных скерцо и сценической оперетте. Авангардные же поиски XX века связали традиционно лирические жанры песни и романса с абсурдистскими текстами. Говоря о наиболее популярных музыкальных сочинениях, упомянем си-минорную Шутку И. С. Баха; оперу-буффа «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта; комическую оперу в одном акте по Пушкину «Мавра» и «Байку про Лису, Петуха, Кота и Барана» со стихией народного скоморошества И. Стравинского; оперу «Любовь к трем апельсинам» и балет «Сказ про шута, семерых шутов перешутившего» С. Прокофьева.

Как известно, в творчестве романтиков комическое получит еще больше модификаций: ирония, сатира рельефно проступают в вокальных сочинениях М. Мусоргского «Блоха», «Семинарист», «Рак» и др. Гротеск «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза во многом схож с демонической иронией «Мефисто-вальса» Ф. Листа. Абсурдная фантазмагорическая опера «Нос», сочиненная молодым Д. Шостаковичем, словно перекликается с его кантатой (почти мини-оперой) «Антиформалистический раек», написанной уже зрелым композитором. Это своеобразный ответ на «партийную критику» многих сочинений (в первую очередь – его опер) и самого Шостаковича, и его коллег. Комическое в «Антиформалистическом райке» наделено подлинно критической силой, сколь отрицающей несправедливые критиканские выпады, столь и утверждающей свободу творчества. Жизнетворящий остроумный смех вызывает и курортная кантата Р. Щедрина «Бюрократиада» на слова «Памятки отдыхающим в пансионате “Курпаты”».

Примеры можно продолжать, но ограничимся выводом: формы и степень комического определяются как объективными эстетическими свойствами предмета, так и мировоззренческими принципами художника, его отношением к миру, усвоенными национальными традициями. Продолжая мысль о связи композиторского замысла с национальным стилем, приведем точку зрения В. Холоповой: «Традиционная склонность к юмору обнаружилась во французской культуре (Равель, Пуленк, Мийо), но самая большая – в культуре русской (Стравинский, Прокофьев, Щедрин, Слонимский, Тищенко, Мосолов, Екимовский)» [3, с. 315].

Рассмотрим разнообразную трактовку комической образности, свойственную произведениям Сергея Слонимского, мастера, которого по праву считают одной из центральных фигур отечественной современной музыки. В его творчестве парадоксально сочетаются различные музыкальные жанры, стили и формы: на сегодняшний день тридцать три симфонии, восемь опер, три балета, монументальные хоровые циклы, концертные формы для оригинальных составов, а также сочинения для оркестра и солирующих инструментов, музыка для драматических спектаклей и кинофильмов, романсы и песни, произведения для детей и юношества, другие жанры. А также литературные работы – книги, научные статьи, эссе, рецензии [2].

Комическая образность является сквозной образностью для Слонимского: среди его первых сочинений Бурлеска для альты и фортепиано (1956) и Бурлеска для гобоя и фортепиано (1957), Карнавальная увертюра для симфонического оркестра (1957), сюита для малого симфонического оркестра «Юмористические картинки» (1957), юмористическая сценка по рисунку П. Пикассо «Проходящая красота» (1963) и Концерт-буфф для камерного оркестра (1964). Отдельно следует сказать о музыке к фильму режиссера Г. Полока «Республика Шкид» (1966), в котором прозвучали песни «У кошки четыре ноги» и «По приютам», столь остроумно и мастерски стилизованные под песни беспризорников начала прошлого века, что до сих пор считаются городским фольклором. В 1971 году увидит свет легкий, искрящийся юмором вокальный цикл для сопрано, флейты-пикколо, тубы и ударных на слова Д. Хармса «Веселые песни». Полные неожиданных сопоставлений абсурдистские тексты Слонимский оригинально воплотил с помощью приемов инструментального театра: контрастные тембры исполнителей рельефно выделяли художественно организованные алогизмы, добавляя веселым мелодиям изящества и остроумности.

Обратим внимание и на сочинение для органа «Рондо-юмореска» (1978) в связи с неожиданной трактовкой тембра инструмента, которого, как известно, считают королем среди музыкальных инструментов не только за его поистине величественные и строгие архитектурные формы, но и за универсальные технические возможности. Пожалуй, трудно назвать имя другого композитора, кто заставил бы орган звучать столь беззаботно и весело. Пьеса не только искрится весельем, но предлагает получить интеллектуальное наслаждение – Слонимский мастерски демонстрирует эвристические возможности комического. Суммируя, отметим тот факт, что уже в раннем периоде творчества комическое становится одной из важных составляющих композиторской поэтики, и первоначально свое утверждение получают образы юмористические, легкие, остроумные, а порой и пародийные.

Показательно, что на рубеже веков мировосприятие Слонимского, воплощающего сложные проблемы бытия человека в таких концептуальных жанрах, как симфония, опера, хоровой цикл, обозначит новый ракурс в трактовке комического: его оптика направлена на отсутствие гармонии в современном композитору мире, на кризис этических и нравственных критериев. Сатира, гротеск, а порой и «черный юмор» привлекаются для отображения новой действительности, иницируя слушателя выбирать и сохранять подлинные ценности, побуждая к творчеству эстетического чувства. Наиболее показательными в этой связи являются «Песни неудачника» (1995) на стихи Е. Рейна, жанр которых композитор определяет как «пять жестоких романсов»; Две песни на стихи А. Городницкого (1999), где последняя – «Новые русские (разбойничья песня)». А также Три стихотворения А. Кондратова «Здравствуй, ад!» (2003), среди которых «Вальс продвинутой молодежи пятидесятих» и «Развеселая песенка».

Но комическая образность присутствует не только в вокальных и инструментальных сочинениях Слонимского, масштабно заявлена она и в симфонической, и в театральной музыке. Как правило, для ее воплощения композитор использует песенно-танцевальные темы и джазово-импровизацион-

ные ритмы. Так, уже в Первой симфонии (1957–1958) представлен персонаж, который предвосхитит героев опер и оркестровых произведений Слонимского. В характере этого персонажа обобщены не абстрактно-отрицательные черты, а свойства характера некоего «временщика», не имеющего моральных принципов, поэтому ловко приспособляющегося к любым условиям и извлекающего из них выгоду для себя. Музыкальная характеристика этого персонажа (вторая часть симфонии) оснащена пошлыми суррогатами бытовых мотивчиков, частушечно-цыганочными наигрышами, джазовыми ритмами. Во Второй симфонии (1977–1978) характер музыки, представляющей персонажа-ловкача, становится более агрессивным: тем самым образ не только получает развитие, но становится не просто смешным, а пугающим. Этому способствуют присутствующие в музыкальных темах второй части симфонии галопирующие интонации, пронизанные рок-н-ролльными ритмами. Паноптикум схожих ритмизованных образов, напоминающих темы воландовского бала из оперы «Мастер и Маргарита», совокупно предстанет в ряде симфоний: тема 2-й части Второй симфонии, мелодия двух скерцо Третьей симфонии, тема из 1-й части Четвертой, тема из 1-й части Пятой, мелодия «Бурлески» из Седьмой симфонии.

Практически во всех сценических произведениях Слонимского – написанных в разные десятилетия операх и балетах – есть масштабные разделы, передающие целый спектр оттенков смеха (карнавальный раскатистый хохот, легкая насмешка, строгая сатира и колючая ирония). Так, уже в первой опере «Виринея» (1965–1967) в сцене «Трепака» рельефно заявлена стихия, передающая настроение хмельной беззаботности и разгульного веселья. Ее музыка позволяет вспомнить жанровые номера, связанные с «Трепаком» из вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» и песню Варлаама из его же оперы «Борис Годунов». Мелодии пьяных плясунов пугают своим гротескным настроением и буйством, словно перекликаются с характером оркестрового «Трепака» из оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». Интересно, что грубость и прямолинейность характера острой на язык главной героини оперы Виринеи несколько смягчена мелодикой веселого частушечного характера. Кстати, веселая частушка звучала и во второй части Первой симфонии.

В балете «Икар» (1965–1970) комическая образность обострена до гротеска и передается в музыке глумливых тем Архонта. Та же образная стихия, но предельно заостренная джазовой ритмикой до вакханалии, предстает в номере «Дионисийский танец», превращая его из типично дивертисментного фрагмента в апофеоз негативного образа. А эпизод шествия из балета воспринимается как гротесковый марш, истоки которого в бытовом легковесном марше из Первой симфонии. Вызывает ассоциации он и с маршем из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», но отличается от него некой примитивностью, грубостью, откровенной издевкой. В характере мелодий марша словно настораживает свойственная музыке незатейливая бодрость, которая легко может превратиться в воинственную и уничтожающую. В этой связи достаточно вспомнить марш Петровского войска в финале оперы «Хованщина» М. Мусоргского, а также марионеточный марш из Седьмой симфонии Д. Шостаковича.

В опере «Мастер и Маргарита» (1972) сцена Великого бала у Сатаны с узнаваемой по Первой симфонии той же остиной ритмикой вульгаризированного джаза или рок-н-ролла превращается в сатанинскую и потустороннюю. В «Мастере и Маргарите» гротесковые темы звучат у Воланда, кота Бегемота, Фагота. Можно указать и отличительные особенности комической образности в данной опере. Так, являясь своеобразным результатом смешения танцевальных и маршированных мелодий, схожих с музыкой Первой симфонии и «Икара», комическая образность в «Мастере» (а позже и в других сценических и оркестровых произведениях) как бы изменила присутствующую в «Виринее» задиристую частушечность на джазово-рок-н-ролльный элемент.

В опере «Мария Стюарт» (1980) песни Веселого и Грустного скальдов полны народного юмора, но могут быть и безжалостно высмеивающими, напоминая комически-заостренные частушки Виринеи. Иная грань комического обнаруживается в мелодике Дарнлея, супруга Марии Стюарт: его капризно-прыгающие мотивы схожи с музыкальной характеристикой мужа Виринеи – Василия, личности деградирующей, слабОВОЛЬНОЙ.

К крайним проявлениям вульгарной карнавальности следует отнести ряд фрагментов из более поздней оперы «Видения Иоанна Грозного» (1993–1995). Так, в Первом видении Первого действия оперы приближенные Грозного, желая развеселить оплакивающего Анастасию царя, надевают шутовские маски и играют на скоморошьях инструментах. Хмельной, в маске, пытается заглушить пляской горе и сам Иоанн, вместе со всеми приплясывает и Федька Басманов – любимец Грозного. Отметим ритмическое сходство его плясовой с музыкой вторых частей ранних Первой и Второй симфоний Слонимского. Эта же скоморошья плясовая будет звучать и в Двенадцатом видении, в «Голубой» оргии опричников (так уточнено композитором в клавире оперы). Резкую диссонантность «поганого пляса» (словно пляски на костях) усиливает подчеркнутое звучание в сопровождении тритонового басового хода. Напомним, что ранее в Пятой симфонии тритоновая интонация воплощала всепроникающую и тотально разрушающую злую силу; также тритоновый колорит присутствовал в Девятой и Десятой симфониях. Тем самым вульгарность карнавального пляса трансформируется в пляску смерти – гротеск предстает в трагическом ракурсе. Трагикомическое – высмеивание и одновременное оплакивание несовершенства человеческой природы – слышится в «Вакхической пляске» из ораториальной оперы «Антигона» (2006).

Не идентичны комической музыке мелодии ряда оркестровых и сценических произведений, которые характеризуют комическое как «злую» ироничную образность, в них преобладает негативизм, почти не присутствует жизнеутверждающее начало. «Злая ирония» проступает в симфонической поэме «Аполлон и Марсий» (1991), в Десятой симфонии «Круги ада» по Данте (1992), в опере «Король Лир» (2000–2001), в балетах «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство» (2001) и «Волшебный орех» (2004). Наряду с сатирой и гротеском в образном содержании этих сочинений просвечивает больше, чем трагическое – ужасное, пугающее.

Итак, разнообразие, полнота в трактовке комической образности необходима Слонимскому для воплощения в своих сочинениях различных сюжетов «человеческой комедии». Фиксация существующих взаимоисключающих и взаимообусловленных противоположностей – «художественный парадокс» – становится композиторским методом, базирующимся на разветвленной жанрово-образной системе. В этой связи обратим внимание на два оркестровых опуса: Концерт-буфф (1964) и Двадцатую симфонию (2008). Оба сочинения отличает лаконичность звучания, хотя в структуре концерта две части (каноническая fuga и импровизация), а композиция симфонии объединяет три (1-я часть – *Vivace*; 2-я – *Aria. Moderato*; 3-я – *Фуга. Allegro*).

История появления концерта, возможно, связана с ироничным отношением молодого Слонимского к чрезмерному увлечению композиторов-коллег в начале 60-х годов прошлого века додекафонной техникой в различных жанрах, что придавало им необычно мрачное и напряженное звучание. В концерте также использовалась техника серии. Но финальная часть – Импровизация – словно заставляла вспомнить о других стилях, поскольку в ней причудливо соединились элементы джаза, алеаторики, пуантилистической фактуры, четвертитоновости, кластеров и другие новации. Концерт завершала неистовая (*furioso*) кода, в которой звучали скерцозные темы. Двадцатую симфонию также отличает вольный дух фантазии, афористичность, великолепное владение разными композиционными структурами от сонатно-остинатной формы до сложнейшей формы тройной фуги, а также безукоризненное знание всех возможностей современного симфонического оркестра. Кроме того, ее трехчастная структура позволяет вспомнить ранее написанные Пятую симфонию (*Presto; Andante; Vivace*) и Симфониетту (*Andante; Andante; Vivace*).

Трехчастная композиция Двадцатой симфонии воплощает типичную для Слонимского юмористически-задорную, порой гротесковую образность, но и стихийный напор, яркую экспрессию чувств. В первой части цикла поражает интенсивнейшее развитие тематизма, парадоксально представленного всего лишь нотой *до*: подвижная музыкальная ткань искрится, сверкает, переливается множеством красок. Компактное, насыщенное преобразованием *Vivace* стало одновременно и эпиграфом, и вступлением, и многофигурной экспозицией «точечного» мотива, а затем и его тембрововариативной разработкой. Думается, что намеренное повторение одного звука (даже демонстратив-

ное, но каждый раз по-новому!) вызвало ассоциации с техникой композиторов-минималистов, число которых в начале нынешнего века, может быть, оказывается неоправданно большим. Полисеманτικότητα музыкальных тем второй части (*Alia. Moderato*), обусловленная органичным сплавом ариозных, балладных, романсовых интонаций, а также монологичных и дифирамбных, ярко контрастно выявила романтическую образность, генетически восходящую к героям «Икара» и «Мастера и Маргариты», «Марии Стюарт» и «Гамлета», ранних инструментальных произведений. Раскрепощенная мелодика, ее вольное разворачивание, не ограниченное никакими условностями, обозначила лирическую кульминацию композиции. Однако в смысловом контексте произведения наиболее значимой представляется третья часть, основанная на связанных двигательной природой темах. Внутреннее беспокойство первой темы фуги сменила упругая, бойкая танцевальная скерцозность второй. Темпераментная маршевость третьей темы словно обобщила иронию и бесшабашную игривость, высокую лирику и гимничность, пафос и величавость всех предыдущих мелодий.

Современный композиторский процесс, связанный с фиксацией автором в своем особом звуковом мире образов-идей, предполагает создание произведений, в которых упрощенному взгляду на мир нет места. Отражая в сюжетах жизнь людей прошлых веков и современников Слонимский представляет ее сотканной из множества конфликтов разной глубины, она трагикомична: низкое, пошлое, банальное, агрессивно-заурядное неотделимо от высокого, светлого, радостного. Поэтому широко представленная в поэтике композитора комическая образность, позволяющая казнить пороки, но также через смех и примиряющая с ними, возвышающая над ними, способствует этическому воздействию на современников.

Список литературы

1. Горячева Т. А. Комическое в музыке: история понимания // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – 2009. – Вып. 4. – С. 144–153.
2. Умнова И. Г. Рыцарь музыкальной вселенной // Музыка и время. – 2012. – № 7. – С. 38–43.
3. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для музык. вузов и вузов искусств. – М.: Москов. консерватория, 2010. – 348 с.

List of references

1. Goriacheva T. A. Komicheskoe v muzyke: istoriia ponimaniia // Vestn. Leningr. gos. un-ta im. A. S. Pushkina. – 2009. – Vyp. 4. – S. 144–153.
2. Umnova I. G. Rytcar' muzykal'noi vselennoi // Muzyka i vremia. – 2012. – № 7. – S. 38–43.
3. Kholopova V. N. Muzykal'nye emotcii: ucheb. posobie dlia muzykal'nykh vuzov i vuzov iskusstv. – M.: Moskov. konservatoriia, 2010. – 348 s.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ДИАЛЕКТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОСВЯЗИ АНТИНОМИИ И ТРИАДЫ

И. А. Сидорова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются проблемы анализа музыкальных текстов с точки зрения познавательной деятельности интерпретатора. Музыкальные композиции, тексты могут быть изучены через проблематику соотношения дихотомии и триадичности. Музыкальные композиции рассматриваются через концепцию Б. Асафьева и его триады, которая в XX веке утвердилась в статусе системы всеобщих функций развития.

Ключевые слова: музыкальная композиция, категория, дихотомия, триада, диалектика.

DIALECTICS OF MUSICAL DEVELOPMENT: THE PROBLEM OF RELATIONSHIP BETWEEN ANTINOMIES AND TRIAD

I. A. Sidorova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article deals with the problem of analyzing musical texts from the point of cognitive activity of interpreter. Music, texts can be explored through sensitive relationship between dichotomy and triadichnosti. Musical compositions are considered through the concept of B. Asafiev and his triad, which was established as a system of universal functions of development in the 20th century.

Keywords: music composition, category, dichotomy, triad, dialectic.

Важнейшей проблемой, затрагиваемой в музыковедческих работах, является корреляция общенаучного и специфического для музыкознания смысла некоторых терминов. Актуальность этой проблемы в отечественном музыкознании вытекает из основных методологических установок концепции Б. Асафьева: «...надо отвлечься от внутренней жизни музыки и рассматривать историю европейского музыкального искусства в единстве с исторической эволюцией всей европейской культуры и народной жизни. Отвлечься, чтобы глубже осознать и объективнее охватить жизнь музыки над ней, за ней и вокруг нее» [1, с. 300].

Процесс познания музыкального произведения связан с анализом, расчленением основы художественного произведения на составные элементы. Но анализ – лишь один из моментов познавательной деятельности интерпретатора. В отрыве от синтеза он лишен познавательного значения, поскольку невозможно проникнуть в сущность художественного произведения с помощью одного только расчленения на части. Продукт творческой деятельности композитора не просто сумма частей. Ни один его компонент не может быть правильно понят, если нет необходимых знаний о целом. А чтобы добыть это знание, нужен синтез, сочетание в единое и неразрывное художественное целое частей, выделенных и осмысленных в анализе и абстракции. Анализ и синтез взаимно корректируют полученные результаты. Однако главное содержание этого процесса (как процесса познания) – проникновение в образный строй произведения, в его сущность, в художественную идею.

Взгляд на музыкальные композиции, тексты, если он претендует на проникновение «в глубинную суть», не должен быть лишь узкоспециальным. Он должен быть обращен во внемузыкальные области, в том числе и в область философских категорий. В философии идея триадичности получает

особое значение в учении Гегеля, в представлении которого лишь совокупность трех категорий способна дать истину, знание конкретного. Именно Гегелем был введен сам термин «триада», выражающий трехступенчатость всякого процесса развития. Триада – канон самодвижения понятия «положение, противоположение, сочетание» (или, иначе, «утверждение, отрицание, отрицание отрицания»). Наиболее разработанной и повлиявшей на последующее развитие философской мысли оказалась триада «тезис – антитезис – синтез». Однако логический путь к формированию этой триады также пролегал через осмысление дихотомических отношений.

Проблема дихотомии и триадичности весьма актуальна для искусствоведческого лексикона, так как сложные взаимосвязи антиномии и триады прослеживаются на разных этапах эволюции художественной культуры, воплощаются в искусстве Средневековья, барокко, классицизма, романтизма. Антиномия и триада отражают основы мировоззрения и этико-нравственные представления человека (религиозный догмат троичности, антиномии греха и возмездия, чувства и долга). Они формируются как общеэстетические категории (этнос – пафос – логос, драма – лирика – эпос) и выражают специфику отдельных областей искусства (поэзия – проза, диатоника – хроматика, песенность – симфонизм – концертность). Многообразно воплощается в искусстве и переход от полярности к триадичности. Привычная сегодня триада «композитор – исполнитель – слушатель» явилась итогом поэтапной дифференциации соответствующих функций: от «синкретизма древних форм музицирования к обособлению музицирующего и внимающего» [2, с. 87] и, наконец, к узкой профессионализации сочинителя и исполнителя-интерпретатора художественного текста.

Поместив в фокус своего внимания именно тексты, то есть объективно существующие результаты творчества композитора, исполнитель тем самым избирает и соответствующий ракурс рассмотрения интересующих явлений. С обращением к проблемам диалектики творчества связан выбор инструмента познания – системы философских понятий и категорий. Гегель считал, что «посредством категорий простое восприятие возводится в объективность, в опыт...» [4, с. 249]. В материалистическом переложении категории, поскольку они отражают существенное в действительности, несут в себе определенное содержание. Отсутствие в категориях чувственно-воспринимаемого, пространственно-временного содержания не недостаток, а достоинство, так как всеобщее и необходимое в любом действительном содержании выявляют именно через категории, которые, таким образом, вовсе не «пустой» продукт самосознания.

Выстраиванием самостоятельной системы понятий и категорий сопровождалось и осмысление процессуальной стороны музыкального искусства. В русле аристотелевской традиции («целое есть то, что имеет начало, середину и конец»), прежде всего, складывались и развивались теоретические представления о классических принципах музыкального формообразования. В отечественном музыкознании признанным фундаментом теоретических исследований, связанных с этой областью, является концепция Б. Асафьева. Описанная им триада I-M-T (initio – импульс, motus – развитие, terminus – завершение) аксиоматически утвердилась в статусе системы всеобщих функций развития [1, с. 73].

В непосредственной связи с асафьевскими идеями появились впоследствии, дополняя друг друга, различные музыковедческие теории. Крупный вклад в эту область внес В. Бобровский. Вопрос о полярности и триадичности был раскрыт им наиболее полно в связи с исследованием проблемы музыкальной драматургии. В. Бобровским подробно описан триадный (трехэлементный) вид драматургии в отношении к различным эпохам и индивидуальным композиторским стилям. Тонко проанализированы, в частности, триада А. Скрябина («от высшей утонченности через полетность к высшей грандиозности»), триада Д. Шостаковича («созерцание – действие – осмысление»). Но наиболее ярко в музыке выражена бетховенская триада – «действие – противодействие – преодоление» [5, с. 123].

В творчестве Л. ван Бетховена вершины своего развития достигает симфония. Б. Асафьев не случайно подчеркивал то обстоятельство, что «рост сонатно-симфонической формы совпадает с ростом социальных противоречий и борьбы идей» [1, с. 188]. Ход творческого замысла Бетховена можно передать так: «От данного музыкального тезиса (зерно, звукоидея) происходит движение, оно развивается обычно в нескольких направлениях, пока не встречает сопротивление в вырастающем антитезисе. Зародившаяся борьба ставит данные темы во всевозможные соотношения и сплетения, показывает их в контрастирующих состояниях» [1, с. 188].

Симфонизм представляется, по словам Б. Асафьева, как «непрерывность музыкального ... сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие» [1, с. 179]. Симфония, представляющая форму, наиболее адекватно выражающую динамику жизненных процессов и историческое сознание как новый тип мировоззрения, является сугубо оркестровым жанром. Оркестр по своей природе способен воплощать идею развития, идею «деятельной власти человека над временем».

Благодаря функциональной дифференциации оркестрового целого, отражавшей его понимание как единого инструмента, оркестр реализовывал свою исходную программу «единства». Вместе с тем, благодаря тесситурно-тембровой дифференциации внутри оркестровых групп и между отдельными группами, ориентированной на «многохорность», оркестр выражал идею многообразия. Две эти идеи, с одинаковой силой воплощенные в классическом оркестре, соотносятся с классическим представлением о природе и человеческом обществе и принципом многообразия в единстве.

Критерий единства в феномене оркестра представлен, прежде всего, на уровне идеального – как единая воля и мысль, олицетворенная дирижером. Напротив, критерий многообразия выражен материально, осязаемо и наглядно – наличием разных тембровых красок, различных инструментов и играющих на них музыкантов.

В симфонии как жанре идея развития зачастую выражена обобщенно – через саму диалектику симфонической формы. Оркестр оказался наилучшим образом приспособленным для реализации задач симфонического жанра: диалектика симфонического развития подразумевает взаимодействие субъективно-личного и объективного. Таким образом, в комплекс средств для раскрытия драматургии органично входят и те средства, которые прямо связаны с оркестром как диалектической моделью человеческих отношений, как моделью истории.

Л. ван Бетховен (его напрасно сближают с Э. Кантом; Бетховен – современник Гегеля в гораздо большей степени, чем последователь Канта) много и долго работал над проблемой репризы. Трудность заключалась в том, что одно лишь тональное объединение главной и побочной партий не осуществляло синтеза как отрицание отрицания, не давало «нового качества», а чаще всего лишь механически замыкало становление. И замыкало прочно. Но органического вывода из всех предшествующих интонационных конфликтов получить было нельзя. Значит, или все предшествующее развитие ни к чему не приводит, и реприза – тупик, или реприза не есть завершающая стадия движения, а только мощный опорный пункт, естественно противопоставленный разработке. Бетховен, раздвигая рамки симфонического аллегро, для большего развития идей-тем стал сильно расширять коду, то есть музыку после репризы. Это сказалось уже во Второй симфонии (1802), а в Третьей (1804) получило большое развитие. Тем самым симфоническое становление усложнялось. По-видимому, вместо формально последовательной триады «экспозиция – разработка – реприза» образовывалась широкоохватная периодическая система со сложной дифференциацией функций внутри каждого из звеньев. Из последовательного проведения в репризе музыки экспозиции, уже усвоенной слухом и здесь «схватываемой как опорный тождественный, прочно организованный материал», возникало ощущение равновесия, но органического синтеза становления не получалось, так как в результате развития опять интонировался пройденный уже этап, а не порожденная всем предшествующим становлением и обогащенная им заключительная музыка. Иначе говоря, элементы, составляющие разработку, должны были перейти в свою противоположность – «в силы, замыкающие движение, а не стимулирующие его» [1, с. 192]. Это и наблюдается в бетховенских кодах. По отношению к репризе они являются как бы новым этапом развития и новым видом разработки. В свою очередь, по отношению к развитию-разработке действующие в коде «силы» выступают как порожденные развитием-разработкой, но направленные не к борьбе, не к выявлению контрастов, а к установлению синтеза и концентрации движения на конечной опорной стадии. Таким образом, движение, не прекращаемое репризой, а только тонально регулируемое, вызывало коду как новое утверждение основных положений.

Сочетание или синтез – положение, которое включает в себя все перспективное, положительное, обнаружившееся на двух предыдущих стадиях движения понятия. В сочетании происходит снятие первого отрицания, отрицание отрицания. Синтез – исходный пункт нового противоположения

понятий, нового отрицания и нового движения. Практическое воплощение исполнительского замысла, ключевой идеи интерпретации тесным образом связано с проблемами музыкального развития, то есть диалектически-контрастного становления; с тем, насколько органично, убедительно и интересно исполнитель сумеет воспроизвести процесс становления образного строя сочинения. Фундаментальное значение этой триады в том, что «сосуществование двух взаимопротиворечащих сторон, их борьба и слияние в новую категорию составляют сущность диалектического движения» [5, с. 9].

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка: Ленингр. отд., 1971. – 376 с.
2. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
3. Ключев А. Онтология музыки. – СПб.: Петрополис, 2010. – 128 с.
4. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
5. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 227 с.

List of references

1. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protcess. – L.: Muzyka, Leningr. otd., 1971. – 376 s.
2. Gurenko E. Problemy khudozhestvennoi interpretatsii (filosofskii analiz). – Novosibirsk: Nauka, 1982. – 256 s.
3. Kliuev A. Ontologiiia muzyki. – SPb: Petropolis, 2010. – 128 s.
4. Losev A. Forma. Stil'. Vyrazhenie. – M.: Mysl', 1995. – 944 s.
5. Sokolov A. Muzykal'naia kompozitsiia XX veka: dialektika tvorchestva. – M.: Muzyka, 1992. – 227 s.

ДИАГНОСТИКА ИНДИВИДУАЛЬНЫХ РАЗЛИЧИЙ В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Н. В. Серегин

*ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная академия
культуры и искусств», г. Барнаул*

В статье проанализирована проблема формирования личности профессионального музыканта на основе диагностики его индивидуальных качеств, представлен подход к организации процесса обучения и диагностических методик с точки зрения психодидактики.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская и музыкально-педагогическая деятельность, психолого-педагогическая диагностика.

DIAGNOSTICS OF INDIVIDUAL DISTINCTIONS IN MUSICAL AND PEDAGOGICAL PROCESS

N. V. Seregin

Altai State Academy of Culture and Arts, Barnaul

The problem of forming identity of the professional musician on the diagnostics basis of his individual qualities is analysed in the article; the approach to organizing process of training and diagnostic techniques from the point of view of psychodidactics is presented.

Keywords: musical-performing and musical-pedagogical activity, psychological and pedagogical diagnostics.

В ходе занятий в музыкальных учебных заведениях (школе, колледже, вузе) основная цель обучения – воспитание личности музыканта, развитие его способностей – отодвигается на второй план. Педагогический процесс сводится к простому выучиванию музыкальных произведений.

Об этом можно судить не только по реальному содержанию музыкально-педагогического процесса, но и исходя из мнения Нейгауза, Баренбойма, Алексеева, Когана и других авторитетных музыкантов и педагогов [1; 2; 3; 4].

На фоне музыкально-педагогической практики, основным содержанием которой является разучивание музыкальных произведений, очевидна неполнота представлений о перечне профессионально важных качеств и значимости каждого из них. Они не могут ограничиваться рамками музыкально-исторических и теоретических знаний, технического овладения музыкальным инструментом. Совершенно ясно, что только их возможно полное накопление дает возможность говорить о мастере, а не о технике. И накопление такое происходит в образовательно-воспитательном процессе посредством психики человека [5; 6; 7; 8; 9].

В повышении эффективности как общеобразовательного, так и профессионального обучения музыканта большое значение имеет учет индивидуальных особенностей учащихся. Одна из задач и возможностей психодидактики состоит в том, чтобы преподаватель вместе с учащимися находил такие приемы учебной работы, которые бы в наибольшей степени соответствовали их особенностям и способствовали повышению эффективности обучения. Но для реализации задач и возможностей психодидактики необходимо уметь диагностировать обучающихся.

В наиболее полном виде традиционные методы диагностики музыкальности применяются во время приемных испытаний в детских музыкальных школах. Диагностика обычно включает в себя несколько традиционных процедур, направленных на определение музыкального слуха, музыкально-ритмической способности и музыкальной памяти. Для проверки музыкального слуха ребенку предлагают пропеть те или иные звуки, исполненные на рояле, а затем спеть какую-либо песенку. Музыкально-ритмическая способность проверяется по умению простучать заданный ритмический рисунок. Музыкальная память диагностируется по результатам повторения голосом предложенной мелодии либо попевки. Если ребенок правильно спел и точно простучал предложенный ритмический рисунок, то делается вывод о его музыкальности. Если же испытуемый не смог чисто спеть и точно простучать заданный материал, то диагностируется плохая музыкальность.

Изложенные выше методы стали традиционными и являются практически единственными при определении музыкальных способностей детей. Несомненно, они имеют определенное значение. Однако на сегодняшний день совершенно очевидны несовершенство и неполнота данных методов. Об этом говорил еще Б. М. Теплов: «В итоге мы можем сказать, что чувствительность к различию высоты ни в какой прямой связи с музыкальностью вообще и с музыкальным слухом в частности не стоит» [10, с. 106]. По мнению О. Ф. Шутьякова, музыкально-слуховой компонент профессионально важных качеств (ПВК) музыканта-исполнителя обязательно должен включать моторную способность, поскольку игровые и певческие движения выполняют эвристическую функцию: «Помогают дорисовать пробелы в звуковых представлениях играющего, заполнить полноценным интонационным материалом первоначальные пустоты в замысле» [11, с. 106]. Такой подход совпадал с экспериментальными данными Г. А. Ильиной, доказывающей тесную связь восприятия и инструментального воспроизведения, где моторика выступает в качестве генетического фактора, стимулирующего восприятие: «Двигательные реакции, являющиеся ответом на музыкально-звуковой раздражитель, способствуют расчленению звуков, усиливают впечатление от них и объединяют впечатления постоянной связью» [12, с. 134].

Общеизвестны достижения при использовании взаимосвязи музыкальной перцепции и моторики выдающимися музыкантами-педагогами: система З. Кодая предполагает развитие музыкального слуха через певческое начало и интонирование с обучением игре на инструменте; система Б. Бартока основана на дидактической идее взаимодействия фольклора и народного исполнительства; система К. Орфа построена на органическом единстве между голосом, звукоизвлечением на инструменте, движением, естественной потребностью к самовыражению в едином воспитывающе-развивающем процессе. Все перечисленное утверждает мнение о том, что традиционные методы диагностики несовершенны.

Принципиально важно, чтобы диагностика включала специальные компоненты структуры ПВК музыкантов-исполнителей – общеузыкальных ПВК (музыкальности) и непосредственно

исполнительских ПВК. Преобладающие сегодня традиционные методы диагностики не могут дать правильные, объективные результаты. «Не только в музыке, но и во всех искусствах всякого рода прослушивания, просмотры, пробы – в высшей степени ненадежный способ определения способностей» [2, с. 88]. Справедливость мнения Г. М. Когана подтверждается фактами вопиющих ошибок, допущенных авторитетнейшими экзаменационными комиссиями и конкурсными жюри. К примеру, солист Большого театра Ю. Гуляев при поступлении в консерваторию не прошел по конкурсу; выдающегося композитора современности Д. Кабалевского в детстве отчислили из хора за отсутствие музыкальных способностей; на различных исполнительских конкурсах потерпели неудачи такие выдающиеся музыканты, как Ф. Крейслер, Ф. Бузони, А. Рубинштейн, Б. Микеланджели; Ф. Шаляпин не смог выдержать приемных испытаний в церковный хор Тифлиса, а поступавший одновременно с ним А. Пешков (М. Горький) был в этот хор принят. Подобные казусы утверждают нас в необходимости построения оптимальной модели диагностики.

Важнейшими для практики являются диагностические методики. Здесь отстаивают пальму первенства две противоположные позиции. Согласно первой, диагностические методики представляются универсальным и всеобъемлющим инструментом изучения индивидуальности. Вторую позицию занимают многие практики, которые считают диагностические методики бесполезными и даже вредными, вводящими в заблуждение.

С точки зрения психодидактики, обе позиции ошибочны. Различные достижения учащихся часто объясняют различием в их способностях. Но достижения зависят не от одних способностей. Методы обучения, учебная мотивация и интерес к предмету, мастерство учителя и многое другое сказываются на успешности учения, однако это не может быть сведено к способностям.

Психодидактика позволяет анализировать способность обучающегося исходя из его генетических природных источников – задатков. Однако наличие того или иного задатка само по себе еще не предопределяет, в какой именно деятельности будет развиваться способность, при всех ли условиях она вообще будет развиваться и какого достигнет уровня. Как и все генетические признаки, задаток реализуется в практической деятельности индивида. Проявления задатка в конкретном виде деятельности – это и есть его реализация. Так, музыкант, если это человек с музыкальными задатками, осуществляет свою деятельность, играя на музыкальном инструменте. В этой деятельности реализуются его задатки. Человек с задатками художественного руководителя, дирижера реализует их, занимаясь формированием исполнительского процесса коллектива, постановкой и решением проблем его репетиционно-концертного функционирования. Виды деятельности, в которых проявляется задаток и формируются способности, всегда конкретны и имеют культурно-исторические основы. Однако исследователи отмечают и случаи, когда приходится встречаться с фактами, которые пока недостаточно изучены. Но в них нельзя усомниться. Это факты взрывной реализации задатка, или взрывного формирования способности. Здесь имеются в виду случаи, когда темп реализации задатка, если только для него возникают подходящие условия, оказывается чрезвычайно высоким. Обычно способность формируется в течение дней, недель, месяцев. В музыкальной деятельности на это уходят годы. Высокий темп формирования способности является показателем высокой представленности задатка. Проявление музыкальных способностей у Вадика Репина – это яркий пример взрывной реализации задатка [13]. В истории музыки это не единственный, но в то же время редкий случай. Без доказательств ясно, что если бы Вадик Репин был в составе выборки, в которой проводилось бы тестирование музыкальных способностей, то его результаты значительно превышали бы результаты всех других испытуемых. В таких очень редких случаях по тестовому баллу или экспертной оценке можно судить и о представленности задатка. Однако это исключение, а не правило. В достаточно широком диапазоне представленности задатка о нем нельзя судить по уровню сформированности способности; степень сформированности, как об этом было сказано выше, зависит от ряда разнообразных причин. Вместе с тем нет оснований считать, что задаток, способный обеспечить высокий уровень сформированности (талант, высокая одаренность), непременно обнаружит себя взрывной реализацией. Возможно и его постепенное проявление.

Психодидактика отрицает передачу по наследству таких психических образований, как знания, умения, установки, ценностные ориентации и т. п., то есть всего, что включается в понятие

«содержание индивидуальной психики». Складывающаяся у индивида система понятий также является продуктом исторически развивающегося познания. Любые умственные действия, которые осуществляет индивид в мышлении и познании, оперируя уже сложившимися понятиями и приобретая новые, нарабатываются самим человеком. Все то, что приобретено индивидом в его исторически обусловленном жизненном опыте и практической деятельности, на базе его задатков и сложившихся способностей, составляет достояние индивида. Содержание индивидуальной психики более или менее адекватно фиксируется в диагностических методиках, в частности, в результатах тестирования интеллекта и специальных способностей [13; 14; 15; 16].

Мастера музыкально-исполнительской и педагогической деятельности достаточно глубоко анализируют индивидуальную психику музыканта и обучающегося. Здесь любопытным является мнение опытных исполнителей и педагогов. К примеру, Т. Б. Юдовина-Гальперина представила мировому сообществу опыт раннего профессионального обучения музыканта. Являясь детским музыкальным педагогом с мировым именем, она стала автором уникальной методики музыкального развития детей двух-трехлетнего возраста [17]. В своей работе она рассматривает основные проблемы сегодняшнего уровня развития психодидактики музыкальной деятельности с позиций лидирующих авторитетов этого направления. Прежде всего, здесь обосновывается мнение о том, каким должен быть детский педагог. «Труд педагога – это нескончаемые новые ощущения и переживания, он требует огромных затрат душевных сил и энергии. Эта работа не прекращается ни на минуту, продолжаясь всегда и везде. Новые ощущения – это радость, но она не дарит покоя. Любое, даже самое малое, открытие, находка требует многократных проверок, подтверждений и – новых поисков» [17, с. 5–9]. В отдельной главе автор представляет размышления о преимуществах раннего обучения музыке. «Само собой разумеющиеся» возрастные рамки, принимаемые сегодня многими за незыблемый эталон, необходимо сдвинуть, чтобы обучение музыке начиналось в возрасте «от трех до пяти». Этого достаточно, чтобы облегчить процесс обучения и достичь качественно новых результатов [17, с. 9–13].

И, разумеется, Т. Б. Юдовина-Гальперина выходит на главный вопрос, непосредственно связанный с проблемами музыкальной педагогики и психологии, – вопрос определения и выявления музыкальных способностей. «Вижу. Слышу. Осознаю» – так она называет главу и в такой конфигурации видит решение проблем начального периода обучения детей музыке и исполнительскому искусству. По сути, автор раскрывает основные вопросы, касающиеся детской сенсорики. Результаты многолетней работы с детьми убедили автора в том, что при правильном комплексном и целенаправленном педагогическом воздействии слух практически любого ребенка можно развить до уровня так называемого «пассивного» абсолютного слуха. Для этого учителю музыки, как и любому другому педагогу, нужно хорошо понимать, как хрупок детский организм, как важно заботиться о том, чтобы не нанести ущерб здоровью и гармоничному развитию ученика.

Именно благотворному построению диалога музыки и здоровья ребенка посвящает автор свои основные практические выводы. В них не просто говорится о благотворном влиянии музыки на физическое, интеллектуальное и духовное развитие ребенка, но представлен собственный продуктивный опыт работы с проблемными детьми. Анализ возникающих у учеников психологических проблем привел к необходимости написать не только о проблемных детях, но и о проблемных родителях. Анализируя здоровье ребенка, Т. Б. Юдовина-Гальперина выходит на решение одной из самых серьезных проблем у музыкантов-инструменталистов – профессиональных заболеваний. Их истоки она видит в неправильных методах первоначального обучения.

В главе «Движение. Гимнастика. Дыхание» приводятся несколько комплексов гимнастических упражнений для развития опорно-двигательного аппарата и нормализации дыхания юного пианиста. Описывая методы работы с трехлетними детьми в доигровой и игровой период, автор приводит основные приемы, которые позволяют в игровой форме заложить основы пианистической школы у детей трехлетнего возраста. А в качестве своеобразной экспертной диагностики автор вместо заключения представляет выдержки из писем своих учеников и их родителей.

Реалии музыкально-педагогического процесса, как показывает анализ авторитетных авторов музыкального исполнительства и педагогики (Баренбойм, Коган, Нейгауз, Юдовина-Гальперина и др.),

так или иначе выводят на диагностику индивидуально-психологических различий в обучении музыканта. Диагностика является наукой о конструировании методов оценки, измерения, классификации педагогических, психологических и психофизиологических особенностей людей, а также об использовании этих методов в практических целях. Разумеется, диагностика музыкально-исполнительской и педагогической деятельности для своего развития и практического применения имеет две функции – научную и практическую.

Первая характеризует ее с научно-исследовательских позиций и представляет собой деятельность по изучению методологии вопроса и конструированию психодидактических диагностических методик. В соответствии с запросами практики исследуются и возможности использования сложившихся в разных направлениях методик для многообразных практических целей. В психодидактике музыкальной деятельности к ним предъявляются особые требования, связанные с повышением точности и объективности показателей отрасли культуры, музыкального исполнительства и педагогики. В соответствии со спецификой они разрабатываются по определенным правилам и проверяются по ряду критериев. В первую очередь, это делается для того, чтобы оценить их качество и практическую полезность, пригодность для решения прикладных задач. Психодидактические диагностические методики музыкальной деятельности – это специфические психолого-педагогические средства, предназначенные для измерения и оценки индивидуальных особенностей людей в условиях музыкальной деятельности.

Вторая функция диагностики музыкально-исполнительской и педагогической деятельности в идеале должна реализовываться практическими музыкальными психологами, использующими диагностические методики. На практике, за неимением таких возможностей, эту работу проводят энтузиасты-исследователи и педагоги-практики. Они анализируют, оценивают индивидуальные особенности человека в музыкальной деятельности или выявляют различия между группами людей, объединенных по какому-либо признаку. Эти виды деятельности исследователей и практиков музыкально-исполнительской и педагогической деятельности можно назвать постановкой диагноза (диагноз – от греч. *diagnosis* – распознавание, обнаружение). Они осуществляются ради решения определенных научных и прикладных задач.

Обе названные функции диагностики музыкально-исполнительской и педагогической деятельности (создание методологической и методической базы и ее использование на практике) не осуществляются изолированно, они могут обнаруживаться в единстве, в деятельности одних и тех же специалистов. Так, создатели моделей и методик нередко не только проверяют их, но и применяют на практике, решая определенные прикладные задачи, возникающие в работе, а также опираются на опыт профессиональных психологов, педагогов, исполнителей, являющихся пользователями методик. Вместе с тем практики не только применяют уже разработанные диагностические методики; они в своей деятельности нередко сталкиваются с необходимостью составить программу, методические рекомендации, разработать тесты, диагностические карты и пр. Поэтому практики должны обладать навыками конструирования моделей и методик. Еще одно объединяет исследователей и практиков: в какой бы сфере музыкальной деятельности они ни работали, им необходимо владеть глубокими научными знаниями культуры, науки, образования, сущности музыкальной деятельности, принципов и законов психологии, музыкально-исполнительского процесса. Без всего этого нельзя заниматься диагностикой.

На основе такого анализа и накопленных знаний формируются методы диагностики способностей, составляющих структуру музыкальности, и методы диагностики непосредственно-исполнительских качеств музыканта-исполнителя. В методах диагностики способностей на сегодняшний день выделяют методы диагностики музыкального слуха, музыкально-ритмической способности, музыкальной памяти, музыкального мышления и музыкального воображения, графического и словесного описания незнакомой музыки, эмоциональной отзывчивости на музыку. В методах диагностики музыкального слуха предметом диагностики являются мелодический, гармонический и простой звуковысотный слух (абсолютный и относительный).

Диагностика музыкально-ритмической способности включает три основных компонента: способность к восприятию ритмического рисунка, способность к восприятию метра, способность

к восприятию темповых соотношений. При диагностике музыкальной памяти анализируется ее важнейшая функция – репродуктивные внутренние слуховые представления. Выявление наличия и яркости репродуктивных внутренних слуховых представлений и лежит в основе методики диагностики музыкальной памяти. При этом диагностируется кратковременная и долговременная музыкальная память. Диагностика музыкального мышления и музыкального воображения основывается на выводах ученых о том, что «симультанный музыкальный образ носит зрительный характер, а деятельность музыкального воображения во многом связана с перекодированием слуховой информации в зрительную» [18]. Это дало основание формированию методики графического и словесного описания незнакомой музыки.

Диагностика эмоциональной отзывчивости на музыку основывается на показателях лабильности и силы нервной системы. Здесь используется либо специальная аппаратура, либо методы наблюдения за внешними реакциями человека на музыку (мимика, пантомимика), а также метод экспертных оценок. Методы диагностики непосредственно-исполнительских качеств включают: методы экспертных оценок; методы самооценки и диагностики адекватности самооценки; методы диагностики исполнительской техники (мышечная сила исполнительского аппарата, быстрота исполнительских движений, сенсомоторная и межмышечная координация, выносливость музыканта-исполнителя, диагностика двигательной памяти с включением в этот компонент памяти на действие и памяти на деятельность); методы диагностики надежности в концертном выступлении (стабильность, помехоустойчивость и эмоциональная устойчивость музыканта-исполнителя); методы диагностики саморегуляции, самооценки, самоконтроля, эффективности самокоррекции, самонастройки, психологической готовности, специальной и общей профессиональной, готовности к исполнению концертной программы; методы диагностики артистизма (диагностика сценического перевоплощения); изучение ориентации на мысленный музыкальный образ; диагностика сценических движений на выразительность, направленность на публику, уровней структуры сценических движений – регулятивного, представленного и сенсомоторного; методы диагностики сценического внимания.

Системы диагностики продуктивно работают только в полном объеме использования всех компонентов психодиактики. Они, безусловно, входят в комплекс формирования профессионального мастерства музыканта-исполнителя [19].

Список литературы

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
2. Коган Г. М. У врат мастерства. – М.: Классика – XXI, 2004. – 98 с.
3. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. – Л.: Совет. композитор, 1979. – 352 с.
4. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 286 с.
5. Гнилов Б. Г. Психологические аспекты музыкальной композиции для фортепиано с оркестром // Журн. приклад. психологии. – 2006. – № 1. – С. 93–103.
6. Сусоева О. В. Перспективы применения музыкотерапевтических средств на уроках музыки с целью психологической разгрузки детей школьного возраста // Вестн. Твер. гос. ун-та. – 2008. – № 4. – С. 115–119.
7. Серова О. Е. Теоретические и экспериментальные исследования психологии восприятия музыки в научном наследии С. Н. Беляевой-Экземплярской // Вопр. психологии. – 2009. – № 5. – С. 127–137.
8. Семикин В. В., Праслова, Г. А. Традиции музыкального образования православной ориентации в контексте древнерусских психологических воззрений // Культур.-истор. психология. – 2007. – № 3. – С. 80–83.
9. Борисова Н. В. Психологические условия профессиональной деятельности учителя музыки // Вест. Твер. гос. ун-та. – 2008. – № 4. – С. 119–125.
10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 379 с.
11. Шульпяков О. В. Звукотворческая воля или процесс познания? // Совет. музыка. – 1982. – № 5. – С. 104–106.

12. Ильина Г. А. Особенности развития музыкального ритма у детей // *Вопр. психологии.* – 1961. – № 1. – С. 119–133.
13. Акимова М. К. Диагностика индивидуально-психологических различий в обучении // *Вопр. психологии.* – 1984. – № 6. – С. 71–78.
14. Теплов Б. М. Некоторые вопросы изучения общих типов высшей нервной деятельности человека и животных // *Типолог. особенности высш. нерв. деятельности человека.* – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1956. – С. 5–123.
15. Теплов Б. М. Новые данные по изучению свойств нервной системы человека // *Типолог. особенности высш. нерв. деятельности человека.* – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1963. – Т. 3.
16. Цыпин Г. М. Поговорим о вундеркиндах // *Музык. жизнь.* – 1983. – № 24.
17. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я – детский педагог. – СПб.: Союз художников, 2002. – 112 с.
18. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.03. – Казань, 1989. – 425 с.
19. Серегин Н. В. Психодидактика музыкальной деятельности: моногр. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2014. – 165 с.

List of references

1. Neigauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga. – 5-e izd. – М.: Muzyka, 1988. – 240 s.
2. Kogan G. M. U vrat masterstva. – М.: Klassika – XXI, 2004. – 98 s.
3. Barenboim L. A. Put' k muzitcirovaniuu. – L.: Sovet. kompozitor, 1979. – 352 s.
4. Alekseev A. D. Metodika obucheniia igre na fortepiano. – М.: Muzyka, 1978. – 286 s.
5. Gnilov B. G. Psikhologicheskie aspekty muzykal'noi kompozitsii dlia fortepiano s orkestrom // *Zhurn. priklad. psikhologii.* – 2006. – № 1. – S. 93–103.
6. Susoeva O. V. Perspektivy primeneniia muzykoterapevticheskikh sredstv na urokakh muzyki s tsel'iu psikhologicheskoi: razgruzki detei shkol'nogo vozrasta // *Vestn. Tver. gos. un-ta.* – 2008. – № 4. – S. 115–119.
7. Serova O. E. Teoreticheskie i eksperimental'nye issledovaniia psikhologii vospriiatiia muzyki v nauchnom nasledii S. N. Beliaevoi-Ekzempliarskoi // *Vopr. psikhologii.* – 2009. – № 5. – S. 127–137.
8. Semikin V. V., Praslova, G. A. Traditsii muzykal'nogo obrazovaniia pravoslavnoi orientatsii v kontekste drevnerusskikh psikhologicheskikh vozzrenii // *Kul'tur.-istor. psikhologiya.* – 2007. – № 3. – С. 80–83.
9. Borisova N. V. Psikhologicheskie usloviia professional'noi deiatel'nosti uchitelia muzyki // *Vest. Tver. gos. un-ta.* – 2008. – № 4. – S. 119–125.
10. Teplov B. M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei. – М.: Nauka, 2003. – 379 s.
11. Shul'piakov O. V. Zvukotvorcheskaia volia ili protsess poznaniia? // *Sovet. muzyka.* – 1982. – № 5. – S. 104–106.
12. Il'ina G. A. Osobennosti razvitiia muzykal'nogo ritma u detei // *Vopr. psikhologii.* – 1961. – № 1. – S. 119–133.
13. Akimova M. K. Diagnostika individual'no-psikhologicheskikh razlichii v obuchenii // *Vopr. psikhologii.* – 1984. – № 6. – S. 71–78.
14. Teplov B. M. Nekotorye voprosy izucheniia obshchikh tipov vysshei nervnoi deiatel'nosti cheloveka i zhivotnykh // *Tipolog. osobennosti vyssh. nerv. deiatel'nosti cheloveka.* – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1956. – С. 5–123.
15. Teplov B. M. Novye dannye po izucheniiu svoistv nervnoi sistemy cheloveka // *Tipolog. osobennosti vyssh. nerv. deiatel'nosti cheloveka.* – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1963. – Т. 3.
16. Тсypин Г. М. Поговорим о вундеркиндах // *Музык. zhizn'.* – 1983. – № 24.
17. Iudovina-Gal'perina T. Za roialem bez slez, ili Ia – detskii pedagog. – SPb.: Soiuz khudozhnikov, 2002. – 112 s.
18. Tcagarelli Iu. A. Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoi deiatel'nosti.: dis. ... d-ra psikhol. nauk: 19.00.03. – Kazan', 1989. – 425 s.
19. Seregin N. V. Psikhodidaktika muzykal'noi deiatel'nosti: monogr. – Barnaul: Изд-во Алт. гос. акад. кул'туры i iskusstv, 2014. – 165 s.

ПОНЯТИЕ УСТАНОВКИ В ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Е. Е. Белова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается понятие «психологическая установка» и ее влияние на музыкально-исполнительскую деятельность. В отношении исполнительской деятельности важную роль играет внутренняя установка (самонастрой) личности, помогающая вхождению в творческий процесс музыканта.

Ключевые слова: психологическая установка, художественная деятельность, музыкальная деятельность, самонастрой, сознание, публичное выступление.

THE CONCEPT OF SETTING IN PSYCHOLOGY OF ARTISTIC CREATIVITY

Е. Е. Belova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the concept of “psychological setting” and its influence on musical performance. The internal setting or person’s selfincite plays an important role regarding the performing activity, helping to get into the creative process of artists.

Keywords: psychological setting, art activities, music activities, selfincite, consciousness, public performance.

При исследовании личности в психологии важнейшее место занимает проблема психологической установки. Формирование психологических установок личности преломляется через усвоение социального опыта личности, который конкретно проявляет себя в действиях и поступках. Только при условии изучения этого механизма можно решить вопрос о том, чем конкретно регулируется поведение и деятельность человека. Для того чтобы понять, что предшествует разворачиванию действия, необходимо, прежде всего, проанализировать потребности и мотивы, побуждающие личность к деятельности. Понятие, которое в определенной степени объясняет выбор мотива, есть понятие установки.

Вопросы взаимовлияния психологической установки и исполнительского опыта музыканта поднимали в своих трудах М. С. Каган, Г. Г. Нейгауз, Л. Л. Бочкарев, Р. Г. Натадзе, Л. Гинзбург, Д. Благой, В. Н. Квинн, В. И. Петрушин, К. Н. Игумнов, С. Л. Рубинштейн и другие. М. С. Каган, избрав в качестве основы для классификации активность человека в системе субъект-объектных отношений, выделил пять видов деятельности: преобразовательную, познавательную, ценностно-ориентационную, коммуникативную и художественную, подчеркивая, что в последней синтезированы все четыре другие.

Художественность – это интегральное качество искусства, занимающего особое место в системе человеческой деятельности. Искусство, по мнению М. С. Кагана, сопоставимо со всем миром человеческих ценностей, поскольку оно является продуктом художественного творчества «как вида деятельности... в котором органически слиты все другие» [2, с. 127]. Три основных вида художественной деятельности: создание, исполнение, восприятие художественного произведения представляют собой иерархическую систему.

Художественную деятельность в единстве ее созидательных и созерцательных моментов многие рассматривают как творческую. Что касается созидательной деятельности, связанной с созданием произведения, она, бесспорно, всецело является творческой. Деятельность интерпретатора, являясь относительно самостоятельной, заключается в творческом воссоздании и художественном прочтении продукта первичного художественного творчества. Художественный продукт творческой деятельно-

сти композитора становится предметом деятельности исполнителя, продукт же этой деятельности является предметом деятельности слушателя [1, с. 53]. «В условиях музыкальной деятельности мы имеем уникальный случай зависимости содержания предмета от меры его эмоциональной нацеленности, обращенности» [9, с. 96].

В отношении творческой работы исключительно важна внутренняя установка (самонастройка). Обратившись к собственной практике, попытавшись проанализировать свои ощущения, каждый может убедиться: одни установки помогают в работе, улучшают самочувствие, облегчают вхождение в творческий процесс, другие – наоборот. К числу первых можно отнести установку такого рода: «занимаюсь своим делом ради самого себя, во имя тех духовных радостей, которые оно несет с собой». Такая установка во многих отношениях благотворна: она возвышает художника, дает ему радость полного растворения в образе; она уводит от гнетущих мыслей о слушателе, более того – уводит от мыслей о себе. А это проблема первостепенной важности. Имеют право на существование установки и иного рода: «Буду работать (писать, сочинять, исполнять...), дабы доставить удовольствие самому себе и только. Чтобы насладиться звуком, краской». Великая Г. Уланова советовала артисту, выходящему на сцену, «представить себе, что его окружают не три, а четыре стены» и что вообще он выступает «не для зала, а для себя» [9, с. 2].

Далеко не праздный вопрос для людей сцены – к кому обращаться мысленно во время публичного выступления, для кого играть, петь. Это вопрос внутреннего самочувствия и всего связанного с ним. То, что лучше апеллировать во время выступления не ко всей аудитории, а к какому-то одному, «своему» слушателю – иногда реальному, а иногда воображаемому, – подчеркивали многие мастера сцены. Уменьшает ли действительно этот прием сценическое волнение или только создает иллюзию – не столь существенно. Важен результат. «...Люблю играть для одного человека, к которому я хорошо отношусь», – говорил Г. Нейгауз [6, с. 65].

Установки, ценностные ориентации в процессе творческой работы могут быть самыми разными. Каким бы ни был внутренний настрой, направленность мыслей и чувств, – все что должно, в конечном счете, облегчать душевное состояние человека, освобождать его от любых «зажимов», от психологического дискомфорта, тревожной мнительности. Художественное творчество – это, прежде всего, праздник. А если праздник, то все вокруг сразу меняет свою эмоциональную окраску, свой тонус. Творческий процесс становится таким, каким ему и положено быть от Природы, от Бога, – светлым и радостным. Проблема установки была специальным предметом исследования в школе Д. Н. Узнадзе.

Д. Узнадзе доказал, что установка оказывает значительное влияние на динамику деятельности, являясь ее направляющим и регулирующим началом [4, с. 250]. Реализуя принцип единства психики и деятельности, Д. Узнадзе в понятие установки вложил оба основополагающих момента, которые признаны как необходимые составляющие для построения психологической теории.

Выделяют три компонента установки: убеждения, эмоции и поведение.

Убеждения отражают основные ценности человека или, говоря другими словами, демонстрируют окружающим, что для человека желанно, а что неприемлемо. Каждый человек руководствуется своим набором основополагающих ценностей. В установке обязательно присутствует эмоциональное отношение. Установка, в зависимости от того, какие эмоции ее сопровождают, может быть позитивной или негативной. Негативные установки содержат в себе элемент предубеждения, они часто становятся источником разногласий, споров. И наоборот, позитивные установки побуждают человека к альтруизму, сотрудничеству, взаимопомощи.

Эмоциональное отношение, сопровождающее установку, подталкивает человека к определенным поступкам, трансформирует его поведение. Даже если установка не находит выражения в конкретных поступках, она все равно оказывает влияние на поведение человека.

С. Л. Рубинштейн выдвинул, глубоко и всесторонне обосновал принцип единства сознания и деятельности. «Деятельность и сознание – не два в разные стороны обращенных аспекта, они образуют органическое целое – не тождество, но единство» [8, с. 14–15]. Исследователь заявил о необходимости изучения переживаний человека в контексте его деятельности [8, с. 15].

Некоторые опыты свидетельствуют о том, что установка может быть зафиксирована и на основании представления, стимулированного словесным воздействием на человека. Но бесспорно и другое – значительный процент лиц, которым не удается фиксировать установку, стимулированную путем словесного воздействия. Фиксация установки этим способом отличается значительно более низкой степенью стойкости, чем это имеет место в случаях фиксации установки в условиях воздействия актуальной ситуации. В этих случаях в свои права специфически человеческая особенность, сформировавшаяся на наиболее высоких ступенях его развития, – начинает действовать мышление. Таким образом, выясняется, что у человека появляется вторая, более высокая форма установки, которая характеризуется, прежде всего, тем, что, помимо потребности, стимулирующей его деятельность, она предполагает наличие ситуации, определяемой в категориях мышления, а не восприятия.

Мышление служит разрешению теоретической задачи, выступающей перед человеком в условиях объективной действительности. Необходимо различать два уровня психической активности – уровень установки, где находятся ряд малодифференцированных репродуктивных элементов, и уровень объективации с определенно активными формами психической деятельности – с мышлением и волей. Р. Г. Натадзе вскрывается довольно любопытное явление: «психологическая сущность сценического перевоплощения заключается в выработке установки, соответствующей представляемой, вызванная представлением установка фиксируется в процессе репетиций» [5, с. 56]. Автор приходит к заключению, что фиксировать установку на основе «представления» удастся гораздо легче способным деятелям сцены. Они сравнительно легко обращаются к живым, индивидуальным образам, возникающим у них как целостные.

В художественном творчестве большое значение имеет внутренняя установка. Самонастрой способствует улучшению самочувствия и помогает быстро и органично войти в творческий процесс. Психологическая установка в художественном творчестве возникает и рассматривается только в контексте деятельности. Обсуждая пути и перспективы развития теории установки и теории деятельности, нужно подчеркнуть, что обе категории вполне равномерны и соотносимы.

Список литературы

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
2. Каган М. С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). – М., 1974. – 143 с.
3. Квинн В. Н. Прикладная психология. – СПб.: Питер, 2000. – 560 с.
4. Ломов Б. Ф. Когнитивное обучение ИП РАН. – М., 1997 – С. 250.
5. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. – Тбилиси, 1972. – 159 с.
6. Нейгауз Г. Г. Беседы с Б. Тепловым и А. Вицинским // Вопр. фортепиан. исполнительства. – М., 1976. – Вып. 4. – С. 65.
7. Психология личности: хрестоматия. – Самара: Бахрах, 1999. – Т. 2. – 544 с.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – М., 1945. – С. 14–15.
9. Тарасов Г. С. Проблема духовной потребности (на мат-ле музык. восприятия). – М., 1979. – 93 с.

List of references

1. Bochkarev L. L. Psikhologiya muzykal'noi deiatel'nosti. – M.: In-t psikhologii RAN, 1997. – 352 s.
2. Kagan M. S. Chelovecheskaia deiatel'nost' (opyt sistemnogo analiza). – M., 1974. – 143 s.
3. Kvinn V. N. Prikladnaia psikhologiya. – SPb.: Piter, 2000. – 560 s.
4. Lomov B. F. Kognitivnoe obuchenie IP RAN. – M., 1997. – S. 250.
5. Natadze R. G. Voobrazhenie kak faktor povedeniia. – Tbilisi, 1972. – 159 s.
6. Neigauz G. G. Besedy s B. Teplovym i A. Vitcinskim // Vopr. fortepian. ispolnitel'stva. – M., 1976. – Vyp. 4. – S. 65.
7. Psikhologiya lichnosti: khrestomatiia. – Samara: Bakhrah, 1999. – T. 2. – 544 s.
8. Rubinshtein S. L. Osnovy obshchei psikhologii. – M., 1945. – S. 14–15.
9. Tarasov G. S. Problema dukhovnoi potrebnosti (na mat-le muzyk. vospriiatiia). – M., 1979. – 93 s.

ФОРМИРУЮЩИЕ И КОМПЕНСИРУЮЩИЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ МАСТЕРСТВУ

С. Н. Федин

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

Статья посвящена проблемам сольной концертно-исполнительской методологии, лежащим в основе обучения музыкально-исполнительскому мастерству. В ней анализируются: технология создания музыкального материала, а также формирование психических и психологических механизмов, отвечающих за этот процесс. Намечено направление в решении описанных вопросов.

Ключевые слова: формирующие методики, компенсирующие методики, высота, эмоциональное содержание, музыкальная целостность, гармоничность, исполнительство.

FORMATIVE AND COMPENSATORY METHODS OF TEACHING MUSIC AND PERFORMING SKILLS

S. N. Fedin

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article is devoted to the problems of solo concert performance of the methodology based on the learning professional methods. The technology of creating musical material, forming a mental and psychological mechanisms responsible for this process is analyzed. The direction for solution described problems is planned.

Keywords: forming methods, compensating methods, height, emotional content, musical integrity, harmony, performance.

Следует принять за аксиому то, что в основе восприятия и создания музыкального звука лежат различные психические механизмы или одни и те же механизмы, но разворачивающиеся во времени в различной последовательности. Это дает возможность, по крайней мере, отделить субъекта, слушающего музыкальный звук, от субъекта, делающего музыкальный звук, а также отнести данные сферы человеческой деятельности к феноменологии, что не противоречит общепринятому мнению, так как музыкальное искусство включено в эту область знаний.

Опираясь на феноменологический подход к исполнительскому искусству, мы создаем учебные планы, учебные программы, методики, полагая, что они научно и методологически обоснованы, не учитывая, что методология музыкально-исполнительского искусства далеко не методика игры на музыкальном инструменте. Она предполагает не только методы игры, развитие психических и психологических аспектов человеческой личности, но также и овладение методами их управления. Кроме того, мы не всегда осознаем, что музыкально-исполнительское мастерство в одночасье не создается, на это уходят десятилетия, причем самые сложные приемы этого искусства формируются в последний период развития музыканта-исполнителя, перед признанием его совершенства. Выбор методик обучения, распределение их во времени в большинстве случаев определяет конечный результат не только обучения, но и самостоятельного развития музыканта. Для того чтобы избежать педагогических ошибок или сократить их количество, необходимо разобраться, как человек воспринимает музыкальный звук и как он его «изготавливает», чему учат педагоги, передавая традиции предыдущих поколений, а что развивается на бессознательном уровне. Для этого достаточно проанализировать задатки у тех, кого принимают в начальные учебные заведения.

Эстетическое чувство, чувство прекрасного – это психическая деятельность – специфическая для живой системы связь с окружающей средой, опосредствующая и контролирующая взаимоотношения между организмом и средой. В нашем случае взаимоотношение с акустической средой – прежде всего ощущение музыкального звука. В музыковедении выделено достаточное количество характеристик музыкального звука, чтобы поставить вопрос о характеристике или комплексе характеристик, передающих информацию о чувственном аспекте музыкального произведения. Здесь нам не удастся обойтись без некоторых знаний, не относящихся к теории музыки. В частности, придется рассмотреть, хотя бы очень поверхностно, орган, доставляющий в нервную систему человека музыкальный звук.

Звук есть не что иное, как колебание или вибрация воздушной среды. Вибрация в диапазоне от 16 Гц до 20000 Гц ощущается организмом человека как звуковые раздражители, хотя рецепторного органа для восприятия собственно вибрации не существует [1]. Исследования длительного воздействия на человека вибрации показали различные психофизиологические нарушения, иногда принимающие необратимый характер. На основе этого можно сделать вывод, что организм человека выработал свойства, позволяющие ему не входить в резонанс со звуками в диапазоне частот от 16 до 20000 Гц, интенсивностью до 120 дБ, а слуховой аппарат следует рассматривать как результат приспособления к вибрации.

Слуховой аппарат человека состоит из трех частей: наружное ухо, среднее ухо, внутреннее ухо. В наружном находится слуховой проход и барабанная перепонка, вогнутая в сторону среднего уха. Барабанная перепонка – упругая перегородка эллиптической формы. Именно эти конструктивные особенности позволяют снижать вибрационное воздействие на слуховой аппарат. Колебательные процессы перепонки отличаются от колебательных процессов, например, струны, они схожи с процессами вспучивания (см. рис. 1).

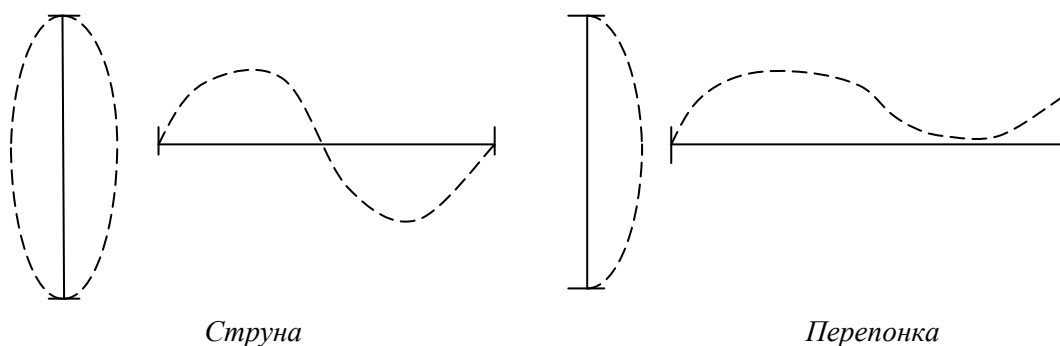


Рисунок 1

Барабанная перепонка реагирует на давление, превышающее атмосферное, повторяя форму звуковой волны. Модулированный звук через слуховые косточки среднего уха передается на базилярную мембрану, существенно понижая интенсивность сигнала. Достигнув базилярной мембраны, звуковая волна вспучивает ее. Прикрепленные к базилярной мембране волосковые клетки растягиваются и сгибаются. Этот процесс считается стимулом, который порождает генераторный потенциал волосковых клеток. На этом этапе ощущения звука произошло изменение формы звуковой волны в зависимости от частоты, но произошедших изменений недостаточно для объяснения способа кодирования частоты звука. Дополнительным условием для кодирования частоты звука посредством формы является стандартный временной интервал. Г. И. Акинщикова считает, что «ощущение вызывает сигнал, отличающийся по частоте и амплитуде от собственных частоты и амплитуды воспринимающей системы и отдельных ее частей» [1, с. 106]. Собственным ритмом слухового органа может слу-

жить функциональное взаимодействие клеток нервной системы с различным типом метаболизма, которое предполагает ритмичность процессов возбуждения – торможения. Данное явление обеспечивает снятие и передачу формы сигнала нейронами через определенный, постоянный промежуток времени. Схематично данный процесс представлен на рис. 2.

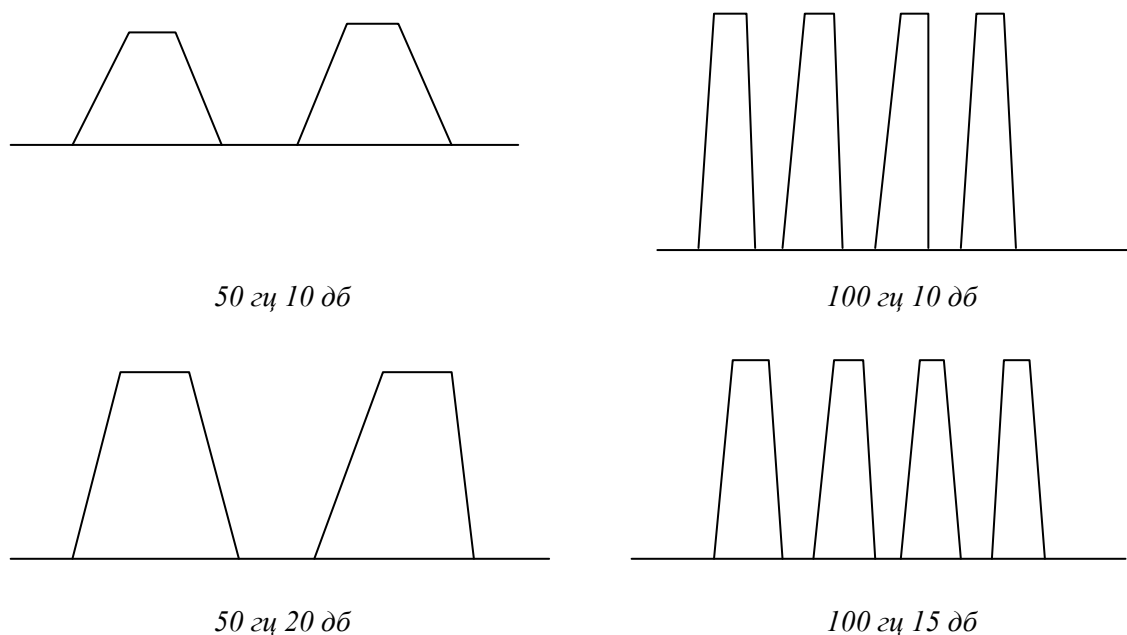


Рисунок 2

При одном временном интервале различные по частоте и интенсивности звуки кодируются конкретной для каждого звука формой.

Проведенный анализ слухового ощущения показал, что человек слышит только форму звука (изменение интенсивности звука в единицу времени), иными словами, человек не слышит высоту звука, регистр, тембр, громкость. Указанные качества поступают в мозг через один канал. Принцип поступления многозвучной фактуры и одноголосной мелодии одинаков. Этого достаточно для эмоционального восприятия шума и восприятия голоса. Следует отметить, что максимальное число колебаний голосовых связок не превышает 100, что касается шума, то он измеряется исключительно силой звука – в децибелах или же громкостью в сонах. Помимо вышеуказанных параметров, форма звука несет информацию о мелодии, гармонии, теме, противосложении, структуре музыкального произведения, а также об его эмоциональном содержании. По мнению многих музыкантов, эмоциональное содержание может передаваться высотой тона и не зависеть от акустической среды, так как высота звука не меняется, при изменении силы звука, в пределах, определяемых конструктивными особенностями инструмента. Следует отметить, что многие путают понятие высоты звука с регистром звука. Приведем пример. Испытуемым с относительным слухом дадим прослушать следующие ноты: ля большой октавы (110 гц), ля малой октавы (220 Гц), ля первой октавы (440 Гц), ля второй октавы (880 Гц). На вопрос, какая из них выше, большинство ответит, что выше ля второй октавы, хотя высота у нот одинаковая. Различен регистр и число колебаний. Аудиометрические исследования, представленные в литературе [3], показывают, что одинаковые по интенсивности, но разные по частоте звуки (чистые тона) различаются по громкости. Например, звук частотой 100 гц воспринимается громче, чем 50 гц. Следовательно, барабанная перепонка избирательно понижает интенсивность звуков, в зависимости от их частоты, при этом изменяется форма звука (см. рис. 3).

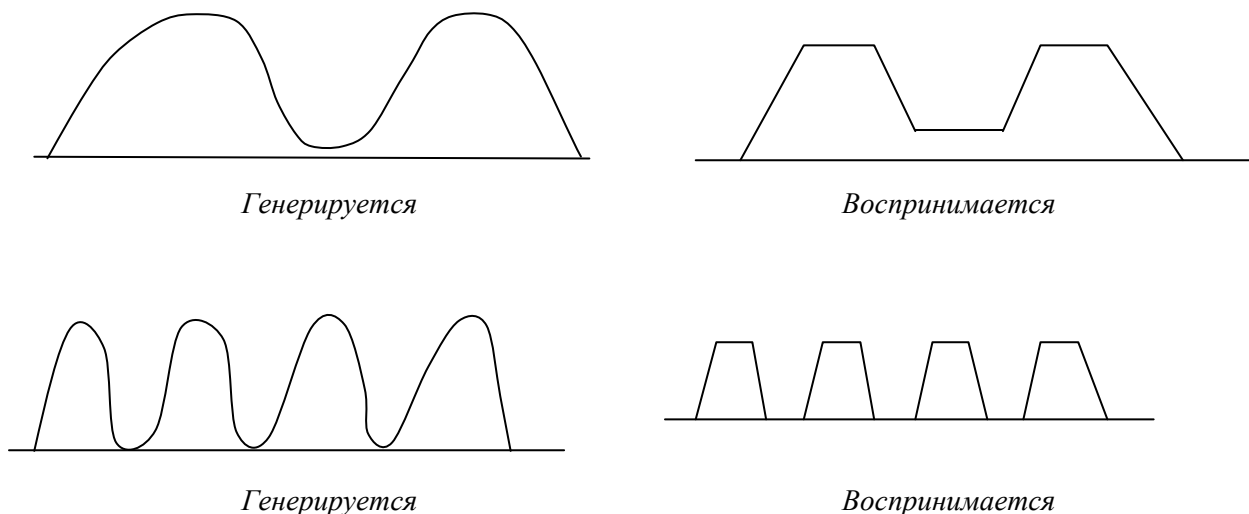


Рисунок 3

Сам факт того, что для многих музыкантов высота звука несет эмоциональную информацию, говорит о том, что музыкальный звук воспринимается двумя самостоятельными системами психики человека. Одна отвечает за определение высоты звука, а другая – за определение эмоциональной составляющей, которую несет звук. Эти параметры музыкант вычленяет из формы звука путем анализа собственных ощущений, переключением внимания на функционирование отдельных частей воспринимающей системы или каким-либо другим механизмом, функционирующим в нашем организме. Утверждать, что такой механизм, не известный нам, не существует, – опрометчиво, и если наукой будет доказано, что он существует, то минимум что придется сделать, – это пересмотреть методики обучения музыкально-исполнительскому искусству.

Эмоциональное содержание музыкального произведения не передается высотой звука. Об этом свидетельствуют результаты исследования, изложенные в статьях [6; 8]: человек воспринимает последовательность высоты звуков и эмоциональное содержание двумя самостоятельными системами, функционирующими параллельно, что подтверждает наличие такого феномена, как «абсолютный слух». Если высота музыкального звука для человеческой психики представлена как форма звука, то формы музыкального языка (интонация, мотив, фраза, предложение и т. д.) определяются тем же механизмом, что и высота звука. Что лежит в основе этого механизма, какие качества его определяют? По мнению автора, это как минимум целостность и гармоничность, позволяющие выделить в реально звучащем произведении его структурные единицы, о которых говорится на всех предметах музыкально-образовательного цикла.

Возможно, эти качества рассматриваются большинством музыкантов как составляющие понятий (или же аналогичные им): «яркость передачи эмоционального содержания», «точность передачи авторского замысла», но, с нашей точки зрения, игнорирование целостности и гармоничности происходит из-за минимума знаний об этих качествах. Известно, что эти качества воспринимаются только при исполнении произведений, как и все эмоциональное, в нотном же тексте они только подразумеваются, так как во многом зависят от грамотного управления артикуляцией и агогикой при воспроизведении всех элементов музыкальной формы. Далее рассмотрим эти понятия.

Чувство целостности или нецелостности должно напоминать музыкантам, воспитанным на законах классической музыки, чувство «устоя» и «не устоя». «Устой» создает ощущение завершенности, то есть целостности, «не устой» – незавершенности. Целостность и нецелостность довольно четко закладываются в авторском тексте посредством гармонических последовательностей. То же самое формируется исполнителем на уровне крупных частей музыкального произведения, но уже с помощью громкостной динамики и агогики.

Перейдем к рассмотрению понятия гармоничности, явления вторичного по отношению к целостности. Гармоничным может быть любой целостный элемент музыкального языка, состоящий из простых целостных элементов, находящихся в иерархической зависимости. То есть простые цело-

стные элементы являются составными частями сложного элемента, который, в свою очередь, входит в состав еще более сложного. Примером гармоничности, может служить любая музыкальная форма (см. рис. 4).

1.																
2.																
3.																
4.																
5.																
6.																

1. Простая двухчастная форма.
2. Периоды.
3. Предложения.
4. Фразы.
5. Мотивы.
6. Интонации.

Рисунок 4

Более крупные формы – сюита, соната, симфония – строятся по тому же принципу. Отметим, что целостность, гармоничность музыкального произведения воспринимается и формируется только в реальном времени и акустическом пространстве, при его звучании. Управлять процессом исполнения можно, лишь поняв закономерности взаимодействия всех уровней структуры музыкального произведения [7, с. 12]. Следует подчеркнуть, что эти два качества (перечисление может быть продолжено) лежат в основе художественного вкуса, без которого не может состояться музыкант-исполнитель.

Если эмоциональное содержание, структурная организация музыкального произведения, высота, тембр, метроритм узнаются людьми без специального музыкального образования, то чем отличается человек с музыкальным образованием? Необходимо подчеркнуть, что эмоциональное восприятие звука (как музыкального, так и шума) – генетическая данность, как и определение структурной организации музыкального материала, в противном случае не существовало бы самородков, исполняющих музыкальные произведения «на слух», выдающихся джазменов, певцов, танцоров, не знающих элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной формы. Принимая ребенка в музыкальную школу, проверяют музыкальные данные: умение различать высоту музыкального звука, запоминать его и воспроизводить голосом, различать длительности и запоминать их комбинации, запоминать мелодию детской песенки и воспроизводить ее голосом, различать ладовую окраску аккордов (мажор, минор). По сути, эти качества и есть профессиональные, но пока работающие на очень маленьком объеме и простом музыкальном материале, не сравнимом по сложности с многоголосной оркестровой фактурой и крупными музыкальными формами. Что же отличает человека, воспринимающего музыку, от человека, делающего ее? Последний знает, как взаимодействуют элементы музыкального языка в различных жанрах и формах. Дело в том, что восприятие музыкального материала одноканальное, а создание музыкального материала многоканальное («многоинструментальное»). Даже в одном звуке, взятом певцом, присутствуют обертоны, не говоря уже о звучании симфонического оркестра. Получить монозвук в реальном времени невозможно, тем более нельзя получить художественное произведение крупной формы с помощью монозвука, а для своеобразной акустики большого зала необходимы инструменты с определенными свойствами, прежде всего, громкостной динамикой и тембром. Получить необходимое по силе звучание в огромном концертном зале с помощью слабого по звучанию инструмента невозможно, так как начнутся искажения, называемые у музыкантов форсированием звука. Форсирование звука приводит к нарушению высоты, тембра, регистра, что делает невозможным получение художественно ценного результата, особенно в крупных формах (симфонии, оперы). Здесь мы подходим к интересной проблеме. Если эмоциональное восприятие, определение различных форм, включая высоту, генетически заложено у челове-

ка, то что дает возможность музыканту вычленять из фактуры ее составляющие: звуки различной длительности, высоты, регистра, тембра, громкости, определять их влияние не только на вертикаль, но и на горизонталь звучащего произведения, выделять голоса в полифонии, структурные элементы музыкальной формы? Каким образом человек может исполнять произведения XIII–XV веков, музыку, созданную до нашей эры, если со времен Платона [3; 6] элементы музыкального языка часто менялись и на современном этапе очень отличаются, как по количеству, так и по качеству даже от XVIII и XIX веков [2; 4]. Возникает вопрос о третьем элементе человеческой психики, отвечающем за определение структурной организации музыкального материала – многоголосного, но поступающего в мозг по одному каналу. Разрешение этого вопроса – одна из ключевых задач преподавателей специального инструмента, без решения которой невозможно совершенствовать методологию и методики обучения музыкально-исполнительскому мастерству.

Основная цель профессионального образования – воспитание музыканта, ставящего на первое место художественный вкус, подчиняющего ему всю свою деятельность. Задачи же постоянно меняются в зависимости от возрастных особенностей будущего музыканта. На начальном этапе – это накопление звуковых образов – элементов музыкального языка, включающего полифоническую, гомофонно-гармоническую, жанровую и стилистическую области. При этом музыкальный опыт призван обеспечить не процесс узнавания, а процесс, предвещающий получение реального звука, то есть функционирование воображения (внутреннего слуха), а также образа действий, необходимых для получения конкретного звучания [3].

Следует отметить, что в разные времена при разных звуковых языковых системах могли получать различные по своим физическим характеристикам звуки, имеющие одинаковое символическое обозначение, следовательно, и образы, хранящиеся в памяти и вызываемые во внутреннем слухе. Примером может служить высота и гармония в диатонических ладах, натуральном ладу, хроматическом звукоряде, орнаментика, ритм, тембр и т. д. Следует обратить внимание на образное представление действий музыканта при исполнении на музыкальном инструменте – для каждого инструмента они разные. Общим могут быть нотные обозначения или зрительные символы, которые на определенных этапах исторического развития музыкального языка несут совершенно разную информацию о музыкальном звуке. Для скрипача – это одно, для пианиста – другое, для вокалиста – третье, плюс субъективные и возрастные особенности. Несмотря на это, действия, необходимые для исполнения на инструменте, и нотные знаки имеют важное значение не только для управления инструментом, но и для управления психикой. Это мнемонические приемы, позволяющие вызывать звуковые образы перед их актуализацией в реальном времени и акустической среде [7, с. 13]. Ни то, ни другое не является гарантией получения художественно ценного музыкального звучания. Это дает только эстетический опыт. Для того чтобы он появился, надо создавать художественно ценные реально звучащие произведения, а для этого необходимо уметь вызывать образ музыкального произведения, что в свою очередь требует наработки условно рефлекторных связей между зрительными символами и звуковыми образами, а также между зрительными, двигательными и слуховыми образами. Для музыкантов понятна вся сложность этой задачи, для остальных же данные знания не нужны. Если музыкант во время исполнения узнает взятый звук, а не предвещает его конкретными образами, он не управляет процессом звукообразования.

Для чего был сделан экскурс в музыкально-исполнительские навыки? Наличие двигательных действий позволяет только музыканту-исполнителю формировать исполнительское мастерство, только двигательные действия дают возможность формировать условно-рефлекторные связи между зрительными, звуковыми, двигательными образами, реальными движениями и реальным звучанием. Исполнителю необходимо подавить в себе безусловные рефлексы, связанные с эмоциональным восприятием звука, с процессом узнавания, а перед ними поставить предслышание, предвидение, предощущение. Если это не сделано, то должен быть слушатель, компенсирующий эти недостатки, желательно намного опытнее, нежели собственно исполнитель. Обычно эту роль выполняет в учебном заведении преподаватель по специальному инструменту, а в оркестре – дирижер. Напомним, что для каждого правила есть исключение, поэтому вышесказанное не относится к очень одаренным музыкантам (возможно, эти навыки и связи могут даваться на генетическом уровне). Основным пока-

зателем одаренности является не столько стабильное исполнение, сколько художественное звучание музыкального произведения, пусть даже с ошибками. Достаточно грамотный педагог сможет представить исполнение без досадных остановок, не потеряв качественного звучания всего остального произведения.

Таким образом, то, что обучающийся выполняет самостоятельно, опираясь на свой художественный вкус (несмотря на ошибки, мучительные поиски, и даже благодаря им), является методом, формирующим музыкально-исполнительский опыт, а то, что передается вторым лицом через двигательные ощущения и не всегда понимается молодым исполнителем, относится к компенсирующим методикам. Избежать их невозможно, особенно на начальном этапе обучения, но очень важно, чтобы объем формирующего материала превышал объем компенсирующего материала, даваемого педагогом. Формирующими методиками можно назвать те, которые связаны с пониманием обучающимся того, что он делает, в противном случае все действия, выполняемые обучающимся, отторгаются или же переходят в подсознание. При этом условно рефлекторные связи формируются, но пользоваться ими обучающемуся очень сложно, так как он не осознает, что с ним происходит, и путь к художественной самостоятельности намного удлиняется.

Одним из ярких примеров компенсирующих методик является психологическая подготовка к концертному выступлению. Обычно обучающийся считается подготовленным к выступлению после того, как выполнит все требования педагога, данные ему в классе, и исполнит произведение наизусть. В большинстве случаев выбранные педагогом темпы, артикуляция отвечают уровню педагога и далеко не всегда позволяют обучающемуся установить причинно-следственную связь между темпо-ритмом, артикуляцией всех уровней произведения. Изменение акустического объема, акустических условий приводит к необходимости менять громкостную динамику, штрихи, темпоритм, при этом меняются двигательные действия, что требует быстрой перестройки многих навыков. Естественно, неопытный обучающийся не может быстро это сделать во время выступления, а зачастую даже не осознает того, что с ним происходит. В этом случае педагог дает рекомендации к психологической настройке, ориентировке по наработанным навыкам и процессу их выполнения, на начальных стадиях обучения. Данные компенсирующие методики оправданы, ведь чтобы научить начинающего музыканта ориентироваться по реальному звуку, его необходимо включать в концертные выступления. Но если обучающийся будет ориентироваться по собственным эмоциональным образам, зрительным образам нотного текста, двигательным образам и двигательным ощущениям, которые, как известно, не зависят от акустических условий и в основном являются весьма субъективными, то он, не используя музыкально-исполнительские формирующие методики, будет зависеть от компенсирующих методик. К ним относится оперирование эмоциональными образами, ассоциациями, зрительными образами нотного текста, двигательными образами и двигательными ощущениями, так называемая психологическая подготовка (в основе которой лежит принцип «делай то, что умеешь»), требующая волевого решения и волевого действия. К сожалению, это порочный путь, уводящий от музыки, в основе которой лежит музыкальный звук, отвечающий всем художественным требованиям, и умение управлять им независимо от того, какие акустические условия есть в настоящий момент. Никто не говорит о том, что надо отказаться от компенсирующих методик, но, когда человек в высшем учебном заведении пользуется ими и при этом формирует музыкальный материал на интонационном уровне (или же максимум – на уровне фраз), то встает вопрос о его профессиональной пригодности. Действительно, нестабильное исполнение – это плохо, но оно говорит лишь о том, что музыкант не владеет сольно-концертной музыкально-исполнительской методологией, определенного вида техникой, однако он при этом остается музыкантом, потому что ориентируется на звук, на целостность и гармоничность звукового материала, а не на зрительные образы, не на эмоциональные и не на двигательные ощущения в себе. Возможно, это самое главное для музыкального искусства.

Список литературы

1. Акинщикова Г. И. Соматическая и психофизиологическая организация человека. – Л., 1977. – С. 227.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / ред. В. Панкратова. – М.: Музыка, 1978. – С. 317.

3. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос-Ард, 1997. – 157 с.
4. Порвенков В. Г. Настройка музыкальных инструментов / рец. И. А. Кузнецов; науч. ред. А. С. Галембо. – М.: Легкая индустрия, 1977. – С. 125.
6. Федин С. Н. Энтропийно-гармоничный анализ эмоционального содержания музыкальных произведений // Опыт и проблемы развития культуры в условиях перестройки. – С. 301–310.
7. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учеб. пособие / ред. О. В. Кравцова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – С. 191.
8. Федин С. Н. Структурные характеристики художественного звучания музыкального произведения // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 20. – С. 221.

List of references

1. Akinshchikova G. I. Somaticheskaja i psichofiziologicheskaja organizacija cheloveka. – L., 1977. – S. 227.
2. Beishlag A. Ornamentika v muzyke / red. V. Pankratova. – M.: Muzyka, 1978. – S. 317.
3. Kirnarskaja D. K. Muzykal'noe vospriatie. – M.: Kimos-Ard, 1997. – 157 s.
4. Porvenkov V. G. Nastrojka muzykal'nykh instrumentov / rec. I. A. Kuznetcov; nauch. red. A. S. Galembo. – M.: Legkaja industrija, 1977. – S. 125.
6. Fedin S. N. Entropiino-garmonichnyi analiz emotcional'nogo sodержaniia muzykal'nykh proizvedenii // Opyt i problemy razvitiia kul'tury v usloviiakh perestroiki. – S. 301–310.
7. Fedin S. N. Spetsial'nyi instrument. Prichiny narusheniia stabil'nosti ispolneniia na estrade u baianistov i ikh ustranenie v klasse spetsial'nogo instrumenta: uchebnoe posobie / red. O. V. Kravtcova. – Kemerovo: KemGUKI, 2010. – S. 191.
8. Fedin S. N. Strukturnye kharakteristiki khudozhestvennogo zvuchaniia muzykal'nogo proizvedeniia // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 20. – S. 221.

СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТЬ В СТРУКТУРЕ СПОСОБНОСТЕЙ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Е. О. Пригодич

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В данной статье рассматривается стрессоустойчивость как личностная способность музыканта-исполнителя. Разрабатывается структура стрессоров в исполнительской деятельности, анализируются индивидуальные проявления и способы поведения в стрессовых ситуациях музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: стрессоустойчивость, эстрадное волнение, стрессоры, темперамент, способности.

THE STRESS RESISTANCE IN THE ABILITY STRUCTURE OF MUSICIANS

E. O. Prigodich

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

This article considers stress resistance as the personal ability of the musician-performer. The structure of stressors in performing activities is developed, individual symptoms and behaviors in stressful situations of musicians are analyzed.

Keywords: stress resistance, variety excitement, stressors, temperament, abilities.

В процессе подготовки музыкантов в образовательных учреждениях не уделяется достаточного внимания формированию в структуре их личности такого качества, как стрессоустойчивость. К сожалению, в литературе раскрытию понятия стрессоустойчивости также уделено очень мало внимания. В работах Б. А. Вяткина, Ж. Годфруа, Л. Д. Гиссена, Б. Додонова, Е. С. Жарикова, Я. А. Лупьяна, Е. В. Руденского, Г. Селье, Д. Фонтана, посвященных проблеме стресса, само понятие стрессоустойчивости встречается редко и упоминается лишь в плане предпосылки успешного выполнения различного рода действий (трудовых, учебных и т. д.). Можно сказать, что в работах перечисленных исследователей проблема стрессоустойчивости выступает как проблема обеспечения, сохранения и повышения эффективности труда.

На сегодняшний день насчитывается незначительное число работ, посвященных изучению проблемы стрессоустойчивости (Г. Ф. Заремба, Л. М. Митина, С. В. Субботин), но и эти исследователи считают стрессоустойчивость условием успешной адаптации организма к изменяющимся условиям среды, лишь Л. М. Митина рассматривает стрессоустойчивость как профессионально значимое качество личности [5, с. 29].

Нами предлагается другая трактовка: считаем, что стрессоустойчивость можно рассматривать как личностную способность, важную в разных сферах профессиональной деятельности, в том числе и музыкальной.

Прежде всего, необходимо проанализировать причины волнения перед и во время публичных выступлений, которые и будут являться показателями стрессоустойчивости, на материале экспериментальных исследований, проведенных на Международных конкурсах, в Российской Академии музыки им. М. И. Гнесиных и на основе анализа методической литературы по вопросам фортепианного исполнительства. Затем на основе этого анализа следует определить комплекс стрессоров в музыкальной деятельности.

Стрессоры – это психосоциальные факторы, которые вызывают сильное эмоционально-психологическое или физиологическое напряжение всех функциональных систем человека. Предлагаем комплекс стрессоров в исполнительской деятельности разделить на три условные группы: группу внутренних стрессоров, которые определяются индивидуальными особенностями исполнителя, группу внешних причин стрессового напряжения и группу стрессоров, которые связаны с педагогическими недочетами и недоработками.

В группу внутренних стрессоров, прежде всего, необходимо отнести психогенные и самотогенные факторы, которые могут привести к различным последствиям: нарушению координации, дыхания, зажиму исполнительского аппарата. Сюда относятся: физическое состояние исполнителя, особенности его психологической подготовленности к выступлению и просто неумение провести ситуативную психологическую подготовку к выступлению. В ситуации предконцертного волнения стрессором может стать содержание мыслей исполнителя, его патогенное мышление и даже особенности ассоциаций во время исполнения, неумение исполнителя владеть навыками «раздвоения сознания». Все это может привести к срыву во время исполнения. Также к этой группе стрессоров необходимо отнести особенности мотивационной сферы исполнителя и, прежде всего, мотивы его отношения как к публике, так и к исполнительской деятельности вообще. Ведь понятно, что мотивы неприятия исполнительской деятельности или мотивы эгоцентрического отношения к публике на каком-то этапе могут стать сильнодействующими стрессогенными факторами.

Г. М. Коган приходит к выводу, что главной причиной волнения является неадекватная самооценка исполнителя: недооценка своего дарования, формирующая неуверенность, или переоценка собственных способностей [3, с. 13].

Многие исследователи связывают эстрадное волнение с недостаточной уверенностью исполнителей в безотказной работе памяти (А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, Г. М. Коган, С. И. Савшинский). Сильнодействующим стрессором может стать предконцертное волнение, связанное с недостаточным уровнем подготовленности, о чем может свидетельствовать наличие психического состояния тревоги, которое, по мнению большинства ученых, детерминировано возможными или вероятными неприятностями, неожиданностью, изменениями в привычной обстановке и деятельности, задержкой приятного, желательного и выражается в специальных переживаниях и реакциях (страх, нарушение покоя).

В группу внешних стрессоров можно отнести: инструмент, который в одних случаях способствует повышению творческой активности, в других – оказывает неблагоприятное влияние на состояние исполнителя; кроме того, определяющее значение может иметь количество репетиций на конкретном инструменте и возможность ознакомиться с акустическими возможностями зала; а также поведение публики во время выступления, ее общекультурный уровень и способность исполнителя выступать в роли суггестера по отношению к ней. В группу стрессоров, связанных с педагогическими недоработками, нами отнесены: завышенный уровень программы или несоответствие программы характеру исполнителя, а также неумение педагогом правильно организовать успешную адаптацию студента к ситуации «быть на сцене».

В психологической литературе описываются случаи, когда незначительный стресс вызывал прилив сил, активизацию деятельности, мобилизацию всех сил человека. В своих последних работах Г. Селье подразделяет стресс на «хороший» (евстресс) и «плохой» (дистресс). Другие исследователи (А. Гельгорн, В. А. Горовой-Шалтан, А. Ф. Лазуровский, Дж. Лувборроу) показали, что умеренные величины эмоционального напряжения способствуют продуктивной деятельности и целесообразности поведения, тогда как высокий и низкий уровни дезорганизуют различные формы жизненной активности.

Поэтому, если говорить о влиянии стрессоров на выступление музыканта-исполнителя, то можно отметить следующее: влияние стрессоров не всегда пагубно и разрушительно, и поэтому работу по развитию стрессоустойчивости необходимо проводить в русле ликвидации лишь избыточных отрицательных воздействий стрессоров. Многие выдающиеся музыканты подчеркивали, что умеренная доля сценического волнения, то есть в нашем случае умеренная доля воздействия стрессоров, необходима в условиях концертных выступлений, так как мобилизует физические и психологические возможности исполнителя, дает свободу творческой фантазии и импровизации, а также помогает наиболее ярко и эмоционально передать смысл исполняемого произведения.

Также необходимо отметить, что степень стрессовой реакции человека зависит не только от силы и длительности внешнего эмоциогенного раздражителя (стрессора), но и от силы нервной системы, от многих качеств его личности, от прошлого опыта, тренированности и т. д. Чтобы управлять стрессом, мы должны изучить как внешние требования, так и наши личные способности. Стрессовые возможности от природы разные. Они определяются типом высшей нервной деятельности, особенностями темперамента, устойчивостью эмоциональной сферы.

Участие в формировании стрессовых реакций нервной регуляции делает актуальным вопрос о том, как реализуются при стрессе типологические особенности нервной системы. В. И. Рождественская с сотрудниками констатировала, что снижение работоспособности при стрессе от утомления – при длительном однообразии деятельности – возникает у лиц со «слабой» нервной системой раньше, чем у лиц с «сильной» нервной системой. В. С. Мерлином было отмечено, что людям со «слабой» нервной системой свойственна большая перцептивная чувствительность, чем обладателям «сильной» нервной системы. Это позволило ему показать, что индивидуальные различия стресса зависят не только от «силы» и «слабости» нервных процессов, но и ряда других свойств нервной системы и психических процессов [4, с. 79]. Как известно, темперамент является биологическим фундаментом нашей личности, основан на типах нервной системы. Поэтому рассмотрим стрессовые возможности представителей разных типов темперамента.

Представители сангвинического темперамента в меньшей степени подвержены стрессу, и их природные способности позволяют быстро и легко справиться со стрессовым напряжением. Вследствие того, что сангвиники тяготеют однообразием, стрессовую реакцию могут вызвать не сильные, но монотонно действующие раздражители. Сильный тип нервной системы, малотревожность, эмоциональная устойчивость, повышенный уровень притязаний и высокая степень саморегуляции приводят к тому, что сангвиники в стрессовых ситуациях решения принимают самостоятельно и добиваются высоких результатов по преодолению негативных последствий стресса. Они имеют самые благоприятные природные предпосылки к развитию стрессоустойчивости.

У представителей флегматического темперамента стрессовую реакцию могут вызвать следующие факторы: резкая смена условий деятельности, ускоренный темп работы и необходимость все

выполнять слишком быстро. В условиях исполнительской деятельности сильными эмоциогенными стрессорами могут стать: неожиданная смена аудитории, перемена времени выступления, необходимость несанкционированного выхода на сцену. Но в общем плане они, как и сангвиники, имеют благоприятные природные предпосылки к развитию стрессоустойчивости и в меньшей степени подвержены стрессу, в отличие от холериков и меланхоликов.

Холерики в большой степени подвержены стрессам, их природные предпосылки стрессоустойчивости очень слабы, в условиях концертных выступлений могут очень импульсивно реагировать на стресс, количество стрессоров, которые могут вызвать стрессовую реакцию, у холериков очень велико.

Эмоционально возбудимые, со слабой нервной системой меланхолики имеют низкий уровень притязаний, в условиях стресса испытывают трудности в принятии самостоятельных решений. Как и холерики, они сильно подвержены стрессам, имеют низкий уровень природных возможностей к развитию стрессоустойчивости, степень стрессовой реакции может быть очень сильной и приводить к болезненным последствиям.

Для понимания природных предпосылок к развитию стрессоустойчивости важное значение имеет такое свойство темперамента, как нейротизм – понятие, характеризующееся эмоциональной неустойчивостью, тревогой, вегетативными расстройствами. Эмоциональная устойчивость присуща сангвиникам и флегматикам, эмоциональная неустойчивость – холерикам и меланхоликам.

Экстравертированность представляет собой характеристику индивидуально-психологических различий человека, крайние полюса которой соответствуют направленности личности либо на внешние объекты (экстраверсия), либо на явления его собственного субъективного мира. Экстравертам (сангвиникам, холерикам) свойственна общительность, импульсивность, гибкое поведение, большая инициатива, высокая социальная адаптивность, но и малая настойчивость. Интровертам (флегматикам, меланхоликам) присущи наблюдательность, замкнутость, склонность к самоанализу, затруднение социальной адаптации, социальная пассивность при достаточной настойчивости.

Сравнение природных данных представителей различных типов темпераментов и выявление на этой основе их предрасположенности к стрессу позволяет говорить о природных предпосылках стрессоустойчивости, то есть задатках. В свою очередь, категория задатков станет тем фактором, который позволит утверждать, что стрессоустойчивость можно рассматривать как способность.

Стрессоустойчивость не является неизменным, статичным проявлением личности, ее можно целенаправленно формировать, повышать ее уровень. Формирование стрессоустойчивости связано с развитием навыков саморегуляции, волевых процессов и качеств. Следовательно, можно рассматривать стрессоустойчивость как способность, то есть индивидуально-психологическое свойство личности, формирующееся в процессе индивидуальной жизни и определяющее успех в профессиональной деятельности.

Представленные сведения об отрицательном влиянии стрессоров на выступление музыкантов, об индивидуальных проявлениях и способах поведения в стрессовых ситуациях подталкивают к выводу о необходимости осуществления целенаправленной работы по развитию стрессоустойчивости студентов. Эта работа должна опираться на следующие принципы: индивидуального подхода к студенту-музыканту; диагностики индивидуальных особенностей, особенно на ранних стадиях обучения; обучения навыкам саморегуляции, преодоления негативных последствий стресса и развития эмоционально-волевой сферы личности музыканта-исполнителя.

Список литературы

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
2. Ганелин Л. М. Психологическая саморегуляция. – Алма-Ата: Алма-Ата, 1973. – 297 с.
3. Коган Г. М. У врат мастерства. – М.: Классика – XXI, 2004. – 136 с.
4. Мерлин В. С. Психология формирования и развития личности. – М.: Наука, 1981. – 280 с.
5. Митина Л. М. Психологическая диагностика эмоциональной устойчивости учителя / Рос. акад. образования, Психол. ин-т. – М., 1992. – 59 с.

List of references

1. Bochkarev L. L. Psikhologiiia muzykal'noi deiatel'nosti. – M.: In-t psikhologii RAN, 1997. – 352 s.
2. Ganelin L. M. Psikhologicheskaiia samoreguliatciiia. – Alma-Ata: Alma-Ata, 1973. – 297 s.
3. Kogan G. M. U vrat masterstva. – M.: Klassika – XXI, 2004. – 136 s.
4. Merlin V. S. Psikhologiiia formirovaniia i razvitiia lichnosti. – M.: Nauka, 1981. – 280 s.
5. Mitina L. M. Psikhologicheskaiia diagnostika emotcional'noi ustoichivosti uchitelia / Ros. akad. obrazovaniia, Psikhol. in-t. – M., 1992. – 59 s.

ИСТОРИЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

А. А. Афанасьева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается история возникновения и применения в учебном процессе проектных технологий за рубежом и в России, дается характеристика основных типов проектов, теоретически обосновываются этапы осуществления музыкально-художественных проектов.

Ключевые слова: учебное проектирование, познавательная деятельность, прагматичная направленность, структура, последовательность.

HISTORY AND THEORETICAL BASIS OF THE PROJECT TECHNOLOGIES IN EDUCATIONAL PROCESS

A. A. Afanasyeva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the history and use in the educational process design technologies abroad and in Russia; the main types of projects are described, implementation phases of music and art projects are theoretically justified.

Keywords: educational design, cognitive activity, pragmatic orientation, structure, sequence.

В связи с социально-экономическими изменениями в современном обществе возникает потребность в активных, деятельных людях, которые могли бы быстро приспосабливаться к меняющимся трудовым условиям, выполнять работу с оптимальными энергозатратами, способных к самообразованию, самовоспитанию и саморазвитию. Если выпускник вуза будет обладать указанными свойствами, то он, с большой долей вероятности, реализуется в современном обществе. Следовательно, в образовании необходима смена существующей дидактической парадигмы, ориентированной на традиционное обучение, за счет изменения форм и методов обучения, его индивидуализации, увеличения комплекса новейших технических средств. Возникает необходимость применения более активных видов самостоятельной учебной работы. В этой связи все большее внимание привлекают проектные технологии.

Разработанные в мировой педагогической теории и практике идеи проектного обучения со временем претерпели определенную эволюцию, и сегодня данный вид обучения все больше становится интегрированным компонентом структурированной системы образования. Современное понимание проектного обучения связано с понятием «проективность» – тенденцией, относительно недавно появившейся в образовании. Учитывая ее направленность на формирование проектной культуры, которая предполагает искусство планирования, прогнозирования, созидания, исполнения и оформления, проективность находит свое отражение в методе проектов.

Метод проектов не является принципиально новым в мировой педагогике. Его история насчитывает более 300 лет. Его активно применяли в Римской академии, архитектурной академии

«Прогетти» в Средние века. Из Рима метод перешел во Францию и был ориентирован на результат в виде продукции или какой-либо деятельности. Однако как полноценный метод он возник в XIX веке. Его также называли методом проблем и связывали с идеями гуманистического направления в философии и образовании, с разработками американского философа и педагога Дж. Дьюи и его ученика В. Х. Килпатрика. В основе метода – идея о направленности учебно-познавательной деятельности на результат, который получается при решении той или иной практически или теоретически значимой проблемы. Внешний результат можно осмыслить, применить в реальной практической деятельности. Внутренний результат – опыт деятельности – становится бесценным достоянием учащегося, соединяя в себе знания и умения, компетенции и ценности [3].

Предложенный Дж. Дьюи метод проектов в своей основе предполагал обучение, сообразное личному интересу учащегося в том или ином предметном знании. Отсюда чрезвычайно важно было показать детям их личную заинтересованность в приобретаемых знаниях, которые могут и должны пригодиться им в жизни. Для этого необходима проблема, взятая из реальной жизни, знакомая и значимая для ребенка, для решения которой ему необходимо приложить полученные знания, а также новые знания, которые еще предстоит приобрести. При этом метод проектов еще долго оставался экспериментальным новшеством, неизвестным большинству педагогов даже в США. Поэтому статья У. Килпатрика «Метод проектов», опубликованная в 1918 году в «Рекорде педколледжа» – ведущем журнале американской школьной педагогики – приобрела огромную популярность (журнал продал 60 тыс. переизданий статьи Килпатрика, что, по тогдашним меркам, указывает на невероятный спрос). Таким образом, заслуга У. Килпатрика заключается собственно не в «изобретении» нового способа организации учебного процесса, а в обобщении опыта проектного обучения и в содействии массовому распространению метода проектов [8].

В России идеи проектного обучения возникли практически параллельно с разработками американских педагогов еще в начале XX века. Под руководством русского педагога С. Т. Шацкого в 1905 году была организована небольшая группа сотрудников, пытавшаяся активно использовать проектные методы в практике преподавания. Позднее, уже при советской власти, эти идеи стали довольно широко внедряться в школу. Этот метод применялся в школах по личному распоряжению Н. К. Крупской. Педагоги 20-х годов прошлого века считали, что метод проектов вносит разнообразие в учебную деятельность, в развитие интереса к учению, стимулирует учащихся к творческому поиску, самостоятельному исследованию, преобразованиям, способствует воспитанию инициативности, коллективизма, развитию умений и навыков планирования и организации труда, распределения сил и средств. Содержание учебных проектов должны были составлять общественно полезные дела подростков и детей. В советских условиях пытались использовать метод проектов для организации коллективной работы школьников, для планирования их общественно полезной деятельности и установления связи изучаемой школьниками теории с практикой. При этом знания усваивались школьниками без определенной системы, попутно с выполнением тех или других дел общественного характера. Распространение метода проектов в советских школах приводило к нарушению системы в усвоении знаний и имело своим следствием снижение уровня общего образования. Постановлением ЦК ВКПб в 1931 году метод проектов был осужден как чуждый советской школе, и с тех пор до недавнего времени (конца 80-х годов) в России больше не предпринималось сколько-нибудь серьезных попыток возродить этот метод в практике [8].

Рассмотрим основные составляющие понятия проектной деятельности. Термин «проект» (projectio) в переводе с латинского означает бросание вперед. Е. С. Полат так характеризует понятие «проект»: «Проект – это прототип, идеальный образ предполагаемого или возможного объекта, состояния, в некоторых случаях – план, замысел какого-либо действия». Е. С. Полат считает: «если мы говорим о методе проектов, то имеем в виду именно способ достижения дидактической цели через детальную разработку проблемы (технология), которая должна завершиться вполне реальным, осязаемым практическим результатом, оформленным тем или иным образом». И далее: «Все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо и где и как я могу эти знания применить» – вот основной тезис современного понимания метода проектов, который и привлекает многие образовательные системы, стремящиеся найти разумный баланс между академическими знаниями и прагматическими умениями [8].

Реализация метода проектов в высшей школе на практике ведет к изменению позиции студента и определяется принципом педагогической поддержки развития студента в ходе проектной или исследовательской работы – из носителя готовых знаний он превращается в организатора познавательной деятельности. Таким образом, под проектом мы подразумеваем специально организованный преподавателем и самостоятельно выполняемый студентами комплекс действий по решению значимой для студента проблеме, завершающихся созданием продукта; под методом проектов – технологию организации образовательных ситуаций, в которых студент ставит и решает собственные проблемы, и технологию сопровождения самостоятельной деятельности студента. Учебное проектирование можно рассматривать как учебно-производственный эксперимент, связывающий две стороны процесса познания. С одной стороны, оно является методом обучения, с другой – средством практического применения усвоенных знаний и умений [4].

В. А. Девисилов считает, что в основе метода проектов лежит развитие познавательных навыков студентов, умений самостоятельно конструировать свои знания, ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического и творческого мышления [2, с. 29]. Использование метода проектов позволяет преподавателю научить студентов применять совокупность приемов, операций для овладения не только теоретическими, но и практическими знаниями. Это путь познания, способ организации процесса познания.

В основу метода проектов положена идея, составляющая суть понятия «проект», его прагматическая направленность на результат, который можно получить при решении той или иной практически или теоретически значимой проблемы. Этот результат можно увидеть, осмыслить, применить в реальной практической деятельности. Чтобы добиться такого результата, необходимо научить студентов самостоятельно мыслить, находить и решать проблемы, привлекая для этой цели знания из разных областей, умения прогнозировать результаты и возможные последствия разных вариантов решения, устанавливать причинно-следственные связи. Методы активного обучения, по мнению Р. М. Грановской, способны помочь в овладении знаниями человеку любого возраста. Она утверждает, что достигается это с помощью изменения цели и укрепления учебной мотивации у обучающихся. Они не должны делать специальных усилий, стремясь запомнить материал, а просто решают конкретные задачи, тесно связанные с их будущей или действительной работой, причем в социальной и эмоциональной обстановке, максимально приближенной к производственной [1, с. 634].

Для того чтобы студент воспринимал знания как действительно нужные, утверждает Л. В. Нефедова, ему необходимо:

1. Поставить перед собой и решить значимую для него проблему, взятую из жизни.
2. Применить для ее решения определенные знания и умения, как имеющиеся, так и приобретенные в процессе достижения поставленной цели.
3. Получить в итоге реальный результат (внешний результат можно увидеть, осмыслить, применить на практике; внутренний результат – это опыт деятельности — соединит в себе знания и умения, компетенции и ценности) [7, с. 37].

Преимущества музыкально-проектной деятельности видятся в том, что она направлена не столько на развитие специальных музыкальных способностей учащихся, сколько на их общее творческое развитие. В рамках проектной деятельности эстетическое отношение проявляется в восприятии, музыкально-исполнительской деятельности учащихся, в личностной интерпретации музыкальных произведений. Оно мотивирует как музыкально-художественную, так и учебно-исследовательскую деятельность студентов. Именно в данных видах деятельности проявляются слагаемые творческой одаренности, выделенные в психолого-педагогической литературе. К ним относятся: зоркость в поисках проблемы, целостность восприятия, гибкость ассоциаций, готовность памяти, способность к оценке, легкость генерирования идей, способность предвидения, беглость мысли и речи, способность к переносу опыта, к доработке [11].

Согласно природосообразному принципу самореализации и самовыражения, студентам предоставляется возможность наиболее полно проявить свои творческие и интеллектуальные способности, раскрыть свою индивидуальность. Действие принципа совместного коллективного творчества и самостоятельной индивидуальной деятельности студентов отвечает технологиям уровневой диффе-

ренциации и творческих мастерских и дает возможность каждому участнику почувствовать свою значимость в совместном проекте, внести личный вклад в общее дело и научиться строить свои взаимоотношения в коллективе [11].

Определим структуру и последовательность этапов осуществления музыкально-творческого проекта. Специфические особенности научных и художественных проектов не исключают их принципиальной общности, поэтому предлагаемая структура и последовательность этапов совместного музыкально-творческого проекта может быть методическим основанием для организации и музыкально-художественной, и учебно-исследовательской деятельности студентов. Рассмотрим основные типы проектов.

1. По доминирующему методу:

- Исследовательские проекты предполагают проверку некоего предположения (гипотезы) с использованием метода познания (наблюдение, эксперимент). Эти проекты полностью подчинены логике исследования и имеют структуру, приближенную или полностью совпадающую с подлинным научным исследованием. Этот тип проектов предполагает аргументацию актуальности, взятой для исследования темы, формулирование проблемы исследования, его предмета и объекта, обозначение задачи исследования, последовательности принятой логики, определение методов исследования, источников информации, выбор методологии исследования, выдвижение гипотез, решение обозначенной проблемы, разработку путей ее решения, в том числе экспериментальных, опытных, обсуждение полученных результатов, выводов, оформление результатов исследования, обозначение новых проблем для дальнейшего развития исследования.

- Творческие проекты предполагают соответствующее оформление результатов. Такие проекты, как правило, не имеют детально проработанной структуры совместной деятельности участников, она только намечается и далее развивается, подчиняясь жанру конечного результата, обусловленной этим жанром и принятой группой логике совместной деятельности, интересом участников проекта. В данном случае следует договориться о планируемых результатах и форме их представления (концерте, творческом вечере).

- Ознакомительно-ориентировочные (информационные). Этот тип проектов изначально направлен на сбор информации о каком-то объекте, явлении; предполагается ознакомление участников проекта с этой информацией, ее анализ и обобщение фактов, предназначенных для широкой аудитории.

- Практико-ориентированные (прикладные). Эти проекты отличает четко обозначенный с самого начала результат деятельности его участников. Этот результат обязательно ориентирован на социальные интересы самих участников (документ, созданный на основе полученных результатов исследования – по истории музыки, музыкальному исполнительству, музыковедению, программа действий, рекомендации и т. д.). Здесь особенно важна хорошая организация координационной работы в плане поэтапных обсуждений, корректировки совместных индивидуальных усилий, в организации, презентации полученных результатов и возможных способов их внедрения в практику.

2. По предметно-содержательной области:

- монопроекты (в рамках одной области знаний);
- межпредметные проекты.

3. По количеству участников:

- индивидуальные;
- групповые;
- коллективные.

4. По продолжительности выполнения:

- краткосрочные (одно – два занятия);
- среднесрочные;
- долгосрочные (в течение года) [5].

Определим общие подходы к структурированию проекта, рассмотрим этапы его выполнения.

1. Подготовительный (создание проблемной ситуации, выбор темы проекта, его типа, количества участников);

2. Целеполагание (постановка цели – выявление проблемы, противоречия, формулировка задач);
3. Планирование (построения планов деятельности, обсуждение возможных вариантов исследования, выбор способов. Продумывание хода деятельности, распределение заданий, самоактуализация и самообразование);
4. Исполнительский (самостоятельная работа участников проекта по своим индивидуальным или групповым исследовательским, творческим задачам, получение продукта, результата деятельности);
5. Презентационный (представление результата деятельности);
6. Рефлексивно-оценочный (сравнение планируемых и реальных результатов, обобщение, выводы);
7. Проектировочный (последует ли продолжение проекта).

Теоретическое обоснование последовательности этапов проектной деятельности позволяет преподавателю определить содержание совместного со студентом творческого процесса на каждой стадии – от рождения замысла проекта, обозначения его темы и идеи – через процесс подготовки художественного события, предварительную защиту проекта – до его публичного предъявления и рефлексии.

Проектная деятельность является универсальной педагогической технологией, вбирающей в себя ведущие идеи гуманного личностно-ориентированного подхода к обучению. Метод проектов, реализующийся в музыкально-проектной деятельности, – действенное средство музыкально-творческого развития, самопознания и самореализации студентов, возможности найти себя, определить природу своих умений и навыков и, наконец, встать на путь развития своей личности.

Список литературы

1. Грановская Р. М. Элементы практической психологии. – СПб.: Речь, 2003. – С. 633–635.
2. Девисилов В. А. Портфолио и метод проектов как педагогическая технология мотивации и личностно-ориентированного обучения в высшей школе // Высшее образование сегодня. – 2009. – № 2. – С. 29–34.
3. Зеленцова Т. В. Метод проектов как активная технология преподавания психологии [Электронный ресурс]. – URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1050-2012-02-05-16-15-04>
4. Зюзина И. Н. Проектная деятельность в проведении пробных уроков по технологии [Электронный ресурс]. – URL: <https://sites.google.com/site/vestniknsogoupkno5/izdania/2-vypusk/proektnaadeatelnost-studentov-v-professionalnom-obrazovatelnom-uchrezhdenii>
5. История возникновения метода проектов [Электронный ресурс]: учеб.-метод. мат.-лы. – URL: <http://soc-work.ru/article/840>
6. Метод учебных проектов [Электронный ресурс]. – URL: <http://doob-054.narod.ru/project.html>
7. Нефедова Л. В. Проблемы проектирования и внедрения новых технологий обучения в процессе профессиональной подготовки в вузе // Педагогика КЗ. – 2005. – № 6. – С. 35–38.
8. Полат Е. С. Метод проектов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mcppv.ho.com.ua/docs/metod_proektov.htm
9. Теоретические основы проектной деятельности [Электронный ресурс]. – URL: <http://dsskazka.caduk.ru/p85aa1.html>
10. Шацкий С. Т. Педагогические сочинения [Электронный ресурс]. – 1965. – Т. 4. – URL: http://elibrary.gnpbu.ru/textpage/download/html/?book=shatsky_ped-soch_t4_1965&bookhl=
11. Шевцова Т. В. Музыкально-проектная деятельность как фактор творческого развития учащихся [Электронный ресурс]. – URL: http://elibrary.gnpbu.ru/textpage/download/html/?book=shatsky_ped-soch_t4_1965&bookhl=

List of references

1. Granovskaia R. M. Elementy prakticheskoi psikhologii. – SPb.: Rech, 2003. – S. 633–635.
2. Devisilov V. A. Portfolio i metod proektov kak pedagogicheskaiia tekhnologiia motivatsii i lichnostno-orientirovannogo obucheniia v vysshei shkole // Vysshee obrazovanie segodnia. – 2009. – № 2. – S. 29–34.

3. Zelentcova T. V. Metod proektov kak aktivnaia tekhnologiia prepodavaniia psikhologii [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1050-2012-02-05-16-15-04>
4. Ziuzina I. N. Proektnaia deiatel'nost' v provedenii probnykh urokov po tekhnologii. – [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://sites.google.com/site/vestniksogoupkno5/izdania/2-vypusk/proektnaa-deatelnost-studentov-v-professionalnom-obrazovatelnom-uchezhenii>
5. Istoriia vzniknovenia metoda proektov [Elektronnyi resurs]: ucheb.-metod. mat.-ly. – URL: <http://soc-work.ru/article/840>
6. Metod uchebnykh proektov [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://doob-054.narod.ru/project.html>
7. Nefedova L. V. Problemy proektirovaniia i vnedrenia novykh tekhnologii obucheniia v protsesse professional'noi podgotovki v vuze // Pedagogika KZ. – 2005. – № 6. – S. 35–38.
8. Polat E. S. Metod proektov [Elektronnyi resurs]. – URL: http://www.mcppv.ho.com.ua/docs/metod_proektov.htm
9. Teoreticheskie osnovy proektnoi deiatel'nosti [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://dsskazka.caduk.ru/p85aa1.html>
10. Shatckii S. T. Pedagogicheskie sochineniia [Elektronnyi resurs]. – 1965. – T. 4. – URL: http://elibrary.gnpbu.ru/textpage/download/html/?book=shatsky_ped-soch_t4_1965&bookhl=
11. Shevtcova T. V. Muzykal'no-proektnaia deiatel'nost' kak faktor tvorcheskogo razvitiia uchashchikhsia [Elektronnyi resurs]. – URL: http://elibrary.gnpbu.ru/textpage/download/html/?book=shatsky_ped-soch_t4_1965&bookhl=

МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН (НА ПРИМЕРЕ ДИСЦИПЛИНЫ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»)

Н. В. Поморцева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается метод проектной деятельности, отмечаются положительные стороны его использования в процессе преподавания музыкально-теоретических дисциплин кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства КемГУКИ на примере одного из проектов, осуществленного в рамках курса «Музыкальная форма».

Ключевые слова: анализ музыкального произведения, интерпретация, метод проектирования, музыкальная форма, проектная деятельность, средства музыкальной выразительности, учебный проект.

PROJECT METHOD IN THE COURSE OF MUSICAL AND THEORETICAL DISCIPLINES (ON AN EXAMPLE OF DISCIPLINE “MUSICAL FORM”)

N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The method of project activity is considered in the article, the positive aspects of its using in teaching musical and theoretical disciplines by the Department of musicology and music and applied art of Kemerovo State University of Culture and Arts on the example of one of the projects implemented within the framework of the course “Musical form” are noted.

Keywords: analysis of music, interpretation, project method, musical form, project activities, means of musical expression, an educational project.

В XXI веке в связи с произошедшими социокультурными и экономическими изменениями в стране, в обществе возникла потребность в активных, деятельных людях, способных оперативно

выполнять рабочие поручения, быстро подстраиваться к изменяющимся трудовым условиям, а также заинтересованных в своем самообразовании, самовоспитании и саморазвитии. Данное явление повлекло реформацию устоявшейся системы отечественного образования, в результате чего произошли изменения форм и методов обучения, стали широко применяться новые технологии, увеличился комплекс новейших технических средств. Так, высокие требования к качеству образования современного ученика и педагогической деятельности преподавателя привели к появлению в педагогике инновационных форм деятельности и интерактивных методов, к числу которых следует отнести и метод проектирования (проектный метод).

Этот вид деятельности многофункционален в большей степени, чем другие, поскольку проект мотивирует обучающегося проявлять свои интеллектуальные способности, нравственные и коммуникативные качества, демонстрировать уровень владения знаниями и общими умениями, способность к самообразованию и самоорганизации. В ходе своего развития проектный метод все больше начинает привлекать внимание многих образовательных систем, стремящихся найти разумный баланс между теорией и практикой, что неслучайно, поскольку главным тезисом современного понимания данного метода стало выражение: «Все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо и где и как я могу эти знания применить» [1, с. 56]. Положительные отзывы педагогов и обучающихся по итогам осуществления проектной деятельности в учебном процессе привели к ее постепенному внедрению во все звенья системы образования. Так, в Кемеровском государственном университете культуры и искусств уже не первый год осуществляются курсы «Проектная деятельность в информационной образовательной среде XXI века» под руководством В. Н. Борздуна. Курсы мотивируют проходящих обучение педагогов начальных, средних и высших учебных заведений Кемеровской области применять данный метод в своей практике и впоследствии демонстрировать результат при его реализации на своеобразном отчете по защите проектов. Благодаря этим курсам, проектная деятельность как одна из форм работы стала широко использоваться педагогами различных кафедр вуза, в том числе и кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства.

Стоит отметить, что новый метод был с интересом воспринят преподавателями кафедры и стал применяться в процессе ведения музыкально-теоретических дисциплин (истории современной отечественной музыки, семантики музыкальных произведений, музыкальной формы, полифонии, сольфеджио и т. д.). Целесообразность и эффективность применения этого метода подтверждается тем, что в процессе проекта студенты синтезируют знания в ходе их поиска, интегрируют информацию смежных дисциплин, ищут более эффективные пути решения задач проекта, общаются между собой и делятся полученным опытом. Совместная деятельность демонстрирует широкие возможности сотрудничества, в ходе которого участники проекта ставят цели, определяют оптимальные средства их достижения, всесторонне проверяют получаемые результаты. Следовательно, данная деятельность, несомненно, играет важную роль в лучшем восприятии студентами сложного материала теоретических дисциплин («учащиеся самостоятельно и охотно приобретают недостающие знания из разных источников; развивают у себя исследовательские умения выявления проблем, сбора информации, наблюдения, проведения эксперимента, анализа, построения гипотез, обобщения; развивают системное мышление»), впоследствии используемого в своей практической деятельности («учащиеся учатся пользоваться приобретенными знаниями для решения познавательных и практических задач, приобретают коммуникативные умения, работая в различных группах»), а также с большим интересом погружаются в творческую атмосферу учебного процесса [3, с. 42].

В данном исследовании как пример будет рассмотрен один из учебных проектов, использованных автором статьи в ходе ведения дисциплины «Музыкальная форма». Он посвящен изучению темы «Система средств музыкальной выразительности» и имеет название «Из чего состоит музыка?». Данный учебный проект был осуществлен среди второкурсников института музыки (направлений подготовки «Музыкальное искусство эстрады», «Искусство народного пения», «Национальные инструменты народов России», «Оркестр народных инструментов», «Педагогическое образование») в 2013 году в течение четырех недель (общей сложностью 54 часа) и, согласно подведенным в конце проекта итогам, имел положительные результаты. Преподавателем был выбран учебный, практико-ориентированный тип проекта, основанный на предметной взаимосвязи дисциплины «Музыкальная

форма» с предметами музыкально-теоретического цикла «История музыки», «Гармония», «Семантика музыкального содержания».

Целью проекта являлось воспитание у студентов знаний, умений и навыков, необходимых для верной интерпретации зашифрованных символов музыкального языка в процессе исполнительской деятельности и анализа содержания музыкального сочинения, постижения его художественного замысла. В результате реализации проекта было запланировано формирование таких важных компетенций, как: осмысливать развитие музыкального искусства в историческом контексте (ОК-3); работать со специальной литературой в области музыкального искусства и науки, пользоваться профессиональными понятиями и терминологией (ОК-4); анализировать и подвергать критическому разбору процесс исполнения музыкального произведения, уметь проводить сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций, выстраивать концепцию и драматургию музыкального произведения (ПК-8).

Данный проект соответствовал образовательному стандарту в рамках дисциплины базовой части «Музыкальная форма». В процессе планирования проекта главными целями являлись: активизация творческого мышления студентов в процессе анализа музыкальных форм, развитие навыка осознанного восприятия семантических составляющих художественного содержания музыкального произведения. Одной из основных задач было: научить студентов рассматривать средства музыкальной выразительности в тесной взаимосвязи с художественным замыслом музыкального сочинения, понимать их семантическое значение при интерпретации музыкального материала. Следовательно, в процессе реализации проекта студенты научились концентрировать внимание на средствах музыкальной выразительности в контексте анализа музыкальных произведений, логически объяснять семантическое значение данных средств выразительности в условиях художественного содержания и предлагать возможные исполнительские решения в процессе интерпретации.

Для реализации учебного проекта от студентов требовались: знание средств музыкальной выразительности и их семантического значения в содержании музыкального произведения; умение пользоваться музыковедческой литературой, анализировать текст, выделять ключевые слова и понятия; понимание логики построения музыкального произведения (начало, развитие, завершение); владение исполнительскими навыками (игра на фортепиано и вокальное исполнение ансамблем).

План проекта включал: одно лекционное занятие (2 часа), на котором преподаватель произвел знакомство студентов с темой и содержанием учебного проекта, категориями системы средств музыкальной выразительности, планом проведения самостоятельной проектной деятельности и условиями ее реализации (разделение студентов по группам специальностей); четыре практических занятия (по 3 часа каждое) по темам «Эпоха Барокко. Творчество И. С. Баха», «Эпоха Классицизма. Творчество В. А. Моцарта и Л. Бетховена (легкие сонаты и хоровые произведения)», «Эпоха Романтизма. Творчество Ф. Шопена» (прелюдии и ноктюрны), «Творчество С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича»; самостоятельную работу студентов (по 10 часов для каждой специальности), предполагающую подготовку проектного материала в виде инструментального и вокально-ансамблевого исполнительства; итог проекта, представляющий собой письменную работу студентов.

На лекционном занятии руководитель проекта разделил студентов на три группы: «исполнители», «музыкальные критики», «авторы», которые менялись в ходе реализации проекта четыре раза (согласно практическим занятиям). Следовательно, участники за время проекта прошли все три категории: как «исполнители» (исходя из специфики получаемой профессии), как музыкальные критики (обосновывающие неверные или верные моменты интерпретаций произведений другими группами) и как «авторы» музыкальных сочинений (опираясь на цитаты и примеры из музыковедческой литературы о творчестве выбранного композитора). Преподаватель также подготавливал подтверждающие факты из музыковедческой литературы, следил за разворачивающейся дискуссией, направляя мысли студентов в правильное направление в случае заблуждений, а также приводил аудиопримеры интерпретаций, звучавших (и заранее обговоренных) композиций в исполнении выдающихся мастеров музыкального искусства.

В итоге проекта студенты должны были ответить в письменной форме на учебные («что входит в систему средств музыкальной выразительности?»); «что зашифровано в интервальной последо-

вательности звуков мелодии?»; «как влияет на образный строй музыкального произведения темпо-метро-ритм?»; «столь ли важны лад, гармония и фактура для художественного восприятия музыкального произведения?»; «способны ли тембр и регистр более красочно представить образную сферу музыкального произведения?»; «как стилевые особенности исторической эпохи влияют на средства музыкальной выразительности?»; проблемные вопросы («почему слушатель не может целостно постигнуть содержание музыкального произведения без отражения в нем средств музыкальной выразительности исполнителем?» и «каким образом средства музыкальной выразительности могут подсказать исполнителю верную трактовку интерпретации музыкального сочинения?») и, наконец, подвести итог всей проектной деятельности, ответив на основополагающий вопрос («почему средства музыкальной выразительности столь необходимы в музыкальном искусстве?»).

В процессе выполнения проекта студенты, в зависимости от уровня своей исполнительской подготовки и специфики получаемой профессии, разучивали и транслировали перед аудиторией одноклассников музыкальные сочинения разных эпох и стилей. Главной задачей студентов при реализации данного вида деятельности являлось правильное прочтение средств музыкальной выразительности для точной, по их мнению, интерпретации художественного содержания сочинения. Проблема выполнения этой части задания проекта состояла в том, что не все студенты могли справиться со своим волнением в процессе исполнения музыкального произведения, что сказалось и на качественной стороне интерпретации. Некоторые студенты еще недостаточно хорошо владели инструментом или голосом, в силу своего профессионального становления.

«Музыкальные критики» должны были проанализировать исполнения одноклассников, найти верные и неверные, по их мнению, моменты интерпретации и доказательно обосновать свои замечания. Проблемой при выполнении данного вида деятельности являлось то, что в большей мере студенты исходили из своего субъективного мироощущения, не до конца осознавая специфику разности стилей эпох и особенностей музыкальной нюансировки разных времен. Например, не везде были замечены чрезмерные растягивания или ускорения темпов в произведениях классицистов, в творчестве романтиков не все обращали внимание на динамические оттенки и штрихи. Однако педагог, ненавязчиво подчеркивая эти незамеченные моменты, активизировал внимание участников на более детальный анализ при дальнейшем прослушивании сочинений и мотивировал концентрацию внимания на собственном исполнении.

«Авторы» подготавливали литературное подтверждение правильной или неправильной интерпретации произведения, зачитывая цитаты и высказывания из проанализированной музыковедческой литературы. Недостатком было то, что не все студенты достаточно хорошо владеют навыком нахождения и выделения ключевых слов, определений, а также некоторые участники недостаточно добросовестно подошли к вопросу просмотра и изучению литературы. Тем не менее, подготовленные преподавателем дополнительные цитаты помогали снять возникающие сложности в процессе реализации «авторского слова».

Еще одним значительным минусом при реализации проекта являлся недостаток времени у студентов, которые, находясь в динамичном учебном процессе, не успевали полноценно выполнять все условия проекта, чем ослабляли свою «исполнительскую» или «критическую» деятельность.

Тем не менее, несмотря на возникающие сложности, проект можно считать состоявшимся и удачным, поскольку он позволил студентам лучше разобраться в стилевых и интерпретаторских особенностях музыкальных сочинений, расширить свои знания в области истории музыки, а также развить навык анализа, синтеза и критического осмысления полученной информации в ходе исполнительской и музыкально-критической деятельности. Это подтверждают и умения, приобретенные студентами в процессе проекта:

- 1) они стали более глубоко воспринимать и постигать процесс формирования музыкального произведения;
- 2) продолжили навыки сотворческого диалога с автором композиции в процессе исполнения и анализа музыкального произведения;
- 3) в ходе семантического анализа средств музыкальной выразительности стали более точно определять художественное содержание произведения, опираясь на свои образное мышление и ис-

полнительский опыт, приводя в пример разные виды сравнения вариантов исполнительских интерпретаций, устанавливая в процессе музыкального анализа причинно-следственные связи и разные компоненты доказательства;

4) освоили наиболее рациональную последовательность действий по выполнению учебной задачи и сравнению полученных результатов с учебной задачей;

5) научились вести дискуссии, используя как вербальные средства (для выделения ключевых символов своего ответа), так и невербальные (в процессе демонстрации наглядных примеров), высказывая свое мнение и узнавая мнение партнера в рамках диалога;

6) освоили навыки критического осмысления причин успехов и неудач в процессе анализа музыкального произведения, называя трудности, с которыми столкнулись при решении задач и предлагая пути их преодоления в дальнейшей деятельности.

Таким образом, исходя из вышесказанного, заметим, что проектная деятельность, используемая в учебном процессе, благотворно сказывается на лучшем понимании и усвоении студентами изучаемого материала, поскольку данный метод всегда предполагает решение какой-то проблемы, предусматривающей, с одной стороны, использование разнообразных форм работы, а с другой – интегрирование знаний, умений из различных областей науки, техники, технологии, творческих областей. Безусловно, положительным фактором проектной деятельности является то, что ни один участник не может оказаться в стороне проекта, находясь вольно или невольно вовлеченным в процесс, поскольку метод проектов всегда ориентирован на самостоятельную деятельность обучающихся, и, следовательно, от стараний, самоорганизации и самоконтроля каждого зависит результат всей группы. Метод проектов воспитывает такие важные качества для современного специалиста и для его профессиональной деятельности, как коммуникабельность, самостоятельность, целеустремленность, ответственность, умение работать в команде, толерантность, а также раскрывает творческие и организаторские способности. Поэтому, несмотря на минусы в виде чрезмерной учебной загруженности студентов и разного уровня их исполнительской подготовки, данная деятельность оправдывает свое использование в педагогической практике. Доказано, что после реализации проекта «Из чего состоит музыка?» у студентов усилилась связь между теоретическими знаниями о средствах музыкальной выразительности и практической значимостью их применения в процессе исполнительской (интерпретаторской) деятельности.

Итак, умение пользоваться методом проектов – показатель высокой квалификации преподавателя, его прогрессивной методики обучения и развития. Недаром эти технологии относят к технологиям XXI века, предусматривающим, прежде всего, умение адаптироваться к стремительно изменяющимся условиям жизни человека постиндустриального общества (см. [1, с. 58]). Однако педагогу, выбравшему данный метод при изучении той или иной темы, необходимо помнить, что основными критериями успешности проекта являются радость и чувство удовлетворения у всех его участников от осознания собственных достижений и приобретенных навыков, а также необходимо учитывать, что результат выполненного проекта должен быть «осязаемым»: теоретическая проблема должна иметь решение, практическая – конкретный результат, готовый к дальнейшему применению в практике.

И, наконец, подчеркнем, что проектная деятельность предоставляет педагогу широкие возможности для совершенствования форм и методов своей работы, выводя ее на качественно новый уровень, поскольку в своих учениках он может открыть активных и заинтересованных партнеров, а в самом себе – неведомые ранее резервы для профессионального роста.

Список литературы

1. Ангеловски Кристе. Учителя и инновации: кн. для учителей. – М.: Просвещение, 2009. – 159 с.
2. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / под ред. Е. С. Полат. – М., 2007. – 217 с.
3. Пахомова Н. Ю. Проектное обучение – что это? // Методист. – М., 2004. – № 1. – С. 42–45.
4. Сибирская Н. П. Проектирование педагогических технологий // Энцикл. проф. образования: в 3 т. – М., 2009. – Т. 2. – С. 344–345.
5. Современный вуз: взгляд теоретика и практика / под ред. Е. С. Полат. – М., 2006. – 261 с.

List of references

1. Angelovski Kriste. Uchitelia i innovacii: kn. dlia uchitelei. – M.: Prosveshchenie, 2009. – 159 s.
2. Novye pedagogicheskie i informatcionnye tekhnologii v sisteme obrazovaniia / pod red. E. S. Polat. – M., 2007. – 217 s.
3. Pakhomova N. Iu. Proektnoe obuchenie – chto eto? // Metodist. – M., 2004. – № 1. – S. 42–45.
4. Sibirskaia N. P. Proektirovanie pedagogicheskikh tekhnologii // Entcicl. prof. obrazovaniia: v 3 t. – M., 2009. – T. 2. – S. 344–345.
5. Sovremennyi vuz: vzgliad teoretika i praktika / pod red. E. S. Polat. – M., 2006. – 261 s.

ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

В. И. Кузё

*Дрогобычский государственный педагогический университет
им. Ивана Франко, г. Дрогобыч, Украина*

Статья освещает творческое развитие студента-инструменталиста музыкально-педагогического направления обучения в контексте художественного образования Украины XXI века. Проводится линия методического наследия ведущих специалистов: Э. Брылина, Г. Падалка, А. Душного, Д. Юныка и др., в трудах которых исследуется указанный феномен, что, в свою очередь, способствует разноплановому воспитанию личности учителя музыкального искусства современности.

Ключевые слова: творчество, музыка, методика, инструментальная подготовка.

CREATIVE DEVELOPMENT MUSICIANS-INSTRUMENTALISTS AS A COMPONENT OF UKRAINE ART EDUCATION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

V. I. Kuzeo

*Drogobych State Pedagogical University of Ivan Franko,
Drogobych, Ukraine*

The article highlights the creative development of a student-instrumentalist of musical and pedagogical direction in the context of art education in Ukraine in the XXI century. Methodological achievements of such leading experts as E. Brylina, G. Padalka, A. Dushniy, D. Ynyk, etc. are considered, in whose works the above mentioned phenomenon is researched, that in turn promotes versatile education of the musical art teacher identity nowadays.

Keywords: creativity, music, technique, instrumental training.

На сегодняшнем этапе систематического выявления и апробации, целеустремленности и совершенствования различных методик в музыковедческих и музыкально-педагогических звеньях обучения творческое развитие студента возникает как неотъемлемая часть его будущей профессиональной компетентности. Творчество и исполнительство влияют на всестороннее развитие музыканта-инструменталиста на любых этапах обучения. Творчество стимулирует студента к неординарному занятию музицированием (например, элементарной композицией, подбором по слуху и т. д.).

В современной теории и методике ряд ученых исследует разные стороны данной проблемы: совершенствование педагогически-методических умений будущего специалиста (Н. Вакарчук, Т. Дорошенко, О. Рубах, В. Смиреньский, Н. Тимошенко); развитие психологических процессов студентов-музыкантов (Н. Белая, И. Гринчук, Н. Овчаренко, Н. Палеха); совершенствование исполнительского уровня музыканта-инструменталиста (Г. Алексеева, С. Бенедикова, Р. Дзвинка, Н. Згурская, Л. Котова, А. Кречкивский, М. Моисеева, Н. Овчаренко, Р. Осипец, В. Рогаль, Т. Скорик, Т. Цигульська, С. Цицак, С. Хоменко, Н. Черна, Д. Юник [12]); художественно-эстетическое развитие субъек-

тов обучения (И. Арановская, Л. Масол, Н. Миропольская, Г. Падалка, О. Рудницкая, И. Сыпченко, Т. Стратан, Л. Файзрахманова, Э. Юдина, Л. Яковенко); способность к музыкально-творческой деятельности (М. Анткив, Л. Баренбойм, Л. Бочкарев, Л. Коваль, И. Одиноква, О. Олексюк, Г. Падалка, Э. Брылин, Г. Голик, Т. Родина, А. Душный).

Ряд ученых (Г. Падалка [8; 9], А. Душный [5], Ши Цзюнь-Бо, Н. Цюлюпа, В. Андрущенко, О. Белоус [2]) рассматривают понятие творчества как неотъемлемую составляющую развития студента в процессе музыкально-инструментальной подготовки. В частности, А. Душный [5] предлагает целостную методику творческой деятельности студента в классе музыкального инструмента. На основе исследований вышеназванных ученых можем утверждать, что сегодняшний студент, а завтра специалист музыкального искусства, – это педагог и музыкант в одном лице. Поэтому его художественный потенциал сочетает в себе как педагогически-методическое, так и музыкально-творческое звено становления педагога-профессионала современности.

Таким образом, цель статьи состоит в освещении творческого развития музыканта-инструменталиста в различных методических подходах и анализе наработок специалистов определенного направления. Музыкальное творчество предусматривает создание качественно нового в любой области музыкального искусства, достижение художественного результата, воспроизводящего в образно-неповторимой форме существенные черты действительности. Под творчеством в музыке понимают создание музыки (композиции), предпосылками которой выступают естественный талант, художественное мастерство, профессиональное образование, жизненный опыт, социальная зрелость, воображение, вдохновение [7; 10].

Творческая активность будущего учителя музыкального искусства и музыканта-инструменталиста в целом проявляется в изобретательности, оригинальности (а не стереотипности), творческом воображении, ассоциативном восприятии, интуиции и т. п. Доказано, что творческая активность в процессе занятий музыкой реализуется в самостоятельной музыкально-познавательной деятельности. Содержательный аспект творческой деятельности сочетает в себе интересы и потребности, направленность и склонность, уровень развития интеллектуальных, эмоциональных, волевых качеств и действий, обуславливающих результативность различных видов деятельности студентов. Структура творческой активности сочетает в себе следующие компоненты: мотивационный блок, познавательно-операционный блок, блок творческих способностей, эмоционально-волевой блок, оценочный блок [2, с. 113].

Справедливо замечает Л. Арчажникова «Специфика музыкально-педагогической деятельности в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства... Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, хормейстерскую, музыковедческую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать полученные знания... Особенностью же музыкально-педагогической деятельности является наличие в числе ее составляющих художественно-творческого начала» [1, с. 17–18].

В результате научных исследований в контексте эволюции методики обучения игре на музыкальном инструменте П. Косенко приходит к выводу, что «один из эффективных путей повышения качества инструментальной подготовки будущих учителей музыки заключается в разработке и применении новейших дидактических методов на основе личностного подхода. Это предполагает создание соответствующих условий, при которых студент сможет максимально реализовать свои исполнительские возможности, развить эмоционально-волевые и коммуникативные качества, эстетическую направленность, творческую самостоятельность, найти оптимальную траекторию приобретения профессионального мастерства» [6, с. 7].

Ведущий российский ученый М. Степанов считает, что «одной из приоритетных задач учебного процесса в сфере музыкального исполнительского искусства является развитие мышления студента до такого состояния, когда он сможет принимать самостоятельное решение в процессе осуществления игровых действий с достаточной степенью гарантии их успеха и профессионально-творческой зрелости» [11, с. 10].

Научные поиски А. Душного в области методики творческого развития студентов-инструменталистов привели к определению трех этапов творческого направления: I – «Возникновение

замысла»; II – «Представление плана творческих действий»; III – «Воплощение замысла в материализованную форму». В то же время исследователь предлагает три стадии активизации творческой деятельности в процессе музыкально-инструментальной подготовки:

1. *«Творческое подражание»*. Методы и приемы взаимодействия преподавателя и студента в процессе работы на этой стадии включают подбор по слуху (проведение инструментального устного диктанта, усвоение различных типов аккомпанемента, усвоение типичных гармоничных последовательностей и переноса их в собственную деятельность, пение мелодической линии с одновременным ее инструментальным сопровождением, применение музыкально-инструментального диалога).

Важное значение в стадии творческого подражания приобретает овладение умениями адаптации и переложения музыкальных произведений. Последовательность действий студентов при этом предусматривает: глубокое постижение музыкального произведения в процессе многократного прослушивания (усвоение образца путем запоминания); осуществление анализа музыкального произведения (рациональное осознание художественного содержания произведения и особенностей его формотворчества); выделение ярких художественных деталей произведения (то есть активизация эмоционально-эстетического отношения студентов к музыке); мыслительное представление различных вариантов изложения музыкального произведения (активизация музыкального воображения); нотную запись выбранного варианта изложения музыкального произведения, шлифовку изложения (воплощение творческого замысла в материальную форму); сравнение с композиторским оригиналом и внесение соответствующих корректив (сопоставление результата творчества с представлением о совершенном, с последующей художественной коррекцией); целостную окончательную оценку и исполнительское представление конечного результата творческой деятельности (достижение эстетического удовольствия от результатов творческой деятельности). Высокого уровня, своего рода кульминационного звучания, достигает деятельность творческого подражания в процессе создания студентами музыки в стиле определенного композитора. Музыкально-стилевое подражание как разновидность творческой деятельности имеет сугубо учебный характер, побуждая студентов к углубленному усвоению музыки разных стилей.

2. *«Обусловленное творчество»*. Содержание работы определяется побуждением студентов не к подражанию, а к созданию собственных музыкальных образцов, но в пределах заданных снаружи параметров, которыми могут выступить жанровые признаки, музыкальная программа, способы формообразования и т. д. Разновидности обусловленного творчества включают: создание вариаций (вариативное изменение мелодии, завершение незаконченных вариаций, жанровое варьирование, создание вариаций на заданную тему); создание педагогических инструктивных пьес (этюды на различные виды техники, полифонические упражнения, легкие пьесы дидактического направления). Возможность использования результатов творческой работы в будущей художественно-воспитательной деятельности становится возбудителем творческой энергии студентов, способствует созданию программной музыки. Создание музыки на определенную тему или программу является внешне направленным процессом, и одновременно остается широкий простор для творчества студентов.

3. *«Свободное творчество»*. Это высшая степень привлечения студентов к композиторской деятельности. Основными ее разновидностями на этой стадии становятся музыкальная импровизация на свободную тему и создание музыки по свободному выбору. В отличие от предыдущих, на этой стадии какие-либо ограничения творческого процесса отсутствуют [5].

Каждая из предложенных стадий творчества содержит комплекс методов и приемов обучения в определенных разновидностях музыкальной деятельности, характеризует жанры, в которых преимущественно оказывается творческая активность студентов, отражает определенный уровень активности творческой деятельности, однако не является этапом в условиях индивидуального применения. Отличаясь уровнем творческих способностей, каждый из студентов может проявить себя наилучшим образом на определенном уровне (стадии) творческой активности, проходя предварительный. Иерархия стадий, как отмечает А. Душний, предопределяется степенью активности творческой деятельности, а не последовательностью усваиваемых и выполняемых действий [5].

Для успешного протекания творческого процесса должна быть максимальная сосредоточенность на продукте деятельности. Необходимым условием для активизации творческой деятельности в процессе обучения выступает опора на учебный опыт ученика. Чтобы творить, надо обладать опы-

том в той области, которой посвящены творческие действия. Почву для творчества составляют профессиональные знания и умения.

В научных поисках В. Бурназовой уместно сделан акцент на «диагностуально-поисковую работу по развитию исполнительской самостоятельности студентов музыкально-педагогических факультетов в процессе инструментальной подготовки» [4, с. 7]. Доктор педагогических наук, профессор Г. Падалка среди ведущих компонентов учебной творческой деятельности в искусстве определяет следующие: логическое мышление; эмоциональное переживание, интуитивное постижение содержания художественных образов; воображение [9]. Ученый отмечает: «Логическое мышление в процессе учебной творческой деятельности предполагает побуждение учащихся к поиску оптимальных способов выражения собственного художественного замысла. Эмоции не возникают сами по себе, они идут рука об руку с интеллектуальным мышлением, центральным компонентом творческого процесса считается интуиция, которая, как своеобразный вид психической деятельности, имеет определенные особенности и с которой очень тесно связано воображение. Поэтому, чтобы создать что-нибудь, сначала необходимо представить в идеале то, что будет воплощено, а затем в материальном объекте» [9, с. 116–118].

В нашем контексте, активное внимание сосредоточено на исследовании Э. Брылина, в котором профессор поднимает вопрос о необходимости формирования у студентов «композиторских умений» (способность к аранжировке оригинального произведения для конкретного исполнительного коллектива, умение создавать аккомпанемент к песенной и танцевальной мелодии, импровизации на заданную и собственную тему) [3].

Мы предлагаем в учебные планы по основному музыкальному инструменту включать задания, направленные на формирование навыков творческого музицирования учителей музыкального искусства. Эти задачи могут содержать навыки импровизации, написание произвольных ритмических музыкальных образцов, подбор по слуху, аккомпанирование, транспонирование школьного репертуара и даже (как высшая степень) создание собственных композиций, опусов дидактического репертуара и т. д.

Исследуя сущность и возможность опосредованного руководства творческой деятельностью студентов, Г. Падалка отмечает, что к опосредованным принадлежат педагогические действия, которые «не прямо, а косвенно, минуя требования, распоряжения, приказы и другие методы прямого вмешательства в сферу психических процессов воспитанников, ведут к намеченной педагогом цели» [8, с. 63].

Привлечение студентов к творческому процессу в контексте музыкально-инструментальной подготовки раскрывает их музыкальность, поднимает эффективно познавательные возможности на уровень осознанности. Включаясь в процесс музыкального творчества, они осваивают систему средств музыкальной выразительности не только в теоретическом плане, но и в наглядном. Оперирование этими средствами активизирует процессы музыкального мышления, поднимая их на самый высокий уровень – творческий. Осмысление средств музыкальной выразительности (как средств общения) во время музыкально-творческой работы наполняет эту деятельность духовным жизненным смыслом. Опыт музыкального творчества расширяет границы специальных умений и навыков, а значит способствует формированию профессионального потенциала будущих специалистов музыкального искусства.

В то же время весомым звеном выступает творческое развитие студентов педагогических университетов средствами коллективного музицирования, которое возникает целесообразным и продуктивным в условиях тесного взаимодействия участников коллектива и руководителя, координации творческой интенции всех исполнителей, направленности на формирование базы и роста профессионализма студентов (как исполнителей, так и педагогов), если он будет ориентирован на достижение гибкого равновесия в развитии личного творческого самовыражения и цели, исходя из потребностей ансамблевого исполнительства, проявления технического и художественного, рационального и эмоционального, методически взвешенного и творческого начал.

Творческую активность студентов музыкально-педагогических факультетов в процессе коллективного музицирования следует аргументировать как интегрированное знамение личности, выражающееся в ее способности самореализации в качестве участника или руководителя исполни-

тельського колектива в умовах підготовки к сценічному публічному виступленню і дальнійшій творчій і педагогічній діяльності (А. Якубов).

Автор теорії і методики формування виконавської надійності музиканта-інструменталіста Д. Юнік виражає наукові сентенції стосовно поняття «виконавська надійність», яке, по його думці, є не вродженим, а «приобретеним явищем інтегрованого якості особистості, націленим на точну реалізацію інтерпретаційної моделі музичних творів в звичайних і емоційних умовах публічного виступлення» [12, с. 38].

По нашій думці, одним з оптимальних шляхів до виховання творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва і розкриттю його потенціалу є шлях професійно-творчої самореалізації. З участі в музично-творчій діяльності народжується особистість майбутнього педагога-музиканта-виконавця, оскільки цей процес передбачає проявлення його мотивації, емоційного самовираження, самооцінки, саморозкриття в мистецьких формах і образах, здатності виділяти себе з середовища і вибирати напрямок, який є індивідуально-пріоритетним тільки для того чи іншого студента – майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Следователно, виконавська діяльність вчителя музичного мистецтва заключається: в володінні сучасними виконавськими тенденціями і репертуаром; в оволодінні теоретичними, педагогічними, психологічними і науковими знаннями для реалізації композиторського задуму через виконавство на слухаческу аудиторію; активній участі в концертній і конкурсній-фестивальній діяльності; колективній формі музикування (участво в вокальних або інструментальних ансамблях, оркестрах, хорах і т. п.); творчій діяльності як невіддільної частини формування музиканта-педагога.

Процес навчання грі на інструменті (як один з орієнтирів на творчий розвиток студентів-інструменталістів) повинен відбуватися переважно на основі індивідуалізованого відношення педагога до активізації творчих дій студентів, заохочення їх до самостійного пошуку в області музичного мистецтва, а також цілеспрямованого привертання студентів до елементарного композиторського мистецтва. Однак такий підхід не передбачає абсолютного відмежування від привертання студентів до засвоєння вже відомих, опрацьованих виконавської і композиторської практики прийомів роботи над музичним матеріалом, від застосування певних обмежень, які можуть виступити каталізаторами творчих дій студентів. Різні методичні практично-наочні підходи до творчого розвитку музиканта-інструменталіста сприяють різносторонньому виявленню особистості індивіда в контексті музичного мистецтва.

Список літератури

1. Арчажникова Л. Професія – вчитель музики: кн. для вчителя. – М.: Просвещеніє, 1984. – 111 с.
2. Білоус О. Творча активність майбутніх вчителів як важливий показник їх професіоналізму // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова: зб. наук. праць / ред. кол.: О. Г. Мороз, Н. В. Гузій. – К.: НПУ, 2005. – Вип. 4 (14). – С. 111–115.
3. Брілін Е. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 2002. – 19 с.
4. Бурназова В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 2010. – 20 с.
5. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх вчителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навчально-методичний посібник [для студентів вищих навчальних закладів]. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – 120 с.
6. Косенко П. Методика особистісно орієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 2009. – 20 с.
7. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965. – 117 с.
8. Падалка Г. Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. – Херсон: ХДПУ, 1995. – 104 с.

9. Падалка М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
10. Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества // Психология худож. творчества. – Минск: Харвест, 2003. – С. 5–21.
11. Степанов Н. Музыкальное исполнительство. Оптимизация исполнительских действий в музыкальном творчестве: моногр. – М.: МПГУ, 2006. – 233 с.
12. Юник Д. Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – К., 2011. – 20 с.

List of references

1. Archazhnikova L. Professii – uchitel' muzyki: kn. dlia uchitelia. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 111 s.
2. Bilous O. Tvorchak aktivnist' maibutnikh uchyteliv iak vazhlyvyi pokaznyk ikh profesionalizmu // Naukovyi chasopys Natsional'nogo pedagogichnogo universytetu imeni M. Dragomanova: zb. nauk. prats' / [red. kol. O. G. Moroz, N. V. Guzii. – K.: NPU, 2005. – Vyp. 4 (14). – S. 111–115.
3. Brylin E. Formuvannia navichok kompozytors'koi tvorchosti u studentiv muzychno-pedagogichnykh fakul'tetiv: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – K., 2002. – 19 s.
4. Burnazova V. Metodychni zasady rozvitku vikonavs'koi samostiinosti studentiv muzychno-pedagogichnykh fakul'tetiv u protsesi instrumental'noi pidgotovky: avtoref. dis... kand. ped. nauk. – K., 2010. – 20 s.
5. Dushnyi A. Metodyka aktivizatsii tvorchoi diial'nosti maibutnikh uchyteliv muzyky u protsesi muzychno-instrumental'noi pidgotovky: navchal'no-metodychnyi posibnik [dlia studentiv vishchikh navchal'nykh zakladiv]. – Drobych: Posvit, 2008. – 120 s.
6. Kosenko P. Metodyka osobystisno oryentovanogo navchannia gri na muzychnomu instrumenti maibutn'ogo vchytelia muzyki: avtoref. dis... kand. ped. nauk. – K., 2009. – 20 s.
7. Kostiuk O. Sprymannia muzyki i khudozhnia kul'tura slukhacha. – K.: Naukova dumka, 1965. – 117 s.
8. Padalka G. Muzychna pedagogika: kurs lekcii z aktual'nykh problem vykladannia muzychnykh distsiplin v systemi pedagogichnoi osviti. – Herson: HDPI, 1995. – 104 s.
9. Padalka M. Pedagogika mystetctva (Teoriia i metodyka vykladannia mystetc'kikh dysteyplin). – K.: Osvita Ukrainy, 2008. – 274 s.
10. Rank O. Estetika i psikhologia khudozhestvennogo tvorchestva // Psikhologiya hudozh. tvorchestva. – Minsk: Harvest, 2003. – S. 5–21.
11. Stepanov N. Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Optimizatsiia ispolnitel'skikh deistvii v muzykal'nom tvorchestve: monogr. – M.: MPGU, 2006. – 233 s.
12. Iunyk D. Teoriia ta metodyka formuvannia vykonavs'koi nadiinosti muzykantiv-instrumentalistiv: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk. – K., 2011. – 20 s.

СТАНОВЛЕНИЕ РОССИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В XVIII–XIX ВЕКАХ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА

О. В. Гусева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается один из важнейших периодов в истории российского музыкального образования. Особенностью этого этапа (XVIII–XIX века) является становление профессиональной ветви образования. Анализируется взаимообусловленность развития культуры в целом и музыкального образования, отмечается влияние внешних по отношению к музыкальному образованию факторов, обуславливающих его развитие.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальная жизнь, музыкальное образование, музицирование, просвещение.

FORMING THE RUSSIAN MUSICAL EDUCATION IN XVIII–XIX CENTURIES: SOCIAL AND CULTURAL DOMINANT

O. V. Guseva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers one of the most important periods in the history of the Russian musical education. The peculiarity of this stage (XVIII–XIX century) is forming professional branches of education. Interconditionality of developing culture in general and musical education is examined; influence of external factors to the musical education forming its development is noted.

Keywords: musical culture, musical life, musical education, playing music, education.

Хронологический отсчет начала формирования организованной структуры светского профессионального образования, в том числе музыкального, открывается в XVIII веке. Специфика XVIII столетия, его культуры и ее важнейшего сегмента – образования обусловлена новым политическим и культурно-историческим фоном жизни России: сначала преобразованиями в различных сферах, предпринятыми Петром Первым, затем деятельностью Екатерины Второй, продолженной в том же направлении. Реформы, проводимые Петром и Екатериной, обозначили практические потребности государства в наличии специалистов-профессионалов разной направленности. В свою очередь, потребность в специалистах явилась импульсом в организации деятельности соответствующих образовательных учреждений. Возникновение того или иного образовательного учреждения было обусловлено прагматическими задачами, стоящими перед российским государством, а государству на данном этапе его истории требовались прежде всего специалисты военного, технического и медицинского профилей. Даже поверхностное знакомство с системой подготовки специалистов данных профессиональных направлений свидетельствует о том, что в лоне формируемого военно-технического и медицинского образования зарождаются, о чем будет сказано ниже, элементы структуры художественного образования.

Реформы, проводимые на государственном уровне, не могли не затронуть сферу художественной культуры, не трансформировать ее. В XVIII веке внешние факторы (политические и социальные) приводят к утверждению в жизни общества новых идеалов, норм и ценностных установок. В художественной культуре продолжается начавшийся процесс ее постепенного освобождения от жесткой церковной опеки, в музыкальном творчестве осуществляется реальное разделение светского и религиозного направлений развития музыки, лишь контурно намеченное в XVII веке. Особенностью музыкальной жизни России (на протяжении первой половины XVIII века) является интенсивное, исторически закономерное освоение достижений европейского профессионального музыкального искусства – как светского (вокального, инструментального, оперного), так и духовного. Эталонами и ориентирами в области музыкальной жизни становятся Италия и Франция. Этот период российской музыкальной жизни можно определить как своеобразную европейскую музыкальную колонизацию России. Пройдет совсем немного времени, и в конце XVIII столетия, пережив волну музыкальной колонизации, освоив (за несколько десятилетий) все достижения западноевропейской музыкальной культуры, накопленные Европой в течение ряда столетий, Россия начнет формирование отечественной композиторской школы и создание своей профессиональной музыки. Еще одной яркой приметой музыкальной жизни XVIII становится такая ее форма как светское музицирование, превратившееся в устойчивую традицию. Формирование этой традиции – результат вовлечения в процесс музицирования практически всех социальных слоев российского общества.

Отмеченные выше новации в музыкальной жизни XVIII века – освоение западноевропейской профессиональной музыки, активное музицирование, предпринимаемые российскими музыкантами попытки создания своей отечественной авторской музыки – определяют социальный запрос: необходимость организации каких-либо форм музыкального образования. Общественные запросы (как и в случае с техническим, военным и медицинским образованием) требуют подготовки специалистов, способных обеспечить разные сословия обучению пению, игре на различных инструментах, подго-

товку музыкантов для такой части культурной жизни России, как широко распространившиеся в дворянских поместьях театры и оркестры. Таким образом, определяется задача создания условий для получения не только светского общекультурного, но и специального, профессионального музыкального образования. Где можно было получить такое образование?

Задолго до рассматриваемого периода возможность получения музыкального образования предоставляла церковь, имевшая огромный опыт и устойчивые, веками закреплённые традиции подготовки профессиональных кадров, обеспечивающих ее нужды. Духовное образование, будучи позитивно консервативным, стремилось к наличию высокого общекультурного уровня выпускников и включало их обязательную общехудожественную подготовку. Реагируя на потребности общества, церковь и в XVIII веке выполняет в том числе и светские образовательные функции, продолжает играть значительную роль в процессе обучения профессиональных кадров широкого профиля. Поскольку в духовных образовательных учреждениях обучают и пению, и игре на инструментах (что не принято в культовой практике), их выпускники нередко включаются в светскую музыкальную жизнь как музыканты и как преподаватели. Таков заказ культурной жизни того времени, и церковь его частично выполняет. Но церковные образовательные учреждения не могли обеспечить все более расширяющиеся запросы светской музыкальной культуры, новые формы ее музыкальной жизни. К подготовке светских музыкантов-профессионалов и обучению музыке на бытовом уровне все более активно привлекаются иностранные музыканты. С 30-х годов XVIII столетия к процессу музыкального обучения привлекаются крупные учебные заведения, открывающиеся в Москве и Петербурге (Сухопутный шляхетный корпус, университеты, Академия художеств, Смольный институт). Как видно из перечисления, среди них не было ни одного специализированного музыкального учреждения. Но во всех в обязательном порядке существовали музыкальные классы, образование в которых было настолько основательным, что выпускники по их окончании нередко становились преподавателями музыки или профессиональными музыкантами. Таким образом, все вышеназванные учреждения внесли значительный вклад в становление музыкального светского образования. Важным шагом в движении к становлению структуры профессионального образования следует считать открытие в XVIII веке первой специализированной школы пения и инструментальной музыки в городе Глухове, из которой черпались кадры в Придворную певческую капеллу. Из нее вышли, в частности, выдающиеся русские композиторы М. Березовский и Д. Бортнянский.

Следует напомнить и о такой значимой норме культурной жизни России, сформировавшейся в XVIII веке, как эффективная практика частного музыкального образования в дворянских семьях, которая приобрела характер устойчивой традиции, продолжившей свою жизнь и в XIX – начале XX столетия. Напомним, что деятельность большинства отечественных композиторов XIX века начиналась именно с домашнего образования.

Динамика дальнейшего развития общекультурного и профессионального музыкального образования определяется стремительным вхождением российской музыки в систему европейской художественной культуры. Этот процесс начинается с формирования русской национальной композиторской школы, основоположником которой становится М. И. Глинка.

Основательное профессиональное музыкальное образование, как показал опыт самого Глинки, в те времена можно было получить лишь за границей. Однако интенсивными темпами развивающееся в первой половине XIX века композиторское и исполнительское искусство требует профессионального обучения музыкальному мастерству на родине. Перед Россией стоит задача организации собственных специализированных образовательных учреждений, дающих возможность не только обучения игре на инструменте или вокалу (подготовки музыкантов-практиков), но и получения широкого и систематизированного профессионального образования.

Еще одна важная задача, которая осознается музыкальной общественностью уже в первой половине XIX века, – подготовка (просвещение) слушателей. Стремление решить ее определяет появление различных форм музыкального просвещения: чтение публичных лекций о музыке, возникновение и успешное функционирование разнообразных музыкально-образовательных учреждений (в том числе бесплатных), осуществляющих обучение музыкантов-любителей (частные музыкальные школы, музыкальные классы).

Дискуссии, посвященные проблемам организации профессионального музыкального образования, ведутся на протяжении нескольких десятилетий первой половины XIX века, рассматриваются варианты его системы. Конец дискуссиям был положен братьями А. и Н. Рубинштейнами, ставшими основателями консерваторий в Санкт-Петербурге (1862 год) и в Москве (1866 год). А. Рубинштейну удалось совместить изученную им Лейпцигскую систему музыкального образования, совместив ее немецкую основательность и продуманность с уже имевшимся в России опытом подготовки музыкантов в отечественном музыкальном образовании. Несколько неразрывно связанных векторов развития русской культуры – рождение и развитие композиторской школы, организация профессионального образования, серьезное отношение к просвещению – приводят к тому, что уже во второй половине XIX века русская композиторская школа стремительно входит в число ведущих музыкальных школ Европы. Теперь она уже не столько впитывает европейское влияние, сколько оказывает серьезное воздействие на развитие музыкальной культуры Европы. Росту влияния России (и не только в композиторской, но и в исполнительской сфере) способствовало дальнейшее развитие и укрепление системы образования, появление в начале XX века консерваторий в Саратове (1912 год), в Киеве и Одессе (1913 год). В задачу данной статьи не входит рассмотрение путей развития музыкального образования в XX веке. Отметим лишь, что традиция гармоничного сочетания исконно российских и западноевропейских музыкально-образовательных традиций привела к формированию в начале XX века своеобразной трехзвенной российской системы образования, которая и поныне считается лучшей в мире и славится высоким профессиональным уровнем выпускников.

Возвратимся к этапу формирования профессионального музыкального образования и отметим еще одну его особенность. Расцвет отечественной композиторской школы и российского профессионального музыкально-исполнительского искусства был неразрывно связан с опорой творческой практики на национальные музыкальные истоки. На протяжении XIX века, характеризуемого неослабевающим интересом к национальным основам русской музыки, возрождается интерес не только к традиционному музыкальному творчеству (фольклору), но и к такому важному компоненту отечественной культуры, как церковная певческая традиция.

Древнерусское духовное пение на протяжении XVIII – первой половины XIX века было отчасти заслонено увлечением западноевропейскими музыкальными веяниями. Творческий интерес (композиторский и исполнительский) к возрождаемым традициям приводит к необходимости исследования феномена национальной духовной музыки, ее научного анализа, теоретического осмысления и включения в образовательный процесс. В результате естественным компонентом структуры профессионального музыкального образования становится учреждение первой в России кафедры истории и теории церковной музыки при Московской консерватории (1866 год), которую возглавил протоиерей Дмитрий Разумовский (1818–1889 годы), выдающийся историк церковного пения, авторитетный знаток духовной певческой культуры, заложивший научные основы исследования музыкальной палеографии. Разумовский осознавал, что введение в учебный план светского учебного заведения дисциплин, изучающих церковную музыку, невозможно без методического оснащения, поэтому он начал работу над первым учебным пособием «Церковное пение в России», до сих пор являющимся классикой музыкальной медиэвистики. Его книга была единственным научным трудом по истории и теории церковного пения и по палеографии до появления труда И. А. Гарднера «Богослужбное пение Русской православной Церкви: сущность, система, история», который до сих пор не потерял своей научной и практической ценности.

Деятельность Д. Разумовского в консерватории пришлась на время реформы образования в церкви, в частности, в этот период церковное пение вводят в семинариях в качестве обязательной дисциплины. В качестве гипотезы можно выдвинуть следующий тезис: укрепление музыкального компонента в духовном образовании становится возможным (и необходимым) в связи с интенсивным развитием светского музыкального образования и приобретения им устойчивых традиций. Ретроспективный взгляд на историю музыкального образования свидетельствует о том, что когда-то

в XVII – первой половине XVIII столетия система профессионального церковного образования, органическим компонентом которого было обучение музыке, оказывала воздействие на становление светского образования. Теперь же наблюдается обратный процесс: сформировавшееся светское музыкальное образование вступает в динамичное взаимодействие с образованием духовным, включая его в свою систему.

Неустанная работа Разумовского привела к прекрасным результатам. Во многом благодаря его деятельности в творчестве композиторов московской школы, работающих в церкви, решается проблема взаимосвязи церковно-певческой культуры отдаленных эпох с современностью. Но еще более плодотворно деятельность Д. Разумовского и его соратников в области науки и духовного просвещения проявилась в творчестве выдающихся композиторов-профессионалов – П. Чайковского и С. Рахманинова. Известно, что именно этот период истории русской музыки (конец XIX – начало XX века) характеризуется рождением вершинных духовных произведений: «Литургии Иоанна Златоуста» П. Чайковского, «Литургии» и «Всенощной» С. Рахманинова. Подчеркнем, что на данном этапе система профессионального образования не только выполняет присущую ей функцию трансляции знаний, но и становится стимулом к созданию художественного продукта – произведений композиторского творчества, то есть играет важнейшую роль в формировании музыкальной культуры, создавая ценности, традиции, идеалы и т. д.

В заключение еще раз отметим, что культура и образование обретают смысл только во взаимоотношенном состоянии. Рассмотренные процессы в области музыкального образования не только определяются событиями, происходящими в художественной культуре, отражают ее состояние, но и оказывают интенсивное воздействие на ее развитие, выполняя культуротворческую функцию.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / под ред. Е. Орловой. – Л., 1973. – 144 с.
2. Волк П. Л. История музыкального образования в России. – М., 1998. – 164 с.
3. Любительское художественное творчество в России [Электронный ресурс]: слов. / под ред. Т. А. Суханова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 496 с. – URL: http://www.biblioclub.ru/105272_Lyubitelskoe_khudozhestvennoe_tvorchestvo_v_Rossii_Slovar.html

List of references

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii / pod red. E. Orlovoi. – L., 1973. – 144 s.
2. Volk P. L. Istoria muzykal'nogo obrazovania v Rossii. – M., 1998. – 164 s.
3. Liubitel'skoe khudozhestvennoe tvorchestvo v Rossii [Elektronnyi resurs]: slov. / pod red. T. A. Sukhanova. – M.: Progress-Traditcia, 2010. – 496 s. – URL: http://www.biblioclub.ru/105272_Lyubitelskoe_khudozhestvennoe_tvorchestvo_v_Rossii_Slovar.html

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В КУРСЕ «СОЛЬФЕДЖИО» В ВУЗЕ

Т. И. Мороз

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается проблема слухового освоения современной музыки в курсе «Сольфеджио» в вузе.

Ключевые слова: музыкальное искусство, современная музыка, музыкальное восприятие, развитие музыкального слуха.

MODERN MUSIC IN THE COURSE OF “SOLFEGGIO” AT HIGHER EDUCATION INSTITUTION

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the problem of developing earal skills of modern music in the course of “Solfeggio” at higher education institution.

Keywords: musical art, modern music, music perception, developing earal skills.

Исполнительская культура музыканта формируется на основе свободного владения музыкальным языком, стилистическими представлениями, системой художественных ценностей и заключается в способности глубокого проникновения в смысл музыки при активном участии мышления-переживания. Как отмечает М. В. Карасева, хорошее образование музыканта предполагает сегодня обладание механизмом гибкого переключения на различные интонационно-ритмические языки. Этот механизм позволяет предсказывать интонацию, оперировать богатой системой эталонов исполнения, внутренне прочувствовать каждое созвучие и каждый ритмический оборот. Таким механизмом и является профессиональный музыкальный слух [2]. Дисциплина «Сольфеджио» принимает непосредственное участие в формировании и развитии этих профессионально значимых исполнительских качеств музыканта.

Специфика музыкального образования в вузе такова, что обучающиеся студенты уже имеют опыт поэтапного формирования профессионального музыкального слуха на основе принципа историзма – от простейших образцов музыкального фольклора к произведениям композиторов классикоромантической традиции в начальном и среднем звене соответственно. И логичным является тот факт, что в вузе следует уделить особое внимание освоению закономерностей музыкального языка XX века, подготовить слух к восприятию и исполнению современной музыки. Именно в вузе возможно сформировать музыкальное восприятие иного типа, которое необходимо для свободной ориентации в современном музыкальном языке.

Как известно, формирование культуры музыкального слуха опирается на ряд основоположений. Это, прежде всего, постоянное обогащение музыкального слуха новым опытом восприятия музыки, а также процесс осознания и практического закрепления знаний о закономерностях музыкального языка, позволяющий музыканту свободно ориентироваться в творчестве композиторов различных эпох и направлений. Но данный процесс оказывается сопряженным с рядом проблем. Прежде всего, это удаленность сибирского региона от столицы и некоторая изолированность от процесса непрерывного развития современного исполнительства. На филармонических концертах современная музыка звучит крайне редко. В исполнительской и учебной практике студентов наблюдается обращение лишь к узкому кругу как композиторов, так и произведений музыки XX века. Таким образом, мы оказываемся в ситуации крайне скудного обогащения музыкального слуха художественными образцами современности.

Развитие понимания стилистических особенностей интонационно-ритмического строя, фактурных особенностей, специфики формообразования современной музыки должно складываться в процесс осознания и практического закрепления знаний о закономерностях языка музыки XX века, полученных на дисциплинах теоретического и исторического циклов – «Гармонии», «Музыкальной формы», «Истории музыки». И нередко в учебной практике возникает вопрос о несогласованности в сроках прохождения данных дисциплин, что не способствует формированию профессионального слуха современного музыканта в должной мере.

Другая проблема связана с тем, что нередко студенты провинциального вуза демонстрируют низкий базовый уровень сформированности музыкально-слуховых навыков: чтения с листа, записи музыкального диктанта и слухового анализа. Доведение начальных навыков до должного уровня и совершенствование этих навыков возможно и на материале современной музыки, но при этом требуется особая система вспомогательных технических упражнений, способствующих слуховому

и интонационному освоению музыки данного периода. В связи с этим возникает сложность в том, что полноценных учебников, носящих комплексный характер, охватывающих все формы воспитания слуха и направленных на освоение характерных мелодических, ритмических и фактурных особенностей музыки XX века, на сегодняшний день очень мало.

Таким образом, возникает ряд противоречий. С одной стороны, мы должны признать, что существует своего рода известное расхождение между творчеством композиторов XX века и уровнем восприятия слушательской аудитории. С другой стороны, имеет место недостаточная изученность восприятия современной музыки, основанной на иных, по сравнению с музыкальной традицией прошлых веков, принципах организации звукового материала и поэтому требующей от слушателя решения новых, подчас непривычных для его слушательского опыта задач [4]. При этом на сегодняшний день существует достаточное количество музыковедческих исследований, посвященных творчеству современных композиторов. Но многие научные идеи так и не нашли своего практического воплощения в вопросах методики их претворения.

Механизм действия слуха при восприятии музыки XX века впервые был описан А. Л. Островским в статье «О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки» [5]. В ней на примерах музыки разных исторических стилей автор обосновал и разъяснил путь, который проходит слух музыканта-профессионала по мере освоения все новых явлений, а также дал конкретные рекомендации к работе в виде комплекса упражнений. В 1973 году им же был разработан раздел «Сложно-ладовая мелодика современных композиторов» в сборнике А. Л. Островского, С. Н. Соловьева и В. П. Шокина «Сольфеджио» (вып. 2). В 2002 году этот учебник вышел в редакции Л. М. Масленковой, где материал раздела, посвященного музыке XX века, был перекомпонован и систематизирован. Музыке XX века был посвящен учебник «Сольфеджио» А. Л. Островского (вып. IV, 1978 год), в котором автор расширил и сам материал, и формы работы с ним. Среди них можно выделить пение, диктант, слуховой анализ фактуры. Также автор снабдил пособие подробными методическими комментариями. Безусловно, что данный сборник не потерял своей актуальности и многие методические рекомендации, технические упражнения, представленные в нем, продуктивны при работе над обозначенным стилистическим материалом. Кроме того, музыкальные фрагменты представляют художественную ценность, доступны и удобны в учебной практике. Вместе с тем, за прошедшие 35 лет появилось много новой интересной музыки. При ярко выраженной направленности вузовского курса «Сольфеджио» на адаптацию к нуждам современного исполнительства необходимо привлечение нового музыкального материала.

В 1985 году появилась статья Ю. Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века», где демонстрируется метод новоладовой установки, дается методика осознания высотной структуры на основе ее центрального элемента и освоение наиболее важных, распространенных типов высотных структур с помощью специально разработанных упражнений. При этом понимание прочих структур рассматривается в качестве аналогичных основным, узловым типам [6, с. 60].

В 1996 году вышел в свет учебник М. В. Карасевой «Современное сольфеджио», в котором на основе авторской методологии системно разработаны разделы, связанные с воспитанием ладового, гармонического и ритмического слуха применительно к музыке XX века. На сегодняшний день это единственный отечественный сборник, носящий комплексный характер, выстроенный с позиции строгой систематики самих музыкально-теоретических явлений, но являющийся библиографической редкостью.

По мнению ряда современных исследователей вопросов сольфеджио, важной вехой на пути осмысления проблем слухового обучения стала монография М. В. Карасевой «Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха». Она явилась первой в отечественной литературе, вместившей вопросы методологии, методики и практики воспитания слуха музыканта, в том числе и на материале современной музыки.

Участниками заочного «круглого стола» сольфеджистов России, США, Австрии, Франции, Японии в 2006 году, обсуждавшими вопросы о том, как преподавать сольфеджио в XXI веке, подчеркивалась важность *разностилевой музыкальной базы* на занятиях по сольфеджио и активное привле-

чение в качестве музыкального материала современной музыки [1]. Как отмечает Л. М. Масленкова, закрепощение слуха молодого музыканта нормами лишь классицизма приводит к тому, что обучающиеся оказываются часто беспомощными при выполнении заданий, содержащих иной интонационный материал [3, с. 11–12].

Высокая степень типизированности музыкального языка эпохи классицизма (ясность, однозначность логической дифференциации в звуковысотной системе, формообразующая роль гармонической функциональности, равномерно-акцентная метрика, определенные нормы синтаксиса и т. д.) породила способ слушания, основанный на инерционности мышления и восприятия. Инерция, связанная с реализацией ожидания, создает стереотип восприятия однородных явлений, благодаря которому на уроках сольфеджио обеспечивается сравнительная легкость выполнения практических заданий. Художественное творчество XX – начала XXI века, напротив, базируется на принципе непредсказуемости, свободного выбора, многозначности, нестандартности ситуаций, следствием чего является тип слушания, связанного с нарушением стереотипа, с постоянной изменчивостью, иными словами, основанного на преодолении инерции.

Одной из важных задач музыкального образования в вузе выступает формирование гибких механизмов слуха для достижения уровня свободного владения и оперирования приобретенными знаниями и умениями в процессе работы с музыкальным материалом. Это требует кропотливой и постоянной работы по развитию музыкального слуха, осуществляющейся посредством систематического и системно-регулирующего тренирования определенными приемами и методами, чем и является практическая деятельность в курсе «Сольфеджио». Задачи, стоящие перед учебной дисциплиной «Сольфеджио» сегодня, заметно расширились, усложнились. Выявляется явная направленность курса на обретение тех навыков и умений, которые необходимы обучающимся для охвата широкого спектра современных музыкально-языковых явлений.

Проблема развития восприятия современной музыки в процессе музыкально-теоретического обучения связана с необходимостью целенаправленного и системного изучения современной музыки, поисками методов, позволяющих успешно осваивать сложные формы современной музыкальной организации. Прохождение курса «Сольфеджио» в вузе выстраивается таким образом, чтобы историко-стилевой ракурс воспитания слуха на материале современной музыки оказывался тесно связанным с одновременным решением и преодолением технических трудностей, освоение которых осуществляется на различных примерах музыки XX века.

Можно выделить некоторые интересные формы работы над музыкальным материалом современной музыки, используемые на учебных занятиях: пение мелодической линии произведения или его фрагмента с собственным сопровождением на фортепиано всех остальных элементов фактуры, дополняющих, «составляющих» вертикаль; исполнение ансамблевым составом фрагмента музыкального произведения в полной фактуре; интонационно-ритмические задания, направленные на освоение сложной ритмики, встречающейся в произведениях современных композиторов (метроритмическая нерегулярность, различного рода синкопы, полиритмия и полиметрия).

Среди вспомогательных упражнений можно выделить упражнения, направленные на свободное владение интерваликой, в том числе и широкоинтервальными ходами с целью преодоления восприятия интервалов в их мажоро-минорном контексте. Для этого используется система упражнений и этюдов на интонирование и восприятие интервалов как в мелодическом, так и в гармоническом, тембровом качестве. Особое внимание уделяется современной ладотональности – это не только хроматика, а также ломаный хроматизм, симметричные лады, полиладовость.

Освоение мелодических моделей музыки XX века невозможно представить без слуховой опоры на современную аккордику. Для подготовки к восприятию аккордики в современной музыке и различным вариантам ладового смещения в современной гармонии используются аккордовые последовательности, сочетающие аккорды вне явных функциональных связей, ориентирующие слух на мелодические связи и тембровое звучание вертикали. Отдельную проработку получают образцы полигармонии и полифункциональности, однотерцовые и одновысотные созвучия, аккорды нетерцового строения.

Музыка XX–XXI веков прочно входит в исполнительский репертуар. В связи с этим необходимо, чтобы теоретические дисциплины в педагогическом процессе учитывали, объясняли, учили слышать те явления современной музыки, которые стали для нее закономерными. Данный процесс, в свою очередь, будет способствовать расширению музыкального кругозора обучающихся, обогащению палитры художественного освоения средств музыки, пониманию ее языка.

Список литературы

1. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика–XXI, 2006. – 224 с.
2. Карасева М. В. Сольфеджио как психотехника развития музыкального слуха. – М.: Композитор, 2009. – 360 с.
3. Масленкова Л. М. Что такое сольфеджио? // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика – XXI, 2006. – С. 11–21.
4. Миронова М. П. Развитие восприятия современной музыки как педагогическая проблема в условиях музыкально-педагогического обучения студентов педагогического вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук [Электронный ресурс]. – М., 1998. – URL: <http://www.dissercat.com/content/razvitie-voSPIriatiya-sovremennoi-muzyki-kak-pedagogicheskaya-problema-v-usloviyakh-muz-ped->
5. Островский А. Л. О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио: пособие для педагогов. – М.; Л.: Музыка, 1970. – С. 269–284.
6. Холопов Ю. Н. Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха: метод. пособие / сост. А. Агажанов. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 2. – С. 59–86.

List of references

1. Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke. – M.: Klassika–XXI, 2006. – 224 s.
2. Karaseva M. V. Sol'fedzhio kak psikhotekhnika razvitia muzykal'nogo slukha. – M.: Kompozitor, 2009. – 360 s.
3. Maslenkova L. M. Chto takoe sol'fedzhio? // Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke. – M.: Klassika–XXI, 2006. – S. 11–21.
4. Mironova M. P. Razvitie voSPIriatiia sovremennoi muzyki kak pedagogicheskaiya problema v usloviakh muzykal'no-pedagogicheskogo obucheniia studentov pedagogicheskogo vuza: avtoreferat dis. ... kand. pedagog. nauk [Elektronnyi resurs]. – M., 1998. – URL: <http://www.dissercat.com/content/razvitie-voSPIriatiya-sovremennoi-muzyki-kak-pedagogicheskaya-problema-v-usloviyakh-muz-ped->
5. Ostrovskii A. L. O preodolenii ladovoi inertcii pri voSPIriatii i intonirovanii sovremennoi muzyki // Ostrovskii A. L. Metodika teorii muzyki i sol'fedzhio: posobie dliia pedagogov. – M.; L.: Muzyka, 1970. – S. 269–284.
6. Kholopov Iu. N. Kak pet' novuiu muzyku XXI veka // Vospitanie muzykal'nogo slukha: metod. posobie / sost. A. Agazhanov. – M.: Muzyka, 1985. – Vyp. 2. – S. 59–86.

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ БОРИСА АСАФЬЕВА

Н. А. Князева, А. М. Князев

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются понятия «интонация» и «исполнительское интонирование» в контексте интонационной теории Б. В. Асафьева, как процесс передачи художественной информации.

Ключевые слова: интонация, исполнительское интонирование, интонационная теория Б. В. Асафьева, музыкальное звуковыражение, семиотическая система.

THE SPECIFICS OF PERFORMING INTONATION IN THE CONTEXT OF THE BORIS ASAFIEV'S THEORY

N. A. Knyazeva, A. M. Knyazev

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the concept of “intonation” and “performing intoning” in the context of B. V. Asafiev's intonational theory, as the transfer process of artistic information.

Keywords: intonation, performing intonation, B. V. Asafiev's intonation theory, musical sound expression, semiotic system.

Суть многих сторон искусства воспроизведения музыки невозможно отделить от понятия интонации. В системе идей и положений интонационного учения Б. В. Асафьева исполнительская проблематика осветилась новым светом, в ней выявились новые перспективы изучения исполнительства как вида музыкального искусства. Впервые в эстетико-теоретической концепции было обосновано единство и взаимосвязь трех форм функционирования музыки в обществе, трех форм бытия интонации: в сфере композиторского творчества, исполнительского воспроизведения и слушательского восприятия.

Понятие «интонация» относится к числу фундаментальных явлений музыкознания и впервые было сформулировано музыковедом, композитором, педагогом Б. В. Асафьевым. В применении к исполнительству слово «интонация» означало и само звучание музыки – «реализацию ее голосом или на инструменте, и индивидуальную исполнительскую манеру; иногда оно ...вбирало в себя самую суть художественно-образной концепции произведения в толковании ее интерпретатором...» [6, с. 5]. Б. В. Асафьев считал, «что интонация отнюдь не означает механического преодоления сопротивления материала и не является лишь пассивным воспроизведением зрительно-проектируемых знаков» [11, с. 44]. Е. М. Орлова в труде «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления» приводит следующее определение музыкальной интонации: «...это и совокупность звучаний, осуществляемая в определенных соотношениях, и слышимая музыка, то есть самое проявление, и способы явления музыки слуху людей» [8, с. 199–200].

Но наиболее важным в интонационной теории является то, что рассматриваемое понятие связано, прежде всего, с осмыслением музыкального звукового высказывания. Интонация, по Б. Асафьеву, – «это звуковое воплощение музыкальной мысли, ибо мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» [1, с. 163]. Понятие «интонация» получило дальнейшую разработку в трудах отечественных и зарубежных музыкантов: Ю. А. Кремлева, Б. М. Ярустовского, М. Г. Арановского, Я. Йиранека, Я. Волека и др. Последователи Б. Асафьева также пытались определить значение понятия «интонация», опираясь на различные аспекты музыкознания.

Так, Ю. Кремлев рассматривает явление интонации с точки зрения образного музыкального звуковыражения. Композитор, по мысли Ю. Кремлева, организует музыкальные интонации согласно общим законам и принципам мышления. То есть «музыки нет там, где нет искусства сочетания, сопоставления и развития музыкальных интонаций» [4, с. 111]. Он определяет существо интонации следующим образом:

- интонация – основа музыки;
- интонация достигает своего расцвета при посредстве логики музыкального мышления;
- интонация делается музыкой только через логику и через становление музыкального образа.

Таким образом, формирование интонации требует логики, которая придает ей значимость и определенность.

Чешский музыковед Я. Йиранек призывает не использовать понятие интонация как замену каким-либо общепринятым понятиям. «Родство мелодии, мотива, интервалов и т. д. само по себе еще не означает тождественности интонации, так как последняя представляет комплекс всех выразительных элементов, включая гармонию, тембр, динамику и агогику...» [3, с. 61]. Я. Йиранек делает вывод, что «понятие интонации стоит качественно выше всех этих традиционных понятий...» [3, с. 62].

Я. Волек определяет интонацию как совокупность мельчайших конкретных (то есть определенных по звучанию) музыкально-звуковых контекстов, которые имеют относительно одинаковое значение и обладают одинаковой выразительностью, будучи связаны с одинаковыми общественными и жизненными ситуациями. Они характеризуются определенной конкретной вероятностной структурой отношений внутри всех и между всеми элементами звукового выражения (мелодикой, ритмикой, гармонией, тембром, динамикой, темпом) и исполнительской интерпретацией.

В «Музыкальной энциклопедии» интонация раскрывается в трех взаимосвязанных значениях:

- высотная организация (соотнесенность и связь) музыкальных тонов по горизонтали, которая в звучащей музыке существует лишь в единстве с временной организацией тонов-ритмов;
- манера («строй», «склад», «тонус») музыкального высказывания, качество осмысленного произношения. Оно заключается в комплексе характерных особенностей музыкальной формы (высотных, ритмических, тембровых, артикуляционных и др.), которые обуславливают ее семантику, то есть эмоциональное, смысловое и другие значения для воспринимающих;
- каждое из наименьших конкретных сопряжений тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением. Обычно состоит из 2–3 и более звуков в одноголосии или созвучий ...» [2, с. 550–552].

Музыкальная фраза, мелодия, целая пьеса, даже большое сочинение обычно вырастают из одного, двух или нескольких «зерен», которые мы называем интонацией. В зерне-интонации содержится зародыш всех элементов музыкальной речи: мелодии, ритма, а главное – характера музыки. Интонацией называется кратчайшее осмысленное построение, своего рода молекула музыки. При этом преобладающим масштабом интонации становится мотив, реже – фраза, но всегда с одной-единственной метрической опорой. В минимальном случае это может быть даже только один звук [10, с. 83–84]. Но следует отметить, что ни один из авторов не дает единого понятия музыкальной интонации, где отражалась бы обобщенная сущность этого музыкального явления. Исходя из вышеизложенного, сформулируем определение термина.

Интонация – специфический фактор музыкознания, имеющий обобщающее значение, являющийся семантической единицей в музыке, так как представляет собой совокупность музыкально-звуковых контекстов, раскрывающих содержание музыки посредством комплекса выразительных средств. Интонация – один из самых глубоких слоев формы в музыке, наиболее близкий к содержанию, непосредственно и полно выражающий его. Термин «интонация» заимствован в языкознании, где им обозначают сложное речевое явление – тон речи, заключающий в себе повышения и понижения голоса, паузы и степень слитности высказывания, расчленение на фразы, группы слов, отдельные слова, акценты разной интенсивности, ускорения и замедления, громкость и ее изменения. Интонация подчеркивает, углубляет, а порой и определяет смысл произносимых слов.

Речевая интонация выявляет либо состояние говорящего (спокойствие и возбуждение, радость и скорбь, бодрость и усталость), либо отношение к собеседнику или к предмету речи. Во всех случаях интонация – определенное качество речи, придающее ей эмоционально-смысловой оттенок. Если в речи интонация выступает в неразрывном единстве со словом, то в музыке она отделяется от слов, становится автономной звуковой реальностью, обретает гораздо более обобщенный характер. Нормой остается обобщенная значимость интонации, а тем самым и музыки вообще. Отсюда ее способность порождать разные представления о ее содержании, а также широта воздействия и правомерность разных трактовок одного и того же музыкального материала. В музыкальной интонации теснейшим образом слиты художественное содержание, характер, выразительность, способность вызывать представление о какой-либо стороне или явлении действительности и специфическая музыкальная форма, сцепление нескольких одновременно и последовательно возникающих звуков. И то, и другое – на первоначальном, «эмбриональном» уровне, на уровне «зерна», из которого в дальнейшем разовьется музыкальное «растение» [10, с. 85].

Компактность и содержательность интонации послужили основанием для ее сравнения со словом. Но разного между ними больше, чем общего. Для речевого высказывания обычно требуется несколько разных слов, музыкальное же высказывание очень часто строится на развитии одной интонации. Сама способность интонации развиваться принципиально отличает ее от слова, и это свя-

зано с двумя ее свойствами – непосредственной образностью и способностью оставаться узнаваемой при разнообразных изменениях. Рассмотрим эти свойства подробнее. Слово – знак условный, знак-символ. Оно не несет в себе качеств обозначаемых предметов и действий (редкие исключения основаны на звукоподражании: «шуршать», «кукушка» и т. п.). Потому встречаются в разных языках слова, совпадающие по звучанию, но не по смыслу. Интонация же – знак-образ, несущий в себе ясно слышимые черты жизненного прообраза: призыва или повеления, стоны-вздоха или повествования. Понятно, что образ может развиваться, развертываться – в отличие от условного знака.

Другое существенное отличие интонации от слова – ее значительная «прочность», способность сохранять самое себя (то есть остаться узнаваемой) при изменениях не только тембра и динамики, тональности и регистра, но и лада, и размера и даже ладоинтервальной структуры. Важным качеством музыкальной интонации является ее осмысленное звуковое выражение, то есть интонирование. Музыкальное интонирование отличается от речевого тем, что оно использует звуки не любой высоты, а лишь те, которые образуют специфическую музыкально-звуковую систему.

Долгое время представление об интонировании относилось исключительно к инструментам с нефиксированной высотой звуков и подразумевало, главным образом, акустическую чистоту, степень точности воспроизведения каждого звука в отношении его высоты. Так, например, Н. К. Перверзев в книге «Исполнительская интонация» различает два вида музыкального интонирования:

1. При игре на фортепиано, органе, арфе, аккордеоне, гитаре и т. д. исполнители пользуются уже настроенными по высоте звуками.

2. Вокалисты, скрипачи, виолончелисты самостоятельно, творчески воспроизводят нужную им высоту звуков.

И далее подчеркивает, что «только в последнем случае можно говорить о плохой или хорошей, чистой или фальшивой, художественной или маловыразительной интонации» [9, с. 3].

А. В. Малинковская во вступлении к очеркам, посвященным фортепианно-исполнительскому интонированию, пишет о том, что интонирование не принадлежит ни к числу теоретически оформившихся, ни даже эмпирически устоявшихся понятий, его многозначность граничит с неопределенностью. Обобщая представления об интонировании, которыми оперирует современная методическая мысль, она дает следующее определение: интонирование – «это раскрытие образного содержания и выявление логики развития мелодии посредством мотивно-фразировочного членения, динамико-агогической нюансировки с подчеркиванием наиболее выразительных, опорных тонов и оборотов, ладовых тяготений, альтераций. Сюда же примыкают представления об интонационной энергии, чередовании в движении мелодии фаз ее подъемов и спадов; о повышении-понижении эмоционального тонуса; о сменах дыхания в паузах и цезурах...» [6, с. 4].

Одним из аспектов интонирования является «осуществление музыки», возрождение к жизни звукового образа, созданного воображением авторов музыки и зафиксированного в нотном тексте. А. В. Малинковская определяет нотный текст как «...еще один фактор исполнительского интонирования, требующий осмысления, в котором звуковая картина, создаваемая творческим воображением композитора, фиксируется неполно и неоднозначно» [7, с. 11].

Нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор делает доступной людям свою внутреннюю творческую деятельность, свои художественные идеи. Таким образом, «параметром звучания, фиксируемым наиболее объективно, является звуковысотный... Что же касается обозначений темпа, агогики, динамики, артикуляции, темброво-красочной стороны звучания, различных способов звукоизвлечения и приемов игры, то все они для исполнителей на любых инструментах имеют не абсолютное, но относительное значение» [5, с. 34]. Получается, что при «интонационном» подходе процесс извлечения звуковых структур из нотного текста – необходимая сторона художественного интонирования. В сумму факторов, проявляющихся в процессе интонирования, входит еще один «весьма существенный – направленность произнесения на слушательское восприятие. Данный фактор, образующий ядро исполнительского интонирования, можно определить как собственно выражение, подразумевая под этим процесс передачи художественной информации другим» [7, с. 13].

Следует добавить, что в музыковедческой литературе, посвященной проблемам инструментов с фиксированным строем, понятие «интонирование» либо вообще не употребляется, либо используется, затрагивая лишь некоторые аспекты, входящие в это понятие. Однако не существует музыки

вне процесса интонирования, поэтому можно сделать вывод, что «неинтонирующих» (либо условно, иллюзорно интонирующих) инструментов нет, «интонационность свойственна всем инструментам, при этом интонационная специфика каждого инструмента или вида выявляется через особенности соотношения и взаимодействия всех его элементов» [6, с. 29–30].

Таким образом, каждый инструментально-интонационный комплекс обладает своей спецификой, в каждом есть главенствующие компоненты, в наибольшей мере выражающие интонационные особенности данного инструмента. В интонационном комплексе аккордеона-баяна такими компонентами являются меховедение и артикуляция. Мех роднит клавишно-пневматические инструменты со смычковыми, в связи с чем умелое артикулирование мехом может служить важным интонационно-выразительным средством. С помощью пластичных движений меха может управлять гибкостью динамики. Аккордеонист, равно как и баянист, имеет возможность влиять на звук после момента его возникновения. Звукоизвлечение характеризуется большой возможностью филирования звуков, поэтому *crescendo* и *diminuendo* обычно исполняются с нарастанием и, соответственно, угасанием звучности внутри длительностей. Характер звучания зависит не только от ведения меха, но и от различных приемов прикосновения пальцев к клавише, или туше. Эта зависимость качества звука от туше скрыта тем, что на баяне (аккордеоне) можно играть громко и тихо, изменяя только скорость и характер движения меха. Однако такой звук, не обладающий определенной окраской, не будет выразительным. Интонирование подразумевает осмысленно выразительную реализацию музыки.

При формировании и развитии навыков интонирования в процессе обучения игре на аккордеоне (баяне) несомненное значение имеет опора на вокальные навыки учащихся, так как опыт пения помогает им находить ассоциативные связи между выразительными особенностями вокальной и инструментальной интонациями. Пение формирует навык игры красивым, певучим звуком, что, в свою очередь, представляет важный аспект интонирования на инструменте. То есть процесс формирования навыков интонирования основывается на взаимосвязи игровых движений и пения. Опираясь на пение в процессе обучения, педагог прививает учащимся навыки не формальной игры, а интонационно окрашенной, направленной на раскрытие эмоционально-образного содержания произведения, помогает проявиться их творческой активности в процессе интонирования музыкальных мыслей.

Из сказанного следует, что исполнительское интонирование – это «осмысленно-выразительная направленность на слушательское восприятие реализации музыки в процессе выявления и оформления отношений между элементами музыкальной формы на всех уровнях их системной организации в исполняемом произведении и на основе целостного взаимодействия компонентов конкретного инструментального комплекса» [7, с. 14]. Понимание и целостность исполнения не могут быть достигнуты без правильного восприятия выразительного значения структурных элементов произведения и закономерностей их сквозного развития. Звуковое выявление структуры произведения во взаимодействии со средствами выразительности способствует воплощению исполнителем идейно-эмоционального содержания произведения, причем этот процесс является творческим, так как исполнитель, интонируя музыкальные мысли, опирается и на свое субъективное видение музыки. Таким образом, целью процесса исполнительского интонирования является наиболее полное раскрытие исполнителем художественного образа произведения, а само интонирование – это один из аспектов художественного исполнения, которое находится в тесной взаимосвязи с творческой интерпретацией.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация // Асафьев Б. В. Избр. тр. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 5. – С. 163.
2. Интонация // Музык. энцикл. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1974. – Т. 2 – С. 550–552.
3. Йиранек Я. Некоторые основы марксистского музыковедения в свете теории интонации Асафьева // Интонация и музыкальный образ: ст. и исслед. музыковедов Советского Союза и др. социалист. стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965. – С. 61–62.
4. Кремлев Ю. А. Интонация и образ в музыке. – М.: Музыка, 1965. – С. 111.
5. Либерман Е. А. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – С. 34.

6. Малинковская А. В. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б. В. Асафьева // Музыкальное исполнительство: сб. ст. / сост. и общ. ред.: В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 11. – С. 4, 29–30.
7. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование // Проблемы художеств. интонирования на фортепиано и анализ их разраб. в метод.-теорет. лит. XVI–XX веков: очерки. – М.: Музыка, 1990. – С. 11–14.
8. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История становления. Сущность. – М.: Музыка, 1984. – С. 199–200.
9. Переверзев Н. К. Исполнительская интонация. – М.: Музыка, 1989. – С. 3.
10. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: учеб. для студентов пед. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2001. – 112 с.
11. Фельдгун Г. Сложное интонирование как явление и как предмет скрипичной педагогики // Вопр. исполнит. искусства: сб. ст. – Новосибирск: Зап.-Сиб. книж. изд-во, 1974. – С. 44.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naia forma kak protsess. Kniga vtoraiia. Intonatciia // Asaf'ev B. V. Izbr. tr. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. – T. 5. – S. 163.
2. Intonatciia // Muzyk. entsikl. / gl. red. Iu. V. Keldysh. – M.: Sovet. entsikl., 1974. – T. 2. – S. 550–552.
3. Iiranek Ia. Nekotorye osnovy marksistskogo muzykovedeniia v svete teorii intonatcii Asaf'eva // Intonatciia i muzykal'nyi obraz: st. i issled. muzykovedov Sovetskogo Soiuzia i dr. sotcialist. stran / pod obshch. red. B. M. Iarustovskogo. – M.: Muzyka, 1965. – S. 61–62.
4. Kremlev Iu. A. Intonatciia i obraz v muzyke. – M.: Muzyka, 1965. – S. 111.
5. Liberman E. A. Tvorcheskaiia rabota pianista s avtorskim tekstom. – M.: Muzyka, 1988. – S. 34.
6. Malinkovskaia A. V. Voprosy ispolnitel'skogo intonirovaniia v rabotakh B. V. Asaf'eva // Muzykal'noe ispolnitel'stvo: sb. st. / sost. i obshch. red.: V. Iu. Grigor'eva i V. A. Natansona. – M.: Muzyka, 1983. – Vyp. 11. – S. 4, 29–30.
7. Malinkovskaia A. V. Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie // Problemy khudozhestv/ intonirovaniia na fortepiano i analiz ikh razrab. v metod.-teoret. lit. XVI–XX vekov: ocherki. – M.: Muzyka, 1990. – S. 11–14.
8. Orlova E. M. Intonatsionnaia teoriia Asaf'eva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniia: Istoriia stanovleniia. Sushchnost'. – M.: Muzyka, 1984. – S. 199–200.
9. Pereverzev N. K. Ispolnitel'skaia intonatciia. – M.: Muzyka, 1989. – S. 3.
10. Roitershtein M. I. Osnovy muzykal'nogo analiza: ucheb. dlia studentov ped. vyssh. ucheb. zavedenii. – M.: Vlados, 2001. – 112 s.
11. Fel'dgun G. Slozhnoe intonirovanie kak iavlenie i kak predmet skripichnoi pedagogiki // Vopr. ispolnit. iskusstva: sb. st. – Novosibirsk: Zap.-Sib. knizh. izd-vo, 1974. – S. 44.

ТВОРЧЕСКИЕ ШКОЛЫ В СОХРАНЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ

А. В. Василенко

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

Статья посвящена проблеме сохранения инструментальной традиции посредством системы творческих школ. Творческая школа – художественно-творческое объединение сферы культуры и искусства, направляемое лидером на формирование и развитие творческих традиций и новаторства, на подготовку творческих кадров в соответствии с художественной концепцией школы.

Ключевые слова: творческая школа, народная педагогика, инструментальное исполнительство, профессиональное образование, традиции, преемственность поколений.

CREATIVE SCHOOL IN PRESERVING MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRADITION OF FOLK PEDAGOGY

A. V. Vasilenko

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article is devoted to the problem of preserving an instrumental tradition through a system of creative schools. Creative School is an artistic and creative association of culture and art sphere, directing by the leader for forming and developing creative traditions and innovations; for preparing creative personnel within the framework of an artistic conception of the school.

Keywords: creative school, folk pedagogy, instrumental performing, professional education, traditions, generation continuity.

Музыкально-творческие школы имеют истоки, идущие от народной педагогики. В музыкально-педагогической области, равно как и в других областях педагогической деятельности, немалую роль играют такие формы обучения, которые непосредственно связаны с участием личности в профессионально-творческом процессе, в нашем случае – в музыкальном исполнительстве. Термин «профессиональный» здесь имеет определяющее значение. Приобщение к ремеслу – сначала в качестве ученика, а потом подмастерья – одна из традиционных форм передачи трудовых и профессиональных навыков, утвердившаяся еще в период Средневековья. Творческие школы, а именно передача профессиональных навыков и традиций, были свойственны в первую очередь сфере искусства. В области живописи или музыкального искусства, например, это была одна из фундаментальных форм педагогики. Достаточно вспомнить флорентийские школы живописи эпохи Возрождения или неаполитанскую школу музыкального исполнительства. Суть этой формы профессионального обучения – совместный труд, художественное сотворчество в системах учитель-мастер и ученик-подмастерье.

Преемственность традиций исполнительства, музыкального опыта – специфических знаний и навыков, обеспечивающих слышание, исполнение и создание музыкальных произведений, – это основополагающий педагогический принцип творческой школы. Он определяет не только развитие музыкальных способностей и исполнительских навыков ученика, но и формирует профессионально-ценностные ориентации, лежащие в основе профессиональной культуры. То есть преемственность творческой традиции соединяет высокую степень профессионального мастерства с личностной культурой человека. Как показал сравнительный анализ, проведенный в рамках нашего исследования, творческая школа и традиции обучения и воспитания в системе народной педагогики имеют схожие принципы и приемы. А именно – нет строго сформулированных законов воспитания, систематизированных знаний, точных научных терминов и определений. Это – опыт коллективного творчества разных людей, традиции многих поколений, которые накапливаются веками.

Как коллективный творческий опыт система народной педагогики традиционна не только с точки зрения стиля и формы, но и содержания народного художественного мышления, его ценностных алгоритмов, системы образов, самого принципа отражения окружающей жизни. В этом случае творческие традиции выступают системой формирования художественно-эстетического мироощущения человека. Более того, художественная традиция, закрепленная в народной педагогике, – это творческий процесс, система творческого мышления народа, опыт коллективного творчества, в котором индивидуальное мастерство, талант становятся достоянием коллективной творческой традиции.

Инструментальное исполнительство как передающаяся от поколения к поколению художественная традиция совмещает в себе соотношение двух диалектически взаимосвязанных начал: индивидуального и коллективного. При этом коллективность выступает как форма проявления инструментальной традиции: традиция живет коллективностью, а коллектив объединяется традицией. Для педагогики творчества это имеет принципиальное значение с точки зрения воспитания чувств.

ва коллективизма через вживание в традиции творческой школы, путем приобщения к коллективным формам творческих занятий.

Сравнительно-исторический анализ нашего исследования показал, что традиционные формы и методы народной музыкальной педагогики со временем приобретают новый облик. Основанная ранее исключительно на устной системе передачи опыта исполнительства и творчества, народная педагогика постепенно заимствовала у русского академического искусства присущие ему письменные формы передачи художественной информации (различные виды табулатуры, а затем и нотную систему коммуникации). Развивающийся процесс академизации естественно вызвал к жизни стремление народных музыкантов к профессионализации. В недрах народного творчества все активнее формировались новые способы передачи художественного опыта. Стихийно складывалась закономерная тенденция к объединению музыкантов: в коллективах исполнителей на народных инструментах стали актуализироваться учебные, воспитательные, художественно-эстетические, коммуникативные, гедонистические и иные функции. Выделение самостоятельных социальных функций также явилось следствием десинкретизации фольклорного творчества [1].

В исследовании нами было выявлено, что зарождение музыкальных творческих школ как педагогической системы народно-инструментального искусства началось с организации системы музыкального образования, а именно:

- в 1920-е годы стали появляться первые формирования организационной структуры в средних специальных учебных заведениях страны (в том числе в музыкальных техникумах);
- в конце 1940-х годов началось зарождение системы высшего профессионального музыкального образования;
- и в начале 1970-х годов система музыкального образования исполнителей на русских народных инструментах представляла собой образовательный цикл, состоящий из трех ступеней: начального образования (музыкальная школа), среднего (музыкальное училище) и высшего (музыкальный вуз) звеньев (включая структуру послевузовского повышения квалификации).

Также важным фактором совершенствования системы музыкального обучения стала развитая сеть внешкольных учреждений (кружков, студий, оркестров и других форм самодеятельного творчества), где можно было научиться игре на народных инструментах. Однако в музыкально-образовательной системе, состоящей из трех взаимосвязанных ступеней, понятия «творческая школа» не существовало. Более того, в профессионально-образовательной системе «творческая школа» встречается наряду с другими близкими, но по существу не аналогичными определениями: «творческая мастерская», «театральная школа», «хореографическая школа», иногда добавляется – Санкт-Петербургская, Московская, Новосибирская и т. д. Важными теоретическими задачами стали, во-первых, определить идентификационные критерии «творческой школы» в общей системе профессионально-творческого образования и воспитания, во-вторых, на основе выявленных критериев дать определение понятию «творческая школа».

При идентификации творческих школ необходимо исходить из следующих критериев:

1. Системообразующим фактором творческой школы является ее лидер, органически сочетающий выдающиеся профессионально-творческие и педагогические способности с функциями организатора творчески одаренных единомышленников. Необходимым требованием к лидеру является систематическая профессионально-педагогическая и творческая деятельность, в ходе которой реализуется функция тиражирования творческих и педагогических новаций.

2. Творческая школа является таким художественным объединением, когда творческий процесс и творческие достижения сопровождаются процессом «воспроизводства» поколений учеников, обеспечивающих преемственность творческих традиций школы и ее устойчивость во временных границах. В отличие от творческого коллектива как самодеятельного объединения, где происходит формирование мотивации на творческие достижения и удовлетворение творческих интересов и потребностей, творческая школа формирует у участников взгляд на творческую деятельность как на профессию. Таким образом, важной функцией творческой школы является забота о творческой смене, поколениях.

3. Устойчивое развитие творческой школы обеспечивается направленностью концептуально-художественного мышления ее представителей на достижение высоких результатов, отличающихся своеобразием художественного подхода. В этом случае творческие достижения и значимость результатов творческой школы характеризуются уровнем признания ее деятельности (премии, дипломы, почетные звания и т. д., присуждаемые представителям творческой школы за творческие достижения).

Опираясь на выявленные критерии художественно-творческой и образовательной деятельности, в своем исследовании мы предлагаем следующее определение понятия «творческая школа» – художественно-творческое объединение сферы культуры и искусства, направляемое лидером на формирование и развитие творческих традиций и новаторства, на подготовку творческих кадров в соответствии с художественной концепцией школы.

Продолжая традиции народной педагогики, музыкально-творческая школа как педагогическая и творческая система подготовки кадров, по нашему мнению, решает важнейшие задачи и определяет эффективность отечественной системы художественного образования, а именно:

1. Обеспечивает системность, непрерывность и преемственность в подготовке музыкально-творческих кадров (по схеме творческая школа-студия – музыкальный колледж – вуз), при этом обучение является профессионально-ориентированным по всей схеме, а траектория обучения – индивидуально-ориентированной (или личностно-ориентированной).

2. Обеспечивает стабильность и качество набора на музыкально-творческие специальности.

3. Обеспечивает решение важнейшей социально-культурной задачи музыкального образования – воспроизводство творческих профессий, компетентную передачу музыкальных и профессиональных традиций.

Яркими примерами творческих школ, соответствующих вышеперечисленным критериям, являются, например, такие коллективы, как: ансамбль народной музыки КемГУКИ «Скоморохи» (рук. А. В. Соловьев), Барнаульский фольклорный центр «Песнохорки» (рук. И. А. Сазонтов) и др.

Подтвердим сказанное примером ансамбля народной музыки «Скоморохи».

Во-первых, системообразующим фактором творческой школы является ее лидер (руководитель А. В. Соловьев – неоднократный лауреат международных и всероссийских конкурсов), органически сочетающий выдающиеся профессионально-творческие и педагогические способности с функциями организатора творчески одаренных единомышленников. Во-вторых, творческая школа Соловьева является художественным объединением, где творческий процесс и творческие достижения сопровождаются процессом «воспроизводства» поколений учеников, обеспечивающих преемственность творческих традиций школы и ее устойчивость во временных границах, а также формируют у участников взгляд на творческую деятельность как на профессию. Ансамбль «Скоморохи» выступает как высшая ступень творческой школы, ее средним звеном является коллектив «Ярмарка», куда входят студенты 1–3-го курсов, а начальным звеном – ансамбль «Радость» при музыкальной школе № 1. В-третьих, достижение высоких результатов, отличающихся своеобразием художественного подхода. Коллективы А. В. Соловьева – многократные победители международных и всероссийских конкурсов. При этом обучение является профессионально-ориентированным по всей схеме, а траектория обучения – индивидуально-ориентированной (или личностно-ориентированной). Именно эта модель творческой школы является инновационной в сфере музыкальной педагогики.

Список литературы

1. Варламов Д. И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX–XX веков [Электронный ресурс]: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – М., 2009. – 339 с. – URL: <http://www.dissercat.com/content/narodnye-traditsii-v-kontekste-evolyutsii-natsionalnogo-instrumentalizma-v-muzykalnom-iskuss>

List of references

1. Varlamov D. I. Narodnye traditsii v kontekste evoliutsii natsional'nogo instrumentalizma v muzykal'nom iskusstve Rossii XIX–XX vekov [Elektronnyi resurs]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniia: 17.00.09. – M., 2009. – 339 s. – URL: <http://www.dissercat.com/content/narodnye-traditsii-v-kontekste-evolyutsii-natsionalnogo-instrumentalizma-v-muzykalnom-iskuss>

ВОЗРОЖДЕНИЕ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ИГРЫ НА ТРАДИЦИОННЫХ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

И. А. Сечина, А. В. Соловьев

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются происхождение, история и современное бытование традиции игры на ложках. Приводятся примеры обучения игре на ложках.

Ключевые слова: традиция, народные инструменты, русская инструментальная музыка фольклорной традиции, игра на ложках.

REVIVAL AND RECONSTRUCTION OF PLAYING TRADITIONAL RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS

I. A. Sechina, A. V. Solovyev

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article highlights the issues of the origins, history and modern existence of the tradition of playing the spoons. The examples of teaching to play the spoons are considered.

Keywords: tradition, folk instruments, Russian folk instrumental music, playing the spoons.

Русская инструментальная музыка известна как явление самобытное и многогранное. Ее особенностью является тесное взаимодействие с другими видами искусства, с трудовым процессом (пастушеская музыка) и даже с обрядами. История изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции насчитывает уже более трех столетий. Среди ученых, которые занимались данным вопросом, А. Агажанов, Г. Благодатов, В. М. Беляев, А. А. Банин, К. А. Вертков, В. К. Галахов, М. Гасри, К. В. Квитка, Ю. В. Келдыш, А. С. Кошелев, Л. В. Кулаковский, В. А. Лапин, А. Мирек, А. Новосельский, П. Д. Перепелицын, В. Б. Попонов, Б. Ф. Смирнов, Ф. В. Соколов, С. А. Тучков, Я. Штелин и др. В работе А. А. Банина, посвященной обобщению предшествующего материала, особое внимание уделяется сущностным характеристикам формирования русской инструментально-музыкальной культуры [1]. Современное видение состояния русской инструментальной музыки представлено в работах таких авторов, как: Е. Левкиевская, А. Камаев, Т. Камаева, В. И. Яковлев, И. Н. Карачаров, Д. И. Варламов и др.

Несмотря на большое количество работ по данной тематике, вопрос изучения фольклорной инструментальной традиции остается достаточно сложным, так как записью и расшифровкой полевых материалов дело не ограничивается. Ложки как составляющая часть русской традиционной инструментальной культуры также являются предметом изучения, но аудиозаписи и ноты не дают полной картины описания всех приемов исполнения на них.

Обращаясь к источникам описания русской фольклорной инструментальной традиции, мы пришли к выводу, что в настоящее время сложно сказать с уверенностью, в какой временной

период народ стал использовать деревянные ложки как музыкальный инструмент. Хлопанье в ладоши, притоптывание, удары камня о камень или дерево о дерево как музыкальное сопровождение присутствовали с древнейших времен у всех народов мира. Если обратиться к историческим источникам, то одним из первых упоминаний о деревянных ложках вообще можно считать описание пира у князя Владимира в «Повести временных лет». Этот пир известен тем, что дружинники возмутились, что их стали потчевать не с серебряных ложек, а с деревянных. Довольно подробные сведения о музыкальных ложках появляются в конце XVIII века и свидетельствуют о широком распространении их среди крестьян.

Судя по лубочным картинкам и гравюрам, относящимся к XVIII–XIX векам, можно утверждать, что ложки уже в то время использовались как музыкальный инструмент. Например, на картинках неоднократно встречается изображение ложек в руках «потомственных» скоморохов Савоськи и Парамошки. Их инструменты снабжены бубенцами. Существует картинка, которая изображает козу и медведя. На ней надпись «Медведь с козой прохладается, на музыке своей забавляются. Медведь шляпу вздел, в дудку играл, а коза сива в сарафане красивом – с рожками и с колокольчиками, и с ложками скачет, и вприсядку пляшет» [2].

В XIX веке в России появляется гармонь. Ложки на фоне аккомпанирующей гармонии зазвучали еще эффектнее, в качестве солирующего инструмента. Среди исполнителей стали появляться настоящие виртуозы игры на ложках. А позже ложки начали вводить в состав разнообразных ансамблей и хоров солдатских песенников. Н. И. Привалов в 1908 году в «Русской музыкальной газете» первым из отечественных музыкальных деятелей описал несколько способов игры на ложках. Технику игры показал Н. И. Привалову крестьянин Лобов, научившийся играть на ложках в Казанской губернии. Далее Н. И. Привалов выучил эти приемы с ученическим составом Великорусского оркестра [2]. В настоящее время во многих регионах существуют самодеятельные ансамбли ложкарей. Оркестры народных инструментов также используют ложки в группе ударных инструментов.

Известно, что музыкальные ложки изготавливают из твердых пород дерева (береза, ясень, клен, дуб, бук, граб). В отличие от обыкновенных столовых приборов, музыкальные ложки имеют плоские ручки. Иногда на ручки подвешивают бубенцы. В игровой комплект могут входить две, три или четыре ложки среднего размера (их зажимают между пальцами одной или обеих рук) и одна или несколько ложек большей величины (их затыкают за голенище сапога или за пояс). Проводя исследовательскую работу, выезжая в экспедиции, записывая рассказы информаторов, мы выявили, что в Кузбассе также существует традиция игры на музыкальных ложках. Анализ показанных и описанных информаторами приемов игры позволил прийти к выводу, что часть приемов (способов) носит черты южнорусской традиции и относится к новопоселенческому пласту культуры (фигуры второго способа 1–4, 7, 8).

Предлагаем рассмотреть способы игры на ложках, записанные от информаторов А. В. Соловьевым во время полевых исследований в Кемеровской области (фигуры второго способа 1–4, 7, 8), а также ознакомиться с авторскими приемами игры на ложках А. В. Соловьева, которые были разработаны и введены в исполнительскую практику во время руководства ансамблем ложкарей (МБУК «Дворец культуры им. Артема», г. Прокопьевск) в период с 1983 по 1993 год (фигуры второго способа 5, 6, 9–11).

Первый способ (игра на двух ложках). Положение ложек в руках следующее: головка одной ложки находится в правой руке (для левши – в левой), а головкой ложки, которую держим в левой руке, наносим скользящие удары по другой ложке. Открывается и закрывается полость резонатора ложки, лежащей в правой руке. Это делается разгибанием и сгибанием 3 пальцев (среднего, безымянного и мизинца). Указательный и большой пальцы держат ложку. Ритм – полная импровизация.

Второй способ (игра на двух ложках). Две ложки, обращенные друг к другу тыльными сторонами, держат в правой руке за концы ручек. Указательный палец правой руки – между ручками ложек. Ложки амортизируют, издавая четкий звук при ударе. Исполнитель играет, сидя на табуретке или стоя на одном колене. В этом способе применяется игра по чужому колену или плечу.

Фигура 1 (с одним подбоем)

Фигуры 1-10 исполняются сидя

к1 - удар ложками по правому колену
р - удар ложками по левой руке (ладонь обращена вниз)
п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
(ладонь обращена вверх)

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 п к1 к1 р к1 п к1 к1 р к1 п к1 к1 р к1 п

Е - дет Ан-тош- ка, нос как кар-тош ка.

Фигура 2 (с тремя подбоями)

к1 - удар ложками по правому колену
к2 - удар ложками по левому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
(левая ладонь обращена вверх)

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 п к2 п к1 п к1 к1 р к1 п к2 п к1 п

Ах, ты ло-шад - ка шерст-ка глад - ка

Фигура 3 (двоечник)

к1 - удар ложками по правому колену
к2 - удар ложками по левому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
(левая ладонь обращена вверх)
л1 - удар ложками по левому локтю (левая рука параллельно полу)

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 к1 л1 к1 к1 р к1 п к1 к1 р к1 к1 л1 к1 к1 р к1 п

Кош-ка ле- ни- ва -я мыш-ку не ло - вит

Фигура 4 (отличник)

к1 - удар ложками по правому колену
к2 - удар ложками по левому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
(левая ладонь обращена вверх)
л2 - удар ложками по левому локтю (левая рука перпендикулярно полу)

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 к1 л2 к1 к1 р к1 п к1 к1 р к1 к1 л2 к1 к1 р к1 п

Кош-ка иг-ри - ва -я мыш-ку пой-ма - ла

Фигура 5а
(с ударом ладонью по груди)
 Для юношей

к1 - удар ложками по правому колену
 р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
 р* - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вверх)
 пл - удар ложками по левому плечу
 гр - удар левой рукой по груди

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 р* пл р* к1 гр к1 к1 р к1 р* пл р* к1 гр
 Спеч-ки сва-ли-лась баб-ка ёж-ка

Фигура 5б
(с ударом каблучка)
 Для девушек

к1 - удар ложками по правому колену
 р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
 р* - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вверх)
 пл - удар ложками по левому плечу
 каб - удар каблучком левой ноги по полу

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 р* пл р* к1 каб к1 к1 р к1 р* пл р* к1 каб

Фигура 6
(с отводом руки)

Во время удара по плечу
 правая рука отводится вбок

к1 - удар ложками по правому колену
 р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
 п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
 (левая ладонь обращена вверх)
 пл - удар ложками по левому плечу

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 пл к1 р к1 п к1 к1 р к1 пл к1 р к1 п
 Баб-ка сло-ма-ла се-бе нож-ку

Фигура 7
(забор)

На ударе р* правая рука отводится
 вправо (пр. рука и ноги имитируют забор)

к1 - удар ложками по левому колену
 к2 - удар ложками по правому колену
 р - удар ложками по правой руке (правая ладонь обращена вниз)
 р* - удар ложками по правой руке (правая ладонь обращена вверх)

Ложки в левой руке

к1 к1 р к1 р* к2 к1 к1 к2 к1 к1 р к1 р* к2 к1 к1 к2
 Влез на за-бор и пор-вал шта-ны. Взя-ли му-ки ка-ра-вай спек-ли.

Фигура 8 (с вытянутыми ногами)

Ноги касаются пола

к1 - удар ложками по правому колену
к2 - удар ложками по левому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
п(подбой) - удар левой рукой по ложкам снизу
(левая ладонь обращена вверх)
н1- удар ложками по голенищу правого сапога
н2 - удар ложками по голенищу левого сапога

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 п н1 н2 к2 к1 к1 к1 р к1 п н1 н2 к2 к1
Я ко-ло-бок сов - сем не ё - жик, нет у ме-ня ни рук не но-жек.

Фигура 9 (часики)

к1 - удар ложками по правому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
р* - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вверх)
з - удар по запястью левой руки
л(св) - удар по левому локтю сверху

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 р* з л(св) з р* к1 к1 р к1 р* з л(св) з р*
Шла че-ре-па - ха по пус - ты - не, е - хал на встре-чу кот вма - ши - не.

Фигура 10 (блинчики)

к1 - удар ложками по правому колену
к2 - удар ложками по левому колену
п - удар левой рукой по ложкам снизу (левая ладонь обращена вверх)

Если применить 1-й и 2-й такт фигуры, как окончание любой другой фигуры (кроме фигуры 10 то получится новый, необычный вариант исполнения.

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 п к1 к2 п к1 к1 р к1 п к1 к2 п
Ой, вы бли-ны мо - и бли - ны, ой, вы бли-но - чи - ки мо - и.

Фигура 11 (солнышко)

Фигура исполняется стоя

к1 - удар ложками по правому колену
р - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вниз)
р* - удар ложками по левой руке (левая ладонь обращена вверх)

Во время исполнения 2-го такта обе руки делают движение над головой слева направо; во время исполнения 4-го такта обе руки делают обратное движение.

Ложки в правой руке

к1 к1 р к1 р* р* р* р* р* к1 к1 р к1 р* р* р* р*
Сол-ныш-ко све - тит над ре - ко - ю, сол-ныш-ко скры-лось за го - ро - ю.

Фигура 1 (Поиграй)



По-иг - рай, по-иг- рай, по-иг- рай, по-иг- рай...

Фигура 2 (Поиграй со мной)



По-иг - рай со мной, по-иг - рай со мной...

Фигура 3 (Колобочек)



Ко-ло - бо чек, ка - ша и пи - рог, ко-ло - бо - чек, ка - ша и пи - рог.

Фигура 4 (Поиграй вниз-вверх)



По иг - рай. вниз- вверх, по-иг - рай, вниз- вверх...

Фигура 5 (Поиграй вниз-вверх, вниз вверх, вниз-вверх)



По-иг - рай. вниз- вверх, вниз - вверх, вниз- вверх...

Фигура 6 (Еремей рыбачил у реки)



Е - ре - мей ры - ба - чил у ре - ки, Е - ре - мей ры - ба - чил у ре - ки. Е - ре -



мей ло вил, Е - ре - мей ва - рил, Е - ре мей у - хой всех у - гос - тил!

Третий способ (игра на трех ложках). Исполнитель играет чаще стоя, возможно притопывание, приплясывание. За пояс и в сапоги можно вставить еще несколько ложек разного размера. Удар наносится одиночной ложкой, находящейся в правой руке, по двум ложкам в левой руке.

Четвертый способ (игра на четырех ложках).

Фигура 1 (Два зайца)

Кисти рук направлены вперед



Фигура 2 (Левый заяц кусается)

Кисти рук направлены друг к другу



Фигура 3 (Правый заяц кусается)

Кисти рук направлены друг к другу



Фигура 4 (Оба зайца кусаются)

Кисти рук направлены друг к другу



Фигура 5 (Зайцы целуются)

Повороты кистей рук



Пятый способ (игра на четырех ложках). Основан на втором способе, но здесь участвуют уже две пары ложек. В этом способе лучше использовать скрепленные ложки. Каждая пара исполняет попеременно небольшую ритмическую фигуру, но возможны и одновременные удары. Доступны удары по плечам, коленям и каблукам.

Шестой способ (игра на пяти ложках). При игре используют пять и более ложек. Четыре ложки за ручки берут левой рукой. Пятая ложка находится в правой руке. Она ударяет прямо или со скольжением по всем четырем ложкам. Остальные ложки находятся за поясом или за голенищем сапога.

Описанные способы игры на ложках успешно используются в работе с детьми на базе МАОУ ДОД «Центральная детская музыкальная школа № 1» г. Кемерово. Следует отметить, что авторская методика записи на традиционном нотном стане, предлагаемая А. В. Соловьевым, нигде ранее не применялась. Данная методика доступна и понятна детям.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что игра на ложках, оставаясь частью традиционной инструментальной культуры России, может совершенствоваться благодаря современным технологиям звукоизвлечения, а также новым методам фиксации. Значимость усовершенствования методов фиксации исполнения произведений на данном музыкальном инструменте неоспорима. Работа в данном направлении не прекращается в настоящее время и будет вестись в дальнейшем.

Список литературы

1. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 1997. – 248 с.
2. Писняк Г. Н. Восточнославянская народная инструментальная музыка [Электронный ресурс]: конспект лекций. – Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2006. – Ч. 3. – 140 с. – URL: [http://libr.msu.mogilev.by/bitstream/123456789/1033/1/Восточнославянская народная инструментальная музыка. ч.3.pdf](http://libr.msu.mogilev.by/bitstream/123456789/1033/1/Восточнославянская%20народная%20инструментальная%20музыка.%20ч.3.pdf)

List of references

1. Banin A. A. Russkaia instrumental'naia muzyka fol'klornoi tradicii. – M.: Gos. respublik. tcentr rus. fol'klora, 1997. – 248 s.
2. Pisniak G. N. Vostochnoslavianskaia narodnaia instrumental'naia muzyka [Elektronnyi resurs]: konspekt lektcii. – Mogilev: MGU im. A. A. Kuleshova, 2006. – Ch. 3. – 140 s. – URL: [http://libr.msu.mogilev.by/bitstream/123456789/1033/1/Восточнославянская народная инструментальная музыка. ч.3.pdf](http://libr.msu.mogilev.by/bitstream/123456789/1033/1/Восточнославянская%20народная%20инструментальная%20музыка.%20ч.3.pdf)

ОТКРЫТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ПО ОБУЧЕНИЮ ИСКУССТВУ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ, ИГРЕ НА ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРИ КАК ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Н. Т. Ултурсгаешева

ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово

Статья посвящена открытию творческой школы при кафедре теории и истории народной художественной культуры Кемеровского государственного университета культуры и искусств по изучению национальных музыкальных инструментов, национальных языков и искусства горлового пения.

Ключевые слова: горловое пение, музыкальные инструменты коренных народов Сибири, шорский язык, хакасский язык, тувинский язык.

OPENING SCHOOL FOR TEACHING THROAT SINGING ART, PLAYING TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS OF SIBERIAN INDIGENOUS PEOPLE AS THE BASIS FOR PRESERVING ETHNIC IDENTITY

N. T. Ulturgasheva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the issues of opening a creative school on the base of the Department of theory and history of folk artistic culture of Kemerovo State University of Culture and Arts for studying national musical instruments, national languages and throat singing art.

Keywords: throat singing, musical instruments of Siberian indigenous people, Shor language, Khakas language, Tuvan language.

Музыкальная культура современных тюркоязычных этносов Сибири (алтайцев, тувинцев, телеутов, хакасов, шорцев и др.) представлена во всем богатстве и разнообразии звукового материала. Тем не менее, в древних, архаических пластах этих культур продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подвергалась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, то есть в период кочевых империй древних тюрков, был порожден особый тип музыкальной цивилизации, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии. Традиционная музыкальная культура представляет собой уникальное, яркое и самобытное явление народов Саяно-Алтайского региона. Инструментальное творчество этих народов функционирует в качестве национального символа: в Хакасии – чатхан, ыых, на Алтае – топшуур, икили, в Туве – игил, дошпулуур, чадаган и др. [1, с. 5].

Открытие творческой школы при кафедре теории и истории народной художественной культуры актуально и своевременно. Сроки реализации данной программы – 2 года. Возраст учащихся – без ограничений. Целью обучения в творческой школе является знакомство с традиционным инструментарием и искусством горлового пения коренных тюркоязычных этносов Сибири. Изучение народных музыкальных инструментов имеет самое непосредственное отношение к проблеме сохранения и развития традиционной народной художественной культуры, народного инструментария как составной части современной музыкальной культуры. Инструментарий народной музыки, будучи средством воплощения музыки, орудием музыкального искусства, одновременно представляет собой явление материальной культуры.

Задачи обучения в творческой школе:

- 1) рассмотрение истории изучения, собирания, систематизации традиционных музыкальных инструментов коренных этносов Сибири;
- 2) изучение конструкции, материала, строя, технико-исполнительских и музыкально-выразительных возможностей традиционных музыкальных инструментов коренных этносов Сибири;
- 3) рассмотрение музыкально-акустических свойств инструментов коренных этносов Сибири;
- 4) выявление уровня современного исполнительства и художественно-исполнительских приемов игры на традиционных музыкальных инструментах коренных этносов Сибири;
- 5) расширение музыкального кругозора обучающихся в процессе изучения стилей и субстилей с последующими особенностями горлового пения и основных исполнительских трудностей.

В фольклорном инструментарии коренных народов Сибири наиболее стабильной и развитой является группа инструментов, широко бытовавших в художественной практике в дореволюционное время. Эти инструменты свидетельствуют о разнообразии музыкального инструментария, об их важной роли в историческом развитии национальной культуры.

«У алтайцев, – пишет в своем докладе А. В. Анохин, – музыкальных инструментов четыре: струнный, язычковый, ударный и один смычковый». У тувинцев, к примеру, это – чадаган, игил, бызаанчи, дошпулуур, чанзы, демир-хомус. У хакасов – чатхан, хомыс, тимир-хомыс, сыылас и др.

С этими инструментами связаны многие народные поверья. Особый интерес представляют материалы устного народного творчества (мифы, легенды, предания о музыкальных инструментах и народных исполнителях прошлого).

Открытие творческой школы по обучению искусству горлового пения, игры на традиционных музыкальных инструментах в КемГУКИ осуществляется впервые. Успешному освоению курса будет способствовать интерес как студентов, так и учащихся творческой школы к традиционной музыкальной культуре, в том числе и инструментальному творчеству. Не менее важен факт распространения того или иного музыкального инструмента в быту. Массовые исследования распространенности инструментов среди коренных этносов Сибири (алтайцев, телеутов, тувинцев, хакасов, шорцев) позволили выявить:

- степень популярности инструмента и его распространенность;
- исполняемый репертуар;
- характер музицирования;
- группы населения, в которых распространен инструмент;
- степень сложности овладения игрой на инструментах.

Обучение в творческой школе предполагает освоение следующих тем:

Вводная тема: изучение, собирание, реконструкция традиционных музыкальных инструментов коренных этносов Сибири.

Исторических сведений о древних алтайских, тувинских, хакасских народных инструментах почти нет. По данным китайских летописей (Таншу «Повествование о доме Хойху (Уйгуры)»), тюркоязычные племена Саяно-Алтая еще в период древнетюркского каганата (VI–VIII века) имели различные музыкальные инструменты: «Из музыкальных орудий имеют флейту, бубен и два неизвестных инструмента...». О том же говорится и в другом источнике (Таншу «Новая Танская история»): «Из музыкальных инструментов имеют барабан, флейту, свирели, дудки, плоские колокольцы...» [1].

В книге «Культура населения Горного Алтая в скифское время» профессор С. И. Руденко указывал, что «...впервые во втором Пазырыкском кургане были найдены части струнного музыкального инструмента». С. И. Руденко дал подробное описание этого инструмента, который он называет арфой. Данный инструмент аналогичен одному из типов арфы ассирийской (как она представлена на барельефах во дворцах Харсабада и Кунджика), но существенно отличается от последних по форме. В этих же курганах (втором, третьем и пятом), как сообщает Руденко, найден и второй музыкальный инструмент – односторонний барабан, такой же формы и конструкции, как и бытующие поныне на Тибете, в Афганистане, Иране и Малой Азии. На основании этих находок С. И. Руденко пишет: «Находка почти во всех курганах (кроме первого, который был полностью разграблен) однотипных барабанов свидетельствует о широком их распространении, а находка многострунного инструмента типа арфы указывает на относительно развитое по тому времени музыкальное творчество населения Горного Алтая» [2].

Китайские древние летописи I тыс. до н. э. впервые называют жителей Абаканской долины динлинами. По мнению профессора С. В. Киселева, хакасы (енисейские кыргызы) произошли от динлинов, смешавшихся около начала нашей эры с тюрками и гяньгунями (кит. транскрипция слова «кыргыз»). Китайская летопись династии Тан (618–907 годы н. э.) сообщает, что хакасами (уже государством) управляет хан, упоминаются военачальники, баи, воины, народ. Уже идет расслоение на классы имущих и бедняков. Летопись сообщает: «Из музыкальных инструментов имеют флейту, барабан, свирель, дудку (вроде свистка для возбуждения лошадей) и пань-лин – колокольцы на обруче» [3].

Изучение алтайских народных музыкальных инструментов.

Тема 1. Алтайский язычковый инструмент *комус*.

Язычковый инструмент называется «комус» (род варгана), куется самими алтайцами из мягкого железа, обыкновенного гвоздя или необработанной стали. Формой комус напоминает письменную латинскую букву «V» без загибов вверх. Длина его равняется двум вершкам (6–7 см). В центре между двумя прутиками он имеет язычок, конец которого загибается под прямым углом вверх.

Играющий вкладывает в рот продолговатую часть комуса так, чтобы прутики комуса касались передних зубов нижней и верхней челюсти. Язычок комуса ударяется указательным пальцем, и от вибрирования его получается один тон, напоминающий летящего майского жука. Рот резонирует этот звук, а язык и губы играющего от своего движения делают его то густым, то тонким. На комусе играют и мужчины, и женщины. При исполнении он дает органнй пункт довольно сильной звучности (жужжащего характера в малой октаве) и мелодию очень слабой звучности (второй октавы и выше), напоминающую по тембру флажолеты скрипки. С 30-х годов XX века практикуются трансляции звучания комуса на радио, позднее – на ТВ, которые полностью себя оправдывают, так как при этом сила звучания комуса намного увеличивается, сохраняя все специфические особенности. В настоящее время существуют классы в специализированных учебных заведениях по обучению игре на комусе, разрабатываются учебно-методические пособия.

Тема 2. *Топшур* – струнный музыкальный инструмент.

На топшуре аккомпанируют пению кайчи – рассказчика сказок, героических сказаний – и играют песни.

А. В. Анохин, рассматривая алтайские народные музыкальные инструменты в работе (см. [4, с. 25]), описал не все из них, более того, некоторые – не совсем верно. Например, с нашей точки зрения, топшур не похож на балалайку. Другое дело, что у них общие принципы звукоизвлечения – квартовый строй. Далее Анохин указывает, что икили – это тот же топшур, но на котором играют смычком. В музыкальной практике алтайцы играют на топшуре смычком, как на икили, но все это не исключает существования специального смычкового инструмента икили, который похож на топшур, но имеет существенное отличие от последнего. Это отличие выражается в более тонком и удлиненном грифе и в более высокой подставке.

Тема 3. Алтайский смычковый инструмент *икили*.

В музыкальном быту алтайцев встречаются умельцы, которые делают «двойной инструмент»: с одной стороны – икили, с другой – топшур. Алтайский щипковый музыкальный инструмент имеет деревянный долбленный кузов овальной формы, закрытый сверху кожаной или деревянной декой, длинный гриф без ладов, две волосяные струны, которые настраиваются произвольно в кварту. Общая длина 75–77 см. Строй икили несколько выше строя топшура, но тоже произвольный. Играют на икили коротким изогнутым в форме лука смычком (алыгар). При игре инструмент держится вертикально. Мелодию исполняют на одной струне, другая служит для сопровождения. Оба инструмента: и топшур, и икили были модернизированы в 1939–40-м годах мастером П. Шошиным в Московской экспериментальной мастерской.

Тема 4. Алтайский инструмент *шатра*.

Шатра – шумовой музыкальный инструмент, который представляет собой обыкновенную деревянную трещотку, сделанную из бруска березы. По-видимому, шатра фигурировала в алтайской музыке как музыкальный шумовой инструмент, но со временем стала сугубо бытовым инструментом (сгоняли шумом трещотки овец).

Тема 5. Алтайский щипковый инструмент *чатыган*.

А. В. Анохин, исследователь музыки азиатских и монгольских племен, сообщает: «Чатыган – продолговатый узкий ящик с одной открытой стороной. На одной из сторон, представляющей собой гриф инструмента, во всю длину инструмента натягивается шесть или семь металлических струн, которые с одной стороны привязываются непосредственно, а к другой – веревочками. У чатыгана нет колков: звуки на нем регулируются бараньими косточками (кажык). Они передвигаются с места на место, как подставка на греческом “монохорде”» (см. [4, с. 37]).

Весь строительный материал, как-то: доски, гвозди и металлические струны – заставляют предполагать, что чатыган имеет сравнительно недавнее происхождение и по роду своему сходен с гуслиями.

Его строй дает мажорное трезвучие в тесном расположении голосов, с удвоением квинты и утроением основного тона. Звук на струнах извлекается щипком. Если тоны чатыгана проиграть на открытых струнах в восходящем порядке, то они захватят собой следующие звуки: до, ре, ми,

фа, соль, до (2 ок.). При игре искусственно извлекается еще один тон – фа. Составляя все эти звуки, мы получим полный греческий «пентахорд», или пять первых ступеней мажорной гаммы. Играли на чатыгане обычно пальцами правой руки, при этом исполнитель сидел, положив инструмент перед собой на колени.

Тема 6. Алтайский духовой инструмент *шоор*.

Шоор – один из древнейших духовых алтайских музыкальных инструментов, очень часто упоминаемых в эпосе. Интересно, что шоор сохранил до наших дней свою первоначальную конструкцию в неизменном виде. Делается шоор из растения комургай (дудка). Длина – около 80 см (насколько позволяет вытянуться правая рука исполнителя). Можно предполагать, что у алтайцев шоор некогда имел боковые отверстия.

Тема 7. Алтайский смычковый инструмент *амыргы*.

Амыргы – инструмент, который использовался исключительно для охоты. На нем имитировали крик марала. Он изготовлялся из полого рога животного или из древесины (последнее встречалось чаще). Брался березовый брусочек, резался пополам, долбилась и складывалась. Далее обвязывался проволокой и обтягивался кишкой. Отверстий в стенках не имел. Представлял собой мундштук очень большого размера. Длина его достигала 80 см. При соответствующей модернизации амыргы может являться прообразом народных инструментов с так называемым коническим овалом. Следует отметить, что впервые этот музыкальный инструмент алтайцев описал А. Кочарян в своем труде «Ойротские песни».

Изучение тувинских народных музыкальных инструментов

Тема 1. Тувинский смычковый инструмент *игил*.

Игил (эгил) – двухструнный смычковый музыкальный инструмент. Среди традиционных струнных музыкальных инструментов игил занимает особое место. Архаические черты, сохранившиеся во внешнем облике игила, и его репертуар с песенными мелодиями и программно-образительными произведениями свидетельствуют о древнем происхождении этого инструмента в кочевой среде. Неразлучный спутник многих народных музыкантов (ыраажылар – певцов, хоомейжилер, сыгытчылар – исполнителей хоомея и сыгыта, тоолчулар – сказителей) – игил многократно упоминается в героическом эпосе тувинцев, сказках, легендах, преданиях и песнях, что также подтверждает древность его бытования. Вполне возможно, что появление вообще смычковых инструментов типа игила и бызанчи, широко распространенных на территории Центральной и Средней Азии, было связано с развитием производительных сил и на их основе – материальной и духовной культуры у племен, населявших эту территорию еще в период разложения первобытнообщинного строя и возникновения классового общества.

Тувинский игил имеет две струны из конского волоса, кожаную деку с резонаторным отверстием, овальный корпус, переходящий в шейку. Для изготовления особо звучного инструмента и ускорения процесса изготовления музыкальных инструментов раньше брали древесину от дерева, в которое ударила молния. Такая древесина отличается хорошим звуком и устойчивостью физико-механических свойств. Корпус (хааржак) игила изготавливается из цельного куска древесины, выдолбленного в форме заостренного книзу овального ковша, а сверху переходящего в шейку (сывы). На шейке нет ладов. Ширина корпуса обычно не превышает 25 см. Длина корпуса – в пределах 43 см. Шейка бывает до 45–50 см и часто заканчивается резной головкой лошади. Отсюда и происхождение названия «аът-баштыг игил».

Тема 2. Тувинский смычковый инструмент *бызаанчи*.

Бызаанчи – четырехструнный смычковый музыкальный инструмент. Является одним из самых распространенных (как в прошлом, так и в наше время) музыкальных инструментов тувинцев. Он также многократно упоминается и в устно-поэтическом народном творчестве. Бызаанчи состоит из двух основных частей: корпуса и шейки, также заканчивающейся резной головкой лошади, имеет четыре струны из некрученых конских волос и кожаной деки. Общий вид бызаанчи насчитывает около 10 деталей. Все существующие экземпляры этого инструмента отличаются большим разнообразием размеров, формы корпуса, материала, из которого делают корпус и деку, внешним оформлением,

то есть каждый экземпляр оригинален в зависимости от вкуса и умения народного мастера, сделавшего конкретный инструмент. Однако общая конфигурация инструментов в целом остается стабильной. Корпус бызаанчи у разных экземпляров может отличаться по форме, размерам, материалу и по внешнему виду. Смычок бызаанчи имеет форму лука и обычно изготавливается из тальника, на котором натянуты два свободно отвисающих пучка волос, продетых между струнами. Натяжение волос смычка регулируется исполнителем во время игры безымянным и средним пальцами правой руки. Кисть правой руки повернута ладонью вверх, смычок берется снизу. Длина трости смычка бызаанчи в среднем около 60–70 см.

Тема 3. Тувинский щипковый инструмент *дошпулуур*.

Дошпулуур – двухструнный щипковый музыкальный инструмент. Он состоит из двух основных частей: трапециевидного корпуса, обтянутого с обеих сторон кожей, и шейки, проходящей сквозь корпус. Все существующие дошпулууры не так разнообразны, как, например, бызаанчи. Но размеры их также колеблются. Корпус дошпулуура имеет форму плоской деревянной трапеции, изготовленной чаще из лиственницы и изредка из ели, сосны или кедра. Средние размеры корпуса: длина трапеции – около 25 см, длина меньшего основания – около 12 см, большего основания – около 19 см, высота трапеции – около 7–8 см. Углы трапеции соединены характерным для работ тувинских столяров способом, называемым «аптара азы» (зубчатое соединение двух плоскостей древесины в углу сундука).

Шейка и головка в виде лопаточки делаются из цельного куска березы. Длина шейки вместе с головкой – около 55 см, общая длина всего инструмента – около 80 см. У разных экземпляров общая длина колеблется от 67 до 100 см. Струны для традиционного дошпулуура делались из крученых волос конского хвоста. Иногда для дошпулуура струны изготавливались и из крученых бараньих кишок. В наше время конский волос также заменила тонкая леска, капрон, балалаечные или домровые металлические струны. Две струны дошпулуура настраиваются в кварту. Звук извлекается в основном щипком большого и указательного пальцев правой руки по двум струнам попеременно или одновременно ударами по обеим струнам указательным пальцем. Народные исполнители также пользуются и медиатором для звукоизвлечения. Струны при игре прижимаются к шейке, в отличие от игила и бызаанчи.

Тема 4. Тувинский щипковый инструмент *чанзы*.

Чанзы (шанзы) – трехструнный щипковый инструмент, издавна бытующий у тувинцев, попавший, видимо, в Туву из Китая через Монголию. Он имеет три жильные или капроновые струны. Корпус имеет форму продолговатой деревянной (из красного дерева) коробки с закругленными углами и слегка округленными краями; ее длина 32 см, ширина 21 см и высота 11 см. Деревянный корпус обтянут с обеих сторон змеиной кожей. В середину верхней части врезана длинная шейка, заканчивающаяся слегка отогнутой назад головкой с тремя длинными колками. Общая длина инструмента – около 1–2 метров. Корпус инструмента изготавливается из лиственницы, шейка и колки – из березы, дека – из кожи мелкого рогатого скота, обработанной так же, как и для игила и дошпулуура. Три струны настраиваются, как правило, в кварту в диапазоне большой и малой октав. Звук извлекается щипком пальцев правой руки или плектром. При игре струны прижимаются к шейке инструмента. Особую популярность этот инструмент имеет у исполнителей горлового пения.

Тема 5. Тувинский щипковый инструмент *чадаган*.

Чадаган – многострунный щипковый музыкальный инструмент, в виде продолговатого узкого прямоугольного ящика без дна, общей длиной до 1,3 метра, шириной от 12 до 20 см. Другая разновидность имеет вид широкого прямоугольного ящика общей длиной не более 80 см и шириной не менее 40 см. Этот вид обычно имеет много (12–20 и более) струн. В каждой разновидности наблюдаются следы усовершенствований: струны из кишок заменены металлическими, применяются колки, гвозди, фанера и т. д. Как и у всех традиционных тувинских музыкальных инструментов, у чадагана нет твердо установленных размеров, поэтому существующие экземпляры этого инструмента значительно отличаются друг от друга размерами, формой корпуса, внешним оформлением. Древний чадаган имел долбленный корпус, напоминающий перевернутый деспи (корыто), без дна, на обоих концах которого вырезаны углубления, где неподвижно закрепляются 7 жильных струн, изготовленных

из бараньих кишок. Настраивается инструмент передвижением подвижных подставок из альчигов (кажыктар), находящихся под каждой струной обособленно. Струны традиционного чадагана изготавливались из крученых бараньих кишок.

При игре на чадагане тувинцы издавна применяли разнообразные приемы звукоизвлечения: играли щипком пальцев правой руки, медиатором, сделанным из рога или копыта, и ударами палочек. Звучал старинный чадаган мягко, сравнительно тихо и имел разное количество (4, 6, 7, 8, 12) струн. Чаще всего – 7 струн. В современной исполнительской практике чадаган используется как аккомпанирующий инструмент певцу или в ансамбле с другими музыкальными инструментами.

Тема 6. Тувинский язычковый инструмент *демир хомус*.

Демир хомус – язычковый щипковый музыкальный инструмент. Термин «хомус» широко распространен в различных вариантах во многих тюркских языках: хомус, комус, комуз, кобуз, хомыс, кобыз; также: шанкобыз, кылкобыз, хыл-хомус, чарты-хомус и т. д. Эти параллели почти во всех случаях употребляются в значении «музыкальный инструмент». Тувинский демир-хомус представляет собой железную развилку чаактары (буквально – щеки) со стальным язычком посередине (дылы – язычок). Железная развилка (иногда медная или латунная), как правило, имеет форму плоской пластинки: у основания более широкую, у вершины более узкую. Стальной язычок-вибратор прикреплен или припаян в центре основания вилки и загнут у вершины перпендикулярно к плоскости вилки. Общая длина демир-хомусов не превышает 7–8 см. Ширина кончика язычка 1–1,5 мм. Резонатором служит полость рта исполнителя. Демир-хомус является самым маленьким из всех музыкальных инструментов, имеющих художественную ценность. Приемы игры на демир-хомусе и репертуар разнообразны.

Изучение хакасских народных музыкальных инструментов

Тема 1. Хакасский щипковый инструмент *чатхан*.

Чатхан – длинный прямоугольный ящик с натянутыми вдоль струнами. Прежние чатханы имели всего 3–4 струны, сплетенные из конских волос. Современный чатхан достигает 1,5 метра длины и имеет от 6 до 12 стальных струн. Чатхан кладется на стол, настраивается передвижением порошков – традиционных бараньих лодыжек (хазых). Играют на чатхане пальцами правой руки, щипком. Левая рука употребляется тогда, когда нужно нажатием на струну у порошка повысить ее основной тон для получения промежуточных тонов между тонами основных струн инструмента. Каждый чатхан – это всегда индивидуальный проект по форме, конструкции, декору. Чатхан по форме может быть трапецевидным, прямоугольным, в виде лодки (киме), с роговидными закруглениями в торцах корпуса, с другими фигурными удлинениями. Что касается декора, то украшается передняя стенка. У известного хакаского хайджи С. П. Кадышева семиструнный чатхан был декорирован геометрическим орнаментом, получившим большое распространение у качинцев. Мастер А. М. Чебодаев (70-е годы XX века) переднюю (видимую зрителям) стенку украсил изображениями скачущих лошадей. Их ритм динамичен, соответствует ритму коней, на которых скачет эпический герой. В работах современных мастеров на передней стенке чатхана все чаще используются вариации растительных узоров.

Тема 2. Хакасский щипковый инструмент *хомыс*.

Хомыс используется в качестве аккомпанирующего инструмента при исполнении алыптых ныхахов (героических сказаний) и сарын (ыр), тахпахов (песни и короткие песенные частушки). На современном этапе хомыс является и солирующим инструментом. Хомыс – это двухструнный инструмент. Форма корпусов хомыса разнообразна: овальная, круглая, грушевидная, листовидная. Шейка инструмента заканчивается головкой барана, где закреплены два подвижных колка для струн из конского волоса. Число волосков, из которых свивались струны, различно: первая струна свита из 5, вторая – из 7 конских волос. Нижними концами струны привязаны к ремешку, который, в свою очередь, надет прорезью на выступ на переднем крае овального корпуса. Ладовые деления и верхний порожек на грифе отсутствуют, тогда как в нижней части имеется деревянная подставка, поддерживающая струны. На деке вырезаны резонаторные отверстия, общая длина инструмента – 78 см, размер корпуса 27х15х5 см, длина шейки – 46 см.

Тема 3. Хакасский духовой инструмент *хобрах*.

Хобрах изготавливался из стебля дягиля, зонтичного растения – борщевника. Длина достигала 70–80 см (в зависимости от длины руки играющего). Играли на инструменте до тех пор, пока стебель оставался влажным. При изготовлении инструмента в широком, косо обрезанном конце дудки на краю выступающей части срезами ножа делалось отверстие для вдувания. Играющий держал инструмент прямо перед собой опущенным вниз и с наклоном конца вправо прижимал косо обрезанный конец к нижней губе, затем продувал струю воздуха сквозь щель, образуемую верхней стенкой дудки и нижней губой. Отверстий, укорачивающих звучащий столб воздуха, инструмент не имел, поэтому играющий пользовался только способом передувания, как при открытом нижнем (выходном) конце, так и при закрывании его указательным пальцем правой руки. Хобрах, по представлениям тюрков Саяно-Алтая, имеет божественное происхождение. Через него в тело человека передается жизненная энергия.

Тема 4. Хакасский духовой инструмент *сыылас*.

Сыылас, как и хобрах, известен у хакасов как инструмент пастухов. На нем исполнялись пространственные мелодии, а также музыкальные импровизации, звуковые подражания крику птиц, вою волков, шуму степного ветра. Духовые инструменты хакасов служили для сакрализации механизма управления повседневной жизнью народа.

Тема 5. Хакасский инструмент *ыых*.

Ыых – струнно-смычковый инструмент, внешне похож на хомыс, но игра производится при помощи смычка – игек. Струны на ыых и смычок изготавливаются из конского волоса. Корпус овальной формы напоминает личину из народной скульптуры хакасов. Дека изготовлена из кожи.

Изучение общетюркских обрядовых ударных инструментов

Общетюркские обрядовые инструменты: бубен, тюр, дунгур принадлежат к разряду ударных инструментов и употребляются исключительно при камлании. Остов инструментов деревянный, напоминающий обечайку решета, аршин и более в диаметре. На обечайку натягивается шкура животного и подвешивается к обечайке ремнями. В открытую сторону бубна вделывается деревянная перекладина, за которую кам (шаман) держит бубен во время камлания, и еще две железных. На коже бубна при помощи острого орудия выцарапываются рисунки: зверей, птиц и человека. На железные перекладины навешиваются маленькие загнутые железки и тряпки различных цветов. При ударе, который делается всегда особой колотушкой, называемой орба, получается сильный гул и бряцание украшающих железок. Перед камланием бубен всегда накаливают на огне и доводят его до известной высоты, которая понятна только одному шаману. При самом камлании бубен играет роль аккомпанирующего инструмента, а перед началом на нем просто прелюдируют.

В тувинской традиционной культуре бубен называют «дунгур». Дунгур – могущественное и самое главное орудие шамана. Шаманы прекрасно владели дунгуром. В их опытных руках он отзывался на прикосновения орба от самого нежнейшего шелеста, сопровождающегося легким позвякиванием, до громоподобных ударов, сливающихся с рассыпчатым звоном железных, бронзовых, медных, латунных подвесок и колокольчиков (отчего перед глазами возникали картины необузданного буйства стихии (грохот грома и вспышки молний) или подвигов шамана, совершаемых в иных мирах), иногда переходящих в нараставший и спадавший волнами, непрерывный гул.

Шаманы мастерски владели приемами звукоизвлечения на бубнах. Удары по центру, по краям, по ободу, тончайшее тремоло в разных местах мембраны, скользящие движения по мембране колотушкой или локтем, дробь пальцами правой руки – эти и многие другие приемы выполнялись в общей сетке сложных ритмических рисунков. При использовании разных приемов звукоизвлечения бубны отзывались разными тембрами.

Таким образом, инструментальный фонд коренных этносов Сибири представлен большим числом развитых музыкальных инструментов, функционирующих в сфере народного художественного творчества. В разных музыкальных культурах (алтайской, тувинской, хакасской и др.) воспроизведение звукового материала имеет свою специфику. Различного рода усовершенствования музыкаль-

ных инструментов должны производиться с учетом накопленного опыта, исторически сложившихся представлений народа о традиционном звукоидеале, вытекающих из особенностей материальной и духовной культуры.

Обучение искусству горлового пения коренных народов Сибири

Особым вокальным жанром народной музыки коренных народов Сибири является горловое (гортанное) пение. Горловое пение является национально-самородным феноменом традиционного вокального, вокально-инструментального, музыкально-поэтического и шире – общехудожественного, общекультурного творчества тувинцев (у которых он в прошлом и ныне развит в наибольшей степени) и ряда соседних и сопредельных народов: некоторых аборигенов Монголии, Алтая, Шории, Хакасии, Тибета, восточного Казахстана, Каракалпакии, Башкирии и др.

При изучении горлового пения большое внимание уделяется прослушиванию аудио-, видео-записей солистов и ансамблей разных поколений, разных народов, иллюстрациям педагогов, зрительному и слуховому анализу. Особое внимание следует обратить на самостоятельную работу студентов, в ходе которой необходимо развивать навыки на слух, импровизировать в той или иной взятой тональности стиля горлового пения. В процессе обучения даются упражнения по имитированию звуков домашних животных, например: мычание быка (хөөмей, хай, кай), рычание собаки (каргыраа) и т. д., а также по исполнению народных напевов, по исполнению данного стиля с гласными и согласными звуками (а, о, у, э, ө, ү, ң). Аттестация слушателей, учащихся творческой школы осуществляется в форме контрольных уроков, зачетов. Они должны ответить на вопросы теоретической части и исполнить две разнохарактерные тувинские, хакасские, шорские и др. народные песни или припевки горловым пением (разрешается в сопровождении национальных музыкальных инструментов, в зависимости от уровня владения инструментом).

Факт существования в прошлом и ныне феномена горлового пения вызывает ряд интересных и важных научных, художественных, культурологических и религиозно-философских вопросов и гипотез. Проблемы генезиса хоомей привлекают многих исследователей, причем не только музыковедов, но также этнологов и культурологов.

Богатый опыт наук о народной культуре, накопленный в различных областях знания (этнопедагогике, этнографии, фольклористике, в том числе и музыкальной и др.), до настоящего времени не имевший широкого применения в системе образования, приобрел в начале XXI века небывалую востребованность. Под этнокультурным компонентом понимается то, что дает более полное представление о богатстве национальной культуры, укладе жизни народа, его истории, языке, литературе, духовных целях и ценностях, что способствует развитию гармоничной личности, патриота, человека высоконравственного, толерантного к народам мировой цивилизации.

Список литературы

1. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 256 с.
2. Сузукей В. Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – С. 5.
3. Кенель А. А. Хакасское народное музыкальное творчество. – Абакан, 1955.
4. Шульгин Б. М. О музыкальной культуре алтайцев. – Горно-Алтайск, 1968. – 88 с.
5. Ондар А. К. Методика обучения горловому пению: учеб.-метод. комплекс. – Кызыл, 2013.

List of references

1. Aksenov A. N. Tuvinskaia narodnaia muzyka / pod red. E. V. Gippiusa. – M.: Muzyka, 1964. – 256 s.
2. Suzukei V. Iu. Konfiguratsiia razvitiia muzykal'noi kul'tury Tuvy. – Kemerovo: KemGUKI, 2006. – S. 5.
3. Kenel' A. A. Khakasskoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo. – Abakan, 1955.
4. Shul'gin B. M. O muzykal'noi kul'ture altaitcev. – Gorno-Altaiisk, 1968. – 88 s.
5. Ondar A. K. Metodika obucheniia gorlovomu peniiu: ucheb.-metod. kompleks. – Kyzyl, 2013.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА РАСШИФРОВКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН У СТУДЕНТОВ

С. В. Галактионова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются методы расшифровки народной песни. Описываются основные трудности, возникающие у студентов кафедры народного хорового пения в процессе расшифровки. Расшифровка – важный этап подготовки народной песни к ее разнообразному использованию. Овладение навыками расшифровки песенного материала является значимой составляющей в профессиональной подготовке хормейстера.

Ключевые слова: расшифровка, нотация, исполнитель, фиксация, поэтический текст, строка, интонация, лад, такт и размер.

FORMING STUDENTS' SKILL FOR DECODING FOLK SONGS

S. V. Galaktionova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

This article discusses methods of decoding folk songs. The main difficulties arising in decoding process among the students of the Department of folk and choral singing are described. Decoding is an important stage for preparing folk songs to their various using. Getting decoding skills of song material is a significant component in the professional training of choirmaster.

Keywords: decoding, notation, performer, fixation, poetic text, line, intonation, harmony, tact and musical size.

На современном этапе развития общества проблема профессионального мастерства является наиболее актуальной. Сегодня будущему педагогу-хормейстеру необходимо быть мобильным, иметь достаточно объемный запас специальных знаний и уметь применять их на практике. Курс «Методика собирания и нотации записей народных песен» является одним из важнейших в ряду профильных предметов для студентов кафедры народного хорового пения. Основной целью курса является ознакомление с методикой собирания и записей музыкального фольклора, а также приобретение практического опыта расшифровки народных песен. Курс подразделяется на теоретическую и практическую части. Теоретическая часть курса предполагает ознакомление с методикой собирательской работы, изучение приемов и методов расшифровки. Практический раздел включает в себя практику собирания записей и их оформление, нотирование записей и их оформление в соответствии с правилами нотной графики и закономерностями вокальной группировки, составление сборника нотированных песен.

После прохождения фольклорной практики и сбора записей народных песен студенты приступают к расшифровке фольклорного материала. «Расшифровкой (нотной транскрипцией) принято называть создание нотированной записи текста народной песни, ранее зафиксированной на каком-либо аудионосителе» [2, с. 7]. В процессе индивидуальных занятий по расшифровке студент под руководством преподавателя осваивает изученные методы на практике:

1. Прослушивание всего произведения с целью проверки точности записи слов. Точность предполагает полную идентичность текста тому, что услышал собиратель.
2. Сохранение некоторых диалектных черт с учетом их поэтической значимости: имеют ли они художественную ценность или служат лишь приметой речи исполнителя.
3. Запись всех частиц, междометий, огласовок, вставных гласных в тексте.
4. Умение собирателя слышать текст. Случается, что сами исполнители искажают тексты песен.

5. Определение формы стиха в сочетании с напевом (однострочная, двухстрочная, трехстрочная или др.).

6. Выявление повторения строк (дублированное, вариационное, цепное) и выбор способа записи повторов текста.

7. Нотация 1, 2, 3-й строф, где почти всегда встречаются вариационные изменения голосов, запево, становление состава многоголосья. А если процесс варьирования происходит далее, необходимо давать расшифровку измененных фрагментов или строф.

8. Запись подтекстовки в ритмической организации.

9. Запись звуковысотной линии. Ладовое наклонение и основной тон определены заранее. Расстановка ключевых и случайных знаков.

10. Определение типа соотношения стиха и напева. Отражение структуры текста.

11. Определение признака расстановки тактовых черт (наличие цезуры, совпадающей в поэтическом тексте и напеве; наличие логических смысловых ударений, подчеркиваемых в тексте и напеве).

12. Определение размера (простой, сложный, переменный).

13. Соблюдение правил нотной графики.

14. Вычисление метронома по формуле. Полученное число сверяют с таблицей метронома и при необходимости округляют.

Несмотря на пройденный теоретический курс, на практике студенты сталкиваются с разными проблемами. Ключевой проблемой нотного письма в фольклористике является фиксация звуковысотности. В народной музыке встречаются образцы, в которых высота тона выявлена недостаточно, либо вообще не воспринимается. Такие звуки записываются на том же пятилинейном нотоносце, но с изменением нотных головок. При полной неопределенности высоты фиксируется только ритмическая сторона звучания, и головки вообще отсутствуют. Следующая проблема звуковысотной нотации – вынесение к ключам альтерационных знаков (диезов и бемолей). Своеобразный характер фольклорного интонирования вынуждал фольклористов отказываться от знаков при ключе, выставляя их каждый раз при самих нотах. Если лад песни не совсем ясен, то от выставления регулярно встречающихся знаков альтерации при ключах следует воздержаться. В таких случаях предпочтительнее ставить все знаки при нотах. Но если знаки альтерации носят устойчивый характер, то их можно ставить и при ключе. При этом достигается значительная экономия места и нотации становятся значительно прозрачнее. Также существует правило выносить к ключам только те знаки альтерации, которые действительно присутствуют в нотном тексте, однако это правило лучше избегать, так как отдельный ключевой знак можно легко спутать с близкорасположенным с ним стандартным знаком. В этом вопросе нотировщику предлагается определенная свобода выбора, которая в любом случае должна гарантировать правильное и быстрое понимание текста.

В фольклорной нотации существует проблема транспонирования фольклорных образцов. «Транспонирующая» традиция характеризуется сведением всех публикуемых нотаций к одной высоте. Однако в работе со студентами следует придерживаться другого подхода – записывать народную музыку на той высоте, на какой она реально исполняется. Ведь сохранение оригинальной звуковысотности показывает индивидуальную выразительность конкретного исполнения, связанную с тесситурно-регистровыми характеристиками певческих голосов. Некоторые затруднения вызывают тоналности с чрезмерным количеством ключевых знаков. При этом разрешается записать образец на полутон выше или ниже, но это должно быть отмечено в нотации. Реальная высота указывается сразу после первых ключевых обозначений в виде взятой в скобки целой ноты или ориентирующим знаком целой ноты в конце нотации, после двойной черты.

Часто из-за фальшивого и нестройного пения информантов происходит смещение всего звуковысотного строя, это доставляет значительные затруднения нотировщикам. Здесь следует четко осознавать ступени напева при слушании мелодии. В работе со студентами на индивидуальных занятиях мы не пытаемся проследить его ход на протяжении всего целостного образца, не используем «микроальтерацию», существенно осложняющую нотную графику, и не меняем тональность,

если смещение происходит внутри строфы и неосознанно. Также возникают трудности в определении ладотональной структуры, когда песни заканчиваются не на основном тоне лада, а на терцовом или же на тонической квинте. Можно легко ошибиться, приняв квинту за основной тон [3, с. 139]. В песнях, собранных студентами, встречаются в основном диатонические лады. В городских песнях минорный лад чаще используется в гармоническом виде. Среди ладов народной музыки чаще встречаются миксолидийский и дорийский.

Иногда у студентов возникают трудности при определении приемов певческого исполнения. К таким специфическим средствам выразительности относят глиссандирование (скольжение от звука к следующему за ним, более низкому), спад (от звука вниз на неопределенную высоту и от звука вниз на определенную высоту), скольжение (от звука вверх на неопределенную высоту и от звука вверх на определенную высоту), подъем (к звуку от неопределенной высоты; к звуку от определенной высоты) и разного рода призвуки (флажолетные призвуки или «ики» – кратковременное йотирование). Еще одной проблемой, возникающей в процессе расшифровки у студентов, является установление пульсирующей доли. Не определив нотную единицу, мы не можем членить звуковой поток. Проще определить пульсацию в музыке, связанной с четким метризованным стихом, и значительно труднее – в изменчивом, свободно распетом стихе.

Если характер пульсации меняется на протяжении одной и той же мелодии или происходит постепенное изменение темпа, обычно плавно нарастающего, – в нотации должны быть зафиксированы любые темповые ускорения либо формулой предела, либо точными метрическими пометками при каждом изменении темпа в самом нотном тексте. Метроном высчитывается по специальной формуле. С этим у студентов вопросов не возникает. Довольно часто студенты обращаются с проблемой ритмической организации песен. Точно высчитать мельчайшие соотношения времен и сгруппировать их соответственно метрическим долям становится иной раз едва ли не труднейшей задачей. Особенно затруднения связаны с записью орнаментированной протяжной мелодики. Группировка в вокальной музыке, как известно, соотнобразуется с песенным текстом. Иногда приходится прибегать к сложным ритмическим фигурам (триоли, квинтоли). Обратим внимание и на проблему пауз в нотированном произведении. Их продолжительность в некоторых случаях не является метрической. Это относится в основном к межстрофным паузам, связанным со сменой дыхания и вообще с некоторой остановкой. Такого рода внесмысловые паузы сравнительно легко ощущаются на слух. Если студент хочет подчеркнуть свободный характер межстрофовых остановок, то паузы выставляются над тактовой чертой; или, наоборот, если хочет оттенить их характерность, выдерживая метр, то такие паузы в фиксации не нуждаются. В конечном итоге это определяется желанием нотировщика либо подчеркнуть, либо не ставить их вовсе. Все зависит от песенной мелодики, ее метрического характера и исполнительской манеры информанта.

Одной из главных проблем, возникающих при работе со студентами, является проблема выявления метра и расстановки тактовых черт. Она связана со сложной и непериодической метрикой, часто встречающейся в музыкальном фольклоре, а также с неритмичным пением исполнительниц. Иногда ритмическое движение в песне можно представить сразу несколькими способами тактирования. Самый распространенный способ – когда тактовая черта ставится перед акцентом или сильной долей, второй – когда она делит мелодию на небольшие музыкальные фразы или словосочетания. Здесь будет уместным высказывание П. Сокальского, что «истинным тактом в народной песне является полустих». «Такой способ в наибольшей мере подходит к напевам силлабического склада. Чисто музыкальные закономерности – мотивно-интонационные (попевочные), акцентно-метрические, линейные и др. – отходят при этом на второй план, подчиняясь логике песенного произнесения текста» [1]. Если смена размера имеет какую-то систему – выставляются сразу все встречающиеся размеры, а при произвольной переменности – в каждом новом такте. Если музыка не предполагает смену основной метрической доли, то нужно стремиться к равенству знаменателей в обозначениях размеров.

Чаще всего в нотированных песнях встречаются следующие размеры: 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8. Сложносоставные тактовые размеры пишутся также в виде дроби, отражающей внутреннее со-

отношение простых тактов, которые делятся между собой с помощью пунктирных внутритактовых черт. Также для фиксации метрических ударений студенты часто используют специальные знаки акцентуации.

Что касается подтекстовки слов под нотную строку, следует подчеркнуть, что с ней связано немало нотировочных сложностей. Э. Алексеев в своей книге «Фольклористическая нотация. Теория и практика» [1] пишет, что «структура словесного текста оказывает самое непосредственное воздействие на сегментацию песенной речи... Прежде всего, если отдельная от нот публикация песенных текстов в какой-то мере допускает их литературную коррекцию, без которой многое в оригинальном звучании песенного слова может оказаться затруднительным для понимания современным читателем-неспециалистом, то подстрочная, “поднотная” публикация слов песни требует более последовательного воспроизведения местных, диалектных особенностей их произношения».

Сохранение диалекта необходимо для определения и стилевой характерности песни, и ее жанрово-интонационной специфики. Поэтический текст, напечатанный на отдельном листе, разрешается привести к современной литературной норме. Но при этом желательно сохранить все междометия, словообрывы, огласовки и вставные гласные, чтобы без особых трудностей распеть недостающий в нотах текст. Пояснения, касающиеся повторов, и смысл неясных слов и оборотов оговариваются в специальных постраничных ссылках. В работе со словом необходимо, чтобы фонема в подтекстовке попадала под тот звук напева, с которым она произносится. Иногда замыкающую слог согласную приходится переносить в начало следующего, если он не последний. Это делается во избежание произвольной огласовки согласного при внутрислоговом распеве. Нужно писать так, как поется.

В работе над музыкальной строкой действует правило стихового расположения нотных строк. Если нотная строчка коротка, то на ней можно разместить сразу несколько формульных напевов; при более развитой – разместить ее на двух или трех нотоносцах в виде «лесенки». В случае несоответствия синтаксической и метрической сегментации применяется прием «станообрыва», как бы белой черты. При этом используются знаки, отмечающие конец строки и конец строф. «Отредактированная нотная запись допускает снятие случайных исполнительских погрешностей, например, заполнение пропусков в той или иной партии по аналогии с соседними строфами. Нотация песни должна подчиняться ранжиру, то есть быть упорядоченной по вертикали для удобства прослеживания стабильных и переменных участков вариантного стихового или строфического развития. Создание доступной любому музыканту нотированной записи обеспечивает надежную сохранность собранного материала и возможность различных форм его реализации в современной музыкальной жизни» [2, с. 8]. Таким образом, в результате практических занятий студенты получают навыки расшифровки песенного материала, что является важной составляющей профессиональной квалификации музыканта.

Список литературы

1. Алексеев Э. Фольклористическая нотация. Теория и практика [Электронный ресурс]. – М., 1990. – URL: <http://www.sakhaopenworld.org/alekseyev/fn/index.html>. – Загл. с экрана.
2. Валова М. А. Методическое пособие по дисциплине «Русское народное музыкальное творчество». Собрание и запись народных песен. – Киров, 2010.
3. Попова Т. Основы русской народной музыки. – М.: Музыка, 1977. – 224 с.

List of references

1. Alekseev E. Fol'kloristicheskaia notatciia. Teoriia i praktika [Elektronnyi resurs]. – M., 1990. – URL: <http://www.sakhaopenworld.org/alekseyev/fn/index.html>. – Zagl. s ekrana.
2. Valovaia M. A. Metodicheskoe posobie po distcipline “Russkoe narodnoe muzykal’noe tvorchestvo”. Sobiranie i zapis’ narodnykh pesen. – Kirov, 2010.
3. Popova T. Osnovy russkoi narodnoi muzyki. – M.: Muzyka, 1977. – 224 s.

ЮЖНОРУССКАЯ ТРАДИЦИЯ В РЕПЕРТУАРЕ УЧЕБНОГО ХОРА

О. И. Потешкина

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается изучение и практическое использование певческих стилей различных областей России на дисциплине «Хоровой класс». Знакомство студентов со стилями начинается, как правило, с южнорусской песенной традиции. Она является самобытнейшим пластом русской культуры, сочетающим в себе черты разных регионов и собственных уникальных особенностей.

Ключевые слова: региональные народно-певческие стили, южнорусская песенная традиция, хоровой класс, песенные жанры, фольклорные инструменты, народная хореография.

SOUTH RUSSIAN TRADITION IN THE REPERTOIRE OF EDUCATIONAL CHORUS

O. I. Poteshkina

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

In article considers studying and practical use of singing styles in various regions of Russia on the discipline "Choral class". Acquaintance of students with the styles begins, as a rule, with South Russian song tradition. It is the most original layer of the Russian culture, combining characteristics of different regions and its own unique features.

Keywords: regional national and singing styles, South Russian song tradition, choral class, song genres, folklore instruments, national choreography.

Все региональные певческие стили и традиции изучаются студентами на лекционных занятиях по одноименному предмету, но их практическое освоение происходит на групповых занятиях по хоровому классу. Студенты очного и заочного отделений кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств осваивают хоровой класс по программе, составленной доцентом Т. С. Стенюшкиной. Цель данной дисциплины – подготовить руководителей народно-певческих коллективов, владеющих народной манерой пения, навыками интерпретации произведений музыкального фольклора и авторского творчества, знающих особенности локальных певческих традиций.

В ходе ее достижения решаются задачи:

- освоить практические навыки пения в хоре, ансамбле;
- овладеть народной манерой пения, специфическими приемами звукоизвлечения, навыком пения с движением;
- изучить методику организации занятий в певческом коллективе, хоровой репертуар;
- познакомиться с особенностями певческих стилей различных областей России [3, с. 3].

Природно-климатические и социально-культурные особенности того или иного региона наложили особый отпечаток на мелодику, интонацию и манеру исполнения песен. Все это обусловило некоторые отличительные черты и типологию песенного фольклора той или иной местности. Сложились так называемые местные традиции песенного фольклора, под которыми понимается совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности.

В русском песенном фольклоре современные исследователи выделяют семь основных стиливых географических зон: севернорусскую, южнорусскую, среднерусскую, западнорусскую, средневолжскую, уральскую и сибирскую. В отдельную группу также выделяют казачий песенный фольклор, хотя в целом музыкальная культура казачества соответствует южнорусским фольклорным традициям [2, с. 48].

Южнорусская певческая традиция изучается студентами на хоровом классе в 1-м семестре 1-го курса. В результате изучения данного певческого стиля студент осваивает:

- зычную, открытую манеру исполнения в грудном регистре;
- полифоническое многоголосие;
- разнообразие жанров южнорусской традиции;
- интонационные, ладовые, гармонические особенности;
- навыки пения legato;
- навыки певческого дыхания;
- разговорную основу народного пения;
- особенности диалекта;
- фольклорные инструменты южнорусской традиции;
- элементы традиционной хореографии, свойственные данному стилю [3, с. 11].

Южнорусская традиция характерна для регионов, расположенных к югу от реки Ока вплоть до границы с Украиной, это: Белгородская, Курская, Воронежская, Липецкая области, восточные районы Орловской и Калужской областей, южные районы Тульской, Рязанской областей, северные районы Тамбовской области и русские села на юго-востоке Украины в Харьковской, Полтавской, Сумской областях.

Данная традиция характеризуется пением в грудном регистре, наиболее часто встречающемся в русском народном исполнительстве, «акающим» и «якающим» говором, развитой подголосочной полифонией. Репертуар хорового класса состоит из фольклорных произведений юга России, обработок и авторских произведений, написанных в близкой к изучаемому стилю певческой традиции [3, с. 11].

Выбирая песни для освоения данной традиции на предмете «Хоровой класс», необходимо помнить, что партитура песен русского юга построена на трехголосной основе с подголосками, тесном расположении голосов и низкой или средней тесситуре женских голосов и высокой мужских. Исходя из этого, можно судить о своеобразии местного ладового мышления. В песнях южнорусской традиции используются лады с опорой на увеличенную кварту, на бесполутоновые (пентатонные структуры) и целотонные звукоряды, что связано с настройкой южнорусского фольклорного инструмента – кугиклы. Иногда звукоряд всей песни состоит всего из четырех звуков, расположенных друг от друга на расстоянии большой секунды и образующих тритон [1, с. 77].

Данную исполнительскую традицию отличает резкость, звонкость, зычность, открытая вокальная манера. В песнях встречаются короткие призвуки флажолетного тембра в высоком регистре, так называемые «иканья», спады и сбросы вверх, на неопределенную высоту. В целом характер южнорусской песенной манеры можно описать как повышенно-экспрессивный, открытый и эмоциональный, отличающийся большой непосредственностью в выражении чувства. Среди песенных жанров выделяют хороводные, плясовые, плясовые свадебные, плясовые припевки. Многие из этих песен содержат припев «лели-лели», соответствующий слоговой группе стиха или равный целому стиху. Также бытует архаическая женская лирика, связанная с карагодными и покосными песнями, которые распеваются в гетерофонной фактуре без больших внутрислоговых распевов.

Из обрядовых жанров на юге России более полно представлен свадебный ритуал типа «свадьба-веселье». По жанровому составу он аналогичен западнорусскому свадебному обряду и относится к песенному ритуалу. Причитания бытуют в сольной форме и, в основном, звучат на фоне свадебных песен. Распространен каравайный обряд с полным комплексом каравайных песен. Специфическими элементами южнорусской свадьбы являются: жанр поезжанских песен, сопровождающих движение свадебного поезда; жанр плясовых свадебных песен. Календарь в южнорусской традиции представлен не полностью, как правило, хороводными песнями весенне-летнего сезона. Мужская лирическая песня связана с историческим развитием региона (появление служивых людей), исполняется мужскими ансамблями и бытует в мужской среде. В южнорусской песенной традиции встречаются духовные стихи в виде псалм, песен-притч в сопровождении колесной лиры [4, с. 167].

Изучая песни русского юга, студенты должны знать его основные черты, связанные с опорой на хореографию, что проявляется в значительном количестве фольклорного материала плясового характера. Это объясняется историческим возникновением данной традиции в XVII–XVIII веках.

Танцы в южнорусской традиции носили специфический характер, так как танки и карагоды представляют собой грандиозное явление русского хореографического творчества. Танки – это хороводы преимущественно плясового характера, карагоды – род пляски, в основе которой лежит индивидуальное мастерство пляшущих с ритмами «в две – в три ноги», пересек. Эти песни с движением связаны с древнейшей любовной магией, поскольку содержат обращение к языческим богам и в своем большинстве имеют характерный припев со словами «лели-лели». Именно поэтому песни называют «лелюшки» или «алелешные», они часто сопровождают свадебное обрядовое действо (термин А. В. Рудневой) [3, с. 83].

Беря в репертуар песни данного региона, нужно обязательно ознакомиться с южнорусским диалектом, где распространено аканье, яканье, иканье, фрикативное «г», смягчение и замена согласных. Не стоит забывать про костюмы данного региона, которые представляют собой поневный тип. Южнорусский традиционный костюм сочетал в себе белую полотняную рубаху с косыми трапециевидными поликами, подпоясанную тканым поясом, и домотканую клетчатую поневу. В качестве головного убора замужние женщины носили сложные кички и сороки, состоявшие из нескольких частей. Девушки же носили повязку в виде ленты или венки из живых цветов. Мужской костюм состоял из рубахи и штанов. Осваивая данную традицию, студенты знакомятся с фольклорными инструментами, распространенными в данном регионе, а также с основными приемами игры на них. В основном, это кугиклы, двойная жалейка, одинарные дудки, скрипка, балалайка, рояльная гармошка, рубель, коса.

Таким образом, выходя на зачетный концерт по хоровому классу, студенты демонстрируют не просто программу, состоящую из песен южнорусского региона, но и весь комплекс стиливых особенностей, таких как: особенности партитуры, жанров, диалекта. Пение сопровождается элементами южнорусской хореографии и фольклорными инструментами, бытующими в данном регионе. Все это в целом дает представление о самобытном эмоционально-заостренном и повышенно-экспрессивном южнорусском песенном стиле.

Список литературы

1. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. – М.: Композитор, 1994. – 124 с.
2. Толмачев Ю. А. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2006. – 120 с.
3. Хоровой класс: учеб. программа для студентов очного и заочного отделений по специальности 071301 «Народное художественное творчество», специализации «Народный хор» / сост. Т. С. Стенюшкина. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 18 с.
4. Щуров В. М. Стиливые основы русской народной музыки. – М.: Москов. гос. консерватория, 1998. – 464 с.
5. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. Исследование. – М.: Совет. композитор, 1987. – 320 с.

List of references

1. Rudneva A. V. Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ocherki po teorii fol'klora. – M.: Kompozitor, 1994. – 124 s.
2. Tolmachev Iu. A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ucheb. posobie. – Tambov: Izd-vo TGTU, 2006. – 120 s.
3. Khorovoi klass: ucheb. programma dlia studentov ochnogo i zaochnogo otdelenii po spetsial'nosti 071301 "Narodnoe khudozhestvennoe tvorchestvo", spetsializatsii "Narodnyi khor" / sost. T. S. Steniushkina. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2012. – 18 s.
4. Shchurov V. M. Stilevye osnovy russkoi narodnoi muzyki. – M.: Moskov. gos. konservatoriia, 1998. – 464 s.
5. Shchurov V. M. Iuzhnorusskaia pesennaia traditsiia. Issledovanie. – M.: Sovet. kompozitor, 1987. – 320 s.

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «ХОРОВОЙ ТЕАТР» КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ОСВОЕНИЯ ВОКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

И. В. Шорохова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

Значительное место в современном образовании занимают проблемы аутентичности и стилистики воспроизведения музыкальных сочинений. В статье анализируется потенциал учебной дисциплины «Хоровой театр» в овладении вокальными стилями (техниками) академического, народного (этнического), эстрадного пения, джаза – использованными и интерпретированными в творчестве хорового театра «Академия» Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, учебный процесс, хоровой театр, стиль, вокальная техника.

ACADEMIC DISCIPLINE “CHORAL THEATRE” AS AN INNOVATIVE FORM OF MASTERING VOCAL STYLES

I. V. Shorokhova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

A significant place in modern education is paid to the authenticity and style of music compositions. The article examines the potential of the educational discipline “choral theatre” in mastering vocal styles (techniques) of academic, national (ethnic) and pop singing, jazz – used and interpreted in the works of Choral Theatre Academy, Kemerovo State University of Culture and Arts.

Keywords: musical performance, education, choral theatre, style, vocal technique.

Одной из важных задач в обучении студентов на основе ФГОС ВПО по направлению подготовки 53.03.05 (073500.62) «Дирижирование» (квалификация «бакалавр») является их подготовка к деятельности в области музыкального исполнительства. Для работы в качестве руководителя вокально-хорового коллектива, хормейстера, артиста хора и ансамбля, преподавателя выпускник должен знать хоровые произведения различных эпох и стилей, уметь работать над ними, исполнять и интерпретировать их, владеть голосовым аппаратом при исполнении различных сочинений [7]. Необходимо отметить, что подобные требования в системе подготовки хормейстера являются традиционными и сформированы еще в XIX веке для обучения регентов в Синодальном училище.

В процессе учебных занятий, репетиционной и концертной деятельности музыканты-хормейстеры всегда сталкиваются с понятием «стиль». Поскольку значение термина «стиль» в современном музыкознании трактуется достаточно широко, то в нашей статье мы будем рассматривать стиль «...как особое свойство или качество музыкальных явлений, когда в них непосредственно ощущается, воспринимается стоящая за музыкой индивидуальность композитора, исполнителя, интерпретатора» [4, с. 17]. Долгое время это сложнейшее и разнородное явление связывалось с областью музыкознания. Однако в настоящее время, с развитием жанров и форм вокально-хорового исполнительства, когда значительное внимание уделяется вопросам аутентичности и стилистики способов (техники) вокального воспроизведения музыкальных сочинений, задача освоения *вокального стиля* начинает затрагивать и область вокальной педагогики, что предполагает введение в учебный процесс новых учебных дисциплин. Подобными дисциплинами, включенными кафедрой дирижирования и академического пения КемГУКИ в вариативную часть учебного плана по направлению подготовки 53.03.05 (073500.62) «Дирижирование», стали «Хоровой театр» и «Теория и история хорового исполнительства». Данные дисциплины сформировались как результат и обобщение опыта деятельности хорового театра «Академия» КемГУКИ.

Выявим возможности учебной дисциплины «Хоровой театр» в освоении студентами некоторых из вокальных стилей (техник) – академического пения, народного (этнического) пения, эстрадного пения (популярной музыки), джаза – использованных и интерпретированных в процессе подготовки хоровых спектаклей учебно-творческим коллективом «Академия» КемГУКИ.

Хоровой театр как инновационная форма является одной из самых популярных форм хорового исполнительства современности. Исследователь Т. К. Овчинникова считает, что востребованность жанра в учебных, профессиональных и любительских коллективах объясняется не только «генетической предрасположенностью хоровой музыки к театрализации, которая присутствуют в эстетике хорового пения», но и необходимостью создания в рамках классической музыкальной традиции содержательного, серьезного, символического зрелища, которое призвано стать духовным катарсисом личности и общества» [5]. Можно сказать, что явление «хоровой театр» достаточно изучено в диссертациях Натальи Киреевой, Галины Супруненко, Татьяны Овчинниковой [2; 5; 6]. Татьяна Овчинникова в комплексном исследовании «Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре» определяет данное явление как «современное направление академического хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действо, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом сценического представления. Театрально-хоровой синтез предполагает: наличие красочных вокальных тембров, умение участников петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм, сценическую пластичность и подвижность. Музыкально-театральную интерпретацию хорового спектакля определяет творческое содружество дирижер-режиссер». Новые жанровые разновидности («хоровой концерт в лицах», «хоровой концерт-действо», «хоровое действо», «хоровая симфония-действо», «хоровое обрядовое действо», «хоровая сценка», «хоровой спектакль», «хоровая опера») рождаются в результате трансформации уже существующих в хоровой практике жанров хоровой музыки. Анализируя деятельность коллективов, включающих в свое исполнение элементы сценического действия, Овчинникова отмечает, что разнообразные жанры и формы, используемые в хоровом театре, требуют от участников процесса не только высоких возможностей вокальной техники, но и владение различными исполнительскими стилями [5].

Коллектив, в настоящее время называющийся хоровым театром «Академия», возник в 2001 году как учебно-творческий коллектив Кемеровской государственной академии культуры и искусств. В его составе – 25 девушек, студенток кафедры дирижирования и академического пения, владеющих основами вокально-хорового и актерского мастерства, пластики, сценического движения. В репертуаре коллектива более 200 произведений – это сочинения русских и зарубежных композиторов, обработки народных песен, русская и зарубежная духовная музыка, хоровые спектакли. Спектакли, поставленные в хоровом театре «Академия», имеют особенность. В традиционном понимании музыкальный спектакль (опера, оперетта, мюзикл) – это масштабное произведение, написанное композитором на определенное либретто. В основе постановок «Академии» – традиционные хоровые жанры. Но классические хоровые сочинения, народные песни и эстрадные произведения через аранжировку, режиссуру, хореографию и сценографию получают новаторскую интерпретацию и театрально-сценическое воплощение. В театрально-хоровом представлении «Академии» традиционные жанры получают новое драматургическое прочтение и режиссерское решение, хор становится действующим лицом, и постановка приобретает статус хорового спектакля. Отличительной чертой творческого имиджа коллектива является использование в певческой практике различных вокальных стилей. А это значит, что певцы умеют применять разные виды вокальной техники: использование регистров, резонаторное звучание, различные способы формирования звука, приемы атаки и удержания звука, разнообразные способы дыхания и др.

Обучение студенток ведется в профессиональных традициях русской вокально-хоровой школы, сформированной в интеграции традиций итальянской школы *bel canto*, русского народного и церковного пения. Характерными для этой школы являются навыки ансамблевого пения и академическая (классическая) постановка голоса: ровное, глубокое, контролируемое дыхание; приемы звукообразования и звукоформирования, дающие высокую вокальную позицию, красоту тембра, ровность голоса на протяжении всего диапазона без форсирования звука, выровненную тембровую

окраску. Кроме того, это владение певцами различными способами вокальной артикуляции и широким динамическим диапазоном. Однако академическая (классическая) манера пения может быть использована только для исполнения классических произведений.

В репертуаре хорового театра «Академия» значительное место занимают сочинения неакадемической направленности. Прежде всего, стилистическая разнородность наблюдается в хоровых спектаклях. К примеру: хоровой спектакль «Девичник» (на музыку русских композиторов) – обрядовое действо, основанное на русских национальных фольклорных традициях; музыкальную ткань хорового спектакля «Битломания» составляет ремейк песен знаменитой группы «The Beatles»; традиции этнофольклора использованы в спектакле «Контрапункты» – фантазии на темы произведений И. Босха, К. Малевича и кантаты «ADIEMUS» К. Дженкинса; хоровой спектакль «Классика в джинсах» – это разнообразные джазовые произведения и т. д. Стилизовое разнообразие репертуара коллектива и стремление руководителей к стилистической достоверности в интерпретации произведений позволяют использовать исполнительские приемы неакадемических вокальных стилей – народного (этнического), эстрадного (популярного), джазового пения.

На характеристике вокальных стилей и исполнительских приемов, используемых в спектаклях хорового театра «Академия», остановимся более подробно. Возросший интерес к народно-певческому искусству, потребность сохранения национально-культурных традиций способствовали появлению хорового спектакля «Девичник». В спектакле использованы разножанровые (протяжные лирические, свадебные, календарные, трудовые, колыбельные, плясовые), стилизованные под народные песни авторские сочинения русских композиторов-классиков П. Чайковского, Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Калистратова и обработки народных песен. Поскольку, как отмечает Ж. Д. Кривенко, «народно-певческое искусство основано на синтезе противоположных начал: профессионального и аутентичного, традиционного и новаторского, этнического и общезначимого» [3], в подготовке спектакля использовался смешанный народно-академический стиль пения. В народно-певческой исполнительской практике смысл песни раскрывается через тембр, и каждый жанр требует определенного звучания тембра голоса. В основе стилистического вокального микста хорового спектакля «Девичник» – главенство тембровой выразительности голоса и соответствие тембрового звучания певческих голосов жанровой направленности номеров. Кроме того, в спектакле присутствуют элементы народной вокальной манеры: открытый способ голосообразования, плавное переключение речевых интонаций в певческие, интенсивное грудное резонирование и др.

Основа хорового спектакля «Битломания» – ремейк песен группы «The Beatles». Результат иной интерпретации авторских текстов, отличающейся от оригинала новым осмыслением, – новый жанр и аранжировка. Изменения коснулись не только ритма, темпа, размера, гармонии произведений, но и стиля вокального исполнения. Подобные изменения можно проследить и в композиции Freddie Mercury «Bohemian Rhapsody», поставленной хоровым театром «Академия».

Ремейк позволил использовать разные вокальные стили, которые объединяет популярная музыка. Среди многочисленных стилей для постановки спектаклей были выбраны soul и R&B, funk, pop, rock, folk, reggae. Соответственно стилям были аранжированы и написаны музыкальные сопровождения с использованием таких инструментов, как электрогитара, бас, ударные, клавишные, а также редких включений духовых инструментов. Среди многочисленных вокальных приемов и их смешений, пришедших во многом из афроамериканской музыки (госпела и блюза) и американского мюзикла, можно выделить основные (самые эффектные): runs, vocal fry, growl, belting, falsetto (или subtone), twang.

В хоровом спектакле «Классика в джинсах» использование джазовых произведений афроамериканской традиции обусловило освоение артистами театра основ джазового пения. Во-первых, это джазовая вокальная импровизация с использованием скэта – имитации голосом звучания музыкального инструмента, путем воспроизведения характерной для него фразировки, ритмики и мелодики через пение на определенные слоги. Во-вторых – овладение специфическим звуком, с частым использованием вибрато, богатым, насыщенным, довольно мягким тембром на низких и средних регистрах и светлым, головным – на верхних. И, наконец, владение характерной ритмической манерой пения – swing.

Хоровой спектакль «Контрапункты» – фантазия на темы произведений И. Босха, К. Малевича и кантаты «ADIEMUS» К. Дженкинса. Специфика музыкальной партитуры данного сочинения в том, что оно одновременно является классическим, популярным и этническим. Произведение строится на совмещении народных инструментов, оркестра и человеческого голоса – древнейшего музыкального инструмента, которым пользуются люди. Карл Дженкинс писал: «Тексты песен ADIEMUS написаны как бы фонетически. Это значит, что слова в них исполняют образ инструментальных звуков, то есть вокалист играет на своем голосе и ему подыгрывает оркестр» [1]. В интерпретации сочинения был использован прием вокального микста из академического (классического) стиля, скэта, traditional folk music, contemporary folk music или folk revival music, а также таких приемов, как belting, growl и даже wang. Таким образом, жанровое разнообразие, характерное для учебной дисциплины «Хоровой театр», основой которого являются достижения нового исполнительского направления XXI века, позволяет студентам познакомиться с различными вокальными стилями (техниками).

Список литературы

1. Карл Дженкинс. Биография [Электронный ресурс]. – URL: <http://persones.ru/biography-23945.html> (дата обращения: 20.01.2015).
2. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2010. – URL: <http://cheloveknauka.com/horovaya-teatralizatsiya> (дата обращения: 20.01.2015).
3. Кривенко Ж. Д. Тембровый подход к обучению народному пению [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2008. – URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-tembrovyy-podhod-k-obucheniyu-narodnomu-peniyu> (дата обращения: 20.01.2015).
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М., 2003. – 248 с.
5. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2009. – URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoj-teatr-v-sovremennoj-otechestvennoj-muzykalnoj-kulture.html> (дата обращения: 20.01.2015).
6. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2012. – URL: [http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoj-teatr-kak-zhanr-vzaimodejstvujuschej-muzyki-i-ego-voploshenie-v-tvorchestve.html](http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoj-teatr-kak-zhanr-vzaimodejstvujuschej-muzyki-i-ego-voploshenie-v-tvorchestve-otechestvennykh-kompozitоров-na-rubezhe-xx-xxi-vekov.html) (дата обращения: 20.01.2015).
7. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 073500 «Дирижирование» (квалификация «бакалавр»), утвержденный приказом Министерства образования и науки РФ № 1464 от 06.04.2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/dir-choir-bac.pdf> (дата обращения: 25.01.2015).

List of references

1. Karl Dzhenkins. Biografiia [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://persones.ru/biography-23945.html> (data obrashcheniia: 20.01.2015).
2. Kireeva N. Iu. Khorovaiia teatralizatciia: kommunikativnye aspekty [Elektronnyi resurs]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – Saratov, 2010. – URL: <http://cheloveknauka.com/horovaya-teatralizatsiya> (data obrashcheniia: 20.01.2015).
3. Krivenko Zh. D. Tembrovyi podkhod k obucheniiu narodnomu peniiu [Elektronnyi resurs]: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – M., 2008. – URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-tembrovyy-podhod-k-obucheniyu-narodnomu-peniyu> (data obrashcheniia: 20.01.2015).
4. Nazaikinskii E. V. Stil' i zhanr v muzyke. – M., 2003. – 248 s.

5. Ovchinnikova T. K. Khorovoi teatr v sovremennoi otechestvennoi muzykal'noi kul'ture [Elektronnyi resurs]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – Rostov n/D., 2009. – URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoj-teatr-v-sovremennoj-otechestvennoj-muzykalnoj-kulture.html> (data obrashcheniia: 20.01.2015).
6. Suprunenko G. V. Khorovoi teatr kak zhanr “vzaimodeistvuiushchei” muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov [Elektronnyi resurs]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – Nizhnii Novgorod, 2012. – URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/horovoj-teatr-kak-zhanr-vzaimodejstvuiujewej-muzyki-i-ego-voplowenie-v-tvorchestve.html> (data obrashcheniia: 20.01.2015).
7. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart vysshego professional'nogo obrazovaniia po napravleniiu podgotovki 073500 “Dirizhirovanie” (kvalifikatsia “bakalavr”), utverzhdennyi prikazom Ministerstva obrazovaniia i nauki RF № 1464 ot 06.04.2011 [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/dir-choir-bac.pdf> (data obrashcheniia: 25.01.2015).

РЕАЛИЗАЦИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ХОРОВОЙ КЛАСС» НА КАФЕДРЕ НАРОДНОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

И. В. Соловьева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье анализируется направление работы учебного хорового коллектива «Оберег» кафедры народного хорового пения КемГУКИ на современном этапе. Рассматриваются необходимые педагогические технологии образовательного и воспитательного процессов и методы работы с коллективом для реализации дисциплины «Хоровой класс».

Ключевые слова: педагогические технологии, методы работы с народным хором, методы обучения народному пению, профессиональные компетенции, синкретизм искусства народного пения, культура хоровая и инструментальная.

REALIZING THE DISCIPLINE “CHORAL CLASS” AT THE DEPARTMENT OF FOLK CHORAL SINGING, KEMROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

I. V. Solovieva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article analyzes the modern stage of work of choir group “Obereg” of the Department of folk singing, Kemerovo State University of Culture and Arts. The necessary pedagogical and educational methods of working with a group for realizing the discipline “Choral class” are considered.

Keywords: pedagogical technologies, folk choir working methods, methods of folk singing teaching, professional competences, syncretism of the art of folk singing, choir and instrumental culture.

Для того чтобы обучить студентов хоровому народному пению, необходимо учитывать многогранную специфику хорового искусства, а также психологию мышления обучающихся, их эстетическое, художественное и культурное воспитание. Для обучения народному пению в работе с хором «Оберег» используются разнообразные образовательные технологии:

- ✓ традиционные, включающие аудиторные занятия в форме практических занятий (как общего хора, так и отдельных хоровых партий);
- ✓ тренинг как способ формирования хоровых исполнительских навыков;

- ✓ коммуникативно-диалоговые, которые подразумевают приобретение знаний, умений и навыков в общении с педагогом-хормейстером;
- ✓ объяснительно-иллюстративные, которые позволяют использовать разные способы обучения: беседу, показ, объяснение, воспроизведение, поиск.

Особое место занимает использование активных методов обучения, которые способствуют самореализации студентов, в том числе: участие в качестве участника хора «Оберег» в хоровых концертах, конкурсах и фестивалях; участие в концертной части государственного экзамена выпускного курса в качестве солиста или участника хора (ансамбля). На занятиях используются методы сравнительного анализа (нотных хоровых партитур и их звучания в разных исполнительских составах) и интонационно-стилевого постижения музыки (путем слухового анализа музыкальных образцов, практического воспроизведения). В работе с хором применяются самые разные формы передачи знаний для овладения студентами практическими исполнительскими навыками. В числе таких форм: обучение на мастер-классах ведущих педагогов-специалистов; посещение концертов хоровой и вокальной музыки; прослушивание и анализ образцов народно-песенного творчества на занятиях и в самостоятельной работе.

В обучении искусству многоголосного пения, варьирования напева необходимы слуховые впечатления. Получать такие впечатления студентам, постигающим искусство народного пения, можно и нужно из самых различных информационных источников: аудио- и видеозаписей с образцами песен, интернет-ресурсов, а также слушая живых исполнителей – носителей традиционной культуры. Такой слуховой опыт помогает студентам наиболее полно раскрыть свои творческие способности, развить навыки в области освоения искусства пения. Непосредственное знакомство обучающихся с живыми исполнителями песенного фольклора всегда пробуждает у студентов интерес к народному песенному творчеству, дает им необходимые знания в этой области искусства, расширяет их музыкальный кругозор, психологически готовит к осознанию важности сохранения и пропаганды народно-певческого искусства. Народная манера пения предполагает характерное звучание, специфические приемы выразительности, сложившиеся на основе местных историко-культурных и художественных традиций под воздействием бытовой певческой среды.

Все необходимые вокальные навыки на занятиях хора вырабатываются, в первую очередь, во время распевания, которое регулярно проводится в начале занятия. Оно помогает слуховой организации коллектива, концентрации внимания поющих, готовит к работе голосовой аппарат. Основным материалом для распевания служат специальные упражнения на различные виды хоровой вокальной техники, а также элементы народно-песенного материала. В работе с упражнениями особое внимание обращается на качество звука, его тембр, точность интонирования и исполнительскую манеру. Технические упражнения, используемые в хоре «Оберег», варьируются, добавляются, усложняются, однако направленность их на выработку вокально-хоровой техники сохраняется. В процессе распевания хора также используются наиболее сложные интонационные ходы, дикционные и ритмические сложности, которые встречаются в песнях хорового репертуара.

Упражнения, построенные на освоении песенных формул, попевок и интонационных оборотов, значительно продвигают обучающихся в их музыкальном развитии, позволяют уверенней и точнее исполнять впоследствии художественный материал. Технике владения певческим дыханием уделяется большое внимание на всех дисциплинах учебного плана, связанных с певческой практикой. На занятиях хорового класса используются различные упражнения, направленные на совершенствование этого навыка. Для народно-певческого хорового творчества также необходим и навык цепного дыхания. Это умение приобретается только в практическом хоровом исполнительстве.

В работе с хоровым коллективом «Оберег» художественный руководитель и хормейстер всегда помнят, что важный момент в народно-певческом искусстве – это «разговорность» пения. Дикция певцов должна быть отчетливой, ясной, понятной, выразительной. Слово в песне имеет основополагающую функцию, оно несет смысловую нагрузку. Ему необходима речевая интонация, эмоция, подача. Работа над освобождением и раскрепощением артикуляционного аппарата певцов просто необходима. Для этого в процессе хоровых занятий «Оберега» используются соответствующие технические упражнения, которые помогут воспитать артикуляционный аппарат певцов для овладения различными дикционными навыками, необходимыми в пении.

Для достижения устойчивой певческой интонации важно выработать правильную певческую позицию, единую манеру звукоизвлечения. Несмотря на то, что студенты хоровой специализации занимаются индивидуальной постановкой голоса у разных педагогов кафедры народного хорового пения, в «Обереге» они приобретают единую исполнительскую манеру, выработанную многолетней работой хорового коллектива. Это необходимо в коллективном вокальном исполнительстве. Специалисты кафедры НХП КемГУКИ, следуя установкам и вокальным методикам специалистов РАМ им. Гнесиных в области народного пения, прививают своим студентам знания и практические навыки единого свойства. Единое звукообразование обеспечивает тембровый и звуковой ансамбль в хоре, способствующий хорошему строю. В работе с хором часто используется метод унисонного пения, который помогает развивать интонационный слух, улавливать единую манеру пения, владеть нужной динамикой звука, единой артикуляцией. Все вокальные навыки, отработанные на индивидуальных, ансамблевых и хоровых занятиях, в конечном итоге дают результаты, которые позволяют нашим студентам овладеть народно-певческим искусством и хоровым репертуаром.

При разучивании хоровых партий на занятиях по хоровому классу студенты обычно опираются на нотные тексты хоровых партитур. Также в «Обереге» существует практика разучивания песен с голоса хормейстера. Используется метод «припевания». При разучивании и исполнении на слух активизируется внимание певцов, развивается музыкальная память, более легко усваивается текст и нужная исполнительская манера. Студенты на занятиях по хоровому классу привыкают контролировать звучание собственного голоса, хоровой партии и хорового ансамбля в целом, развивают свободу вокального интонирования.

Значительную сложность для участников хора представляет исполнение народных песен с солистами. Запевала в хоре – это наиболее уверенный в себе певец с хорошим слухом и голосом. Задача руководителя коллектива заключается в том, чтобы заранее выявить такого студента и подготовить его к этой роли. Ведь пение солиста, запевалы, требует уверенной, эмоциональной подачи музыкального материала и других специфических навыков. «Оберег» за годы своей работы воспитал немало крепких, интересных солистов.

Традиционно народным хором не дирижируют – в составе его есть лидеры, берущие на себя эту функцию. Одна из задач руководителя хора – воспитать такие лидерские качества у студентов. Пение без дирижера повышает чувство внутренней коллективной ответственности при исполнении хоровых произведений, а также активизирует творческую самостоятельность исполнителей.

Работа сводного хора «Оберег» направлена на изучение традиционных народных песен, их обработок, оригинальных авторских произведений в народном стиле. В репертуар хора «Оберег» входят народные песни различных регионов России. Более углубленное изучение регионального традиционного пения происходит на курсовых ансамблях, где работа направлена на практическое освоение определенного песенного стиля. Программа практического изучения стилевых особенностей народных песен на курсовом ансамбле состоит из ряда разножанровых песен какой-либо традиции (западно-русской, южно-русской, средне-русской и др.). Полученные практические навыки помогают реализовать подобную работу и в хоровом классе при освоении репертуарных произведений такой же песенной традиции.

Занятия по хоровому классу у студентов кафедры народного хорового пения проводятся три раза в неделю по два академических часа в дневное время. Работа хора всегда планируется. Голосовой аппарат студентов ко времени начала занятий хора уже активен и работоспособен. В начале хорового занятия хормейстер стремится создать положительный эмоциональный фон в коллективе, что способствует эффективности работы студентов.

Народное хоровое исполнительство – это синкретическое искусство, Здесь и песня, и инструментальная музыка, и народная игра, а также элементы хореографии и театрализации, народный костюм, декламация. Все певцы – это участники действия, заключенного в сюжете песни. Умение импровизировать, творить – ценное качество участника хора. Задача руководителя – помогать раскрывать творческие способности студентов. В творческих работах хора «Оберег» много вокальных, сценических, хореографических, инструментальных и даже артистических находок, которые были рождены самими исполнителями-студентами. Для вновь приходящих участников в учебный

коллектив «Оберег» проблемой является приобретение собственного сценического костюма для концертных выступлений. Уже стало традиционным для данного коллектива изготовление студентами-первокурсниками личных сценических костюмов определенного стиливого направления под наблюдением руководителей хора. Костюмы используются в концертных выступлениях хора, а также для индивидуальных творческих и конкурсных выступлений.

С открытием в 2007 году на кафедре НХП новой специализации «Национальные инструменты народов России» музыкальный аккомпанемент хоровых партитур очень обогатился в своем звучании. Теперь в сопровождении хору используются не только баян и балалайка, но и традиционные инструменты русского фольклора: гармони, гусли, свирели, окарины, волынка, кугиклы, жалейки, народная скрипка, группа ударных инструментов. Такой музыкальный инструментарий позволяет максимально приблизить аккомпанемент к традиционному исполнению народных песен. При этом используются исполнительские возможности студентов кафедры специализации «Национальные инструменты народов России», которые также являются участниками сводного хора «Оберег». Все это позволяет расширить музыкальное мышление студентов и прививает им культуру исполнения традиционных песенных образцов.

Взаимодействие в рамках творческой работы двух специализаций кафедры народного хорового пения обогащает знания и исполнительский опыт всех студентов. Студенты специализации «Национальные инструменты народов России» аккомпанируют в хоровом и ансамблевом классе, а также солистам в классе постановки голоса. Инструментальные партитуры к песням сочиняются как руководителем специализации «Национальные инструменты народов России» А. В. Соловьевым, так и самими студентами-исполнителями. Партитуры музыкального сопровождения к хоровым произведениям нередко рождаются во время звучания хоровой песни. Затем весь материал тщательно анализируется и прорабатывается в классе инструментального ансамбля. В инструментальном аккомпанементе иногда принимают участие и студенты хоровой специализации, наиболее владеющие инструментами фольклорной традиции. Такой взаимный опыт нужен специалистам и в области хорового исполнительства, и в области инструментального исполнительства.

В результате сотрудничества двух специализаций учебный и концертный репертуар хора «Оберег» пополнился большим количеством совместно сделанных творческих работ. Это обработки русских, украинских, белорусских народных песен. При создании программы «Музыка народов мира» в репертуар хора вошли еврейская, аргентинская, грузинская, кавказская песни с аккомпанирующими национальными инструментами. Введение такого рода инструментария очень разнообразит тембровое звучание хоровых произведений, активизирует как самих исполнителей, так и слушательскую аудиторию. Студенты кафедры с большим воодушевлением осваивают и народную танцевальную культуру. В репертуаре хора «Оберег» есть множество хороводных, плясовых, прогулочных, кадрильных песен с элементами народной хореографии.

За годы работы в хоре «Оберег» выработался свой исполнительский стиль, сложились хорошие коллективные традиции. Хором подготовлено множество концертных программ: «Легенды Забайкалья», «В Урале Русь отражена», «Летят под горку саночки», «Ой, там, на Кубани» и другие. Хор «Оберег» также неоднократно принимал участие в хоровой капелле КемГУКИ (руководитель – Шорохова Инна Вячеславовна, профессор кафедры дирижирования и академического пения). Это тоже бесценный исполнительский опыт для студентов нашей кафедры. «Оберег» участвует в государственных аттестационных квалификационных работах выпускников, в международных и всероссийских конкурсах.

Кафедра народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств в настоящее время успешно решает все проблемы по подготовке достойных профессионалов. Бакалавр по направлению подготовки 53.03.04 (073700.62) «Искусство народного пения» готовится к следующим видам профессиональной деятельности: музыкально-исполнительская, педагогическая, организационно-управленческая, культурно-просветительская. Бакалавр должен уметь решать следующие профессиональные задачи: концертное исполнение музыкальных произведений, программ с хором; выступление в качестве хормейстера; овладение навыками репетиционной работы в творческом коллективе; практическое освоение народно-певческого репертуара. В процессе реализации дисциплины «Хоровой класс» формируются профессиональные компетенции.

Список литературы

1. 073700 «Искусство народного пения». Образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 073700 «Искусство народного пения». – М., 2011.

List of references

1. 073700 “Iskusstvo narodnogo peniia”. Obrazovatelnyi standart vysshego professional’nogo obrazovaniia po napravleniiu podgotovki 073700 “Iskusstvo narodnogo peniia”. – М., 2011.

ФОРТЕПИАННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ КАК МЕТОД РАБОТЫ ГОТФРИДА ГАЛЬСТОНА

А. В. Старикова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье речь идет о фортепианных упражнениях Г. Гальстона и их роли в работе пианиста. Готфрид Гальстон (1879–1950) – австрийский пианист, ученик Т. Лешетицкого, автор «Рабочей книги».

Ключевые слова: фактурная формула, этюд, Ф. Шопен, фортепианная техника, рациональный подход, аппликатура, позиция.

PIANO EXERCISES AS METHOD OF WORK OF GOTTFRIED GALSTON

A. V. Starikova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers piano exercises of G. Galston and their role in work of a pianist. Gottfried Galston (1879–1950) is an Austrian pianist, T. Leshetitsky’s pupil and the author of “Workbook”.

Keywords: impressive formula, etude, F. Chopin, piano technic, rational approach, fingering, position.

XIX век стал временем расцвета исполнительского искусства и культа виртуозности, фортепианная литература обогатилась множеством произведений, требовавших от исполнителя совершенно иной, новой технической оснащенности. В связи с этим возросло количество инструктивной литературы, прежде всего, упражнений. Наиболее интенсивное развитие жанра фортепианного экзерсиса приходится на XIX и начало XX века, происходит невероятный рост популярности упражнений и даже «моды» на них в это время. Вопрос о специальных технических упражнениях остается актуальным и по сей день. А. А. Николаев отмечал: «...если на протяжении XX столетия многие выдающиеся пианисты и обогатили фортепианную методику рядом ценных высказываний о принципах работы над музыкальным произведением, то вопрос о специальных технических упражнениях, в сущности, остался неразработанным» [7, с. 154].

Из методической литературы, в которой частично затрагиваются вопросы, связанные с упражнением, в контексте обсуждения общей проблемы фортепианной техники выделим книги К. Леймера – В. Гизекина, А. Корто, К. Мартинсена, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Когана, С. Е. Фейнберга, А. П. Щапова. Проблема формирования исполнительских навыков и умений исследуется авторами, в основном, путем анализа собственной практической (педагогической или исполнительской) деятельности. Все эти книги очень ценны, поскольку авторы являются выдающимися мастерами.

Вопросы фортепианной техники были всегда актуальны, вызывали пристальное внимание пианистов (и педагогов) на протяжении всей истории фортепианного искусства. Изучены фортепианные упражнения, школы, методики, начиная от трактатов старинных мастеров и заканчивая XX веком. Следует отметить, что вопросы фортепианной техники находили отражение не только в школах,

методах и сборниках упражнений, но и в фортепианных транскрипциях, «этюдах на этюды» (например, Годовского), виртуозных пьесах.

Понятие «фортепианное упражнение» наиболее точно сформулировано Е. Е. Куликовой [3]. Эта формулировка берется за основу в данной статье. Под *фортепианным упражнением* мы понимаем краткую музыкальную композицию дидактической направленности, имеющую своей целью выработку или закрепление определенного пианистического навыка. Такая дидактическая композиция, как правило, бывает лишена целостности; при повторениях исполняется либо от одного и того же звука с небольшими перерывами, либо подряд в виде секвенции от разных ступеней лада или в разных тональностях; иногда может быть связана одновременно с несколькими исполнительскими задачами. Упражнение служит тренировочным материалом, развивающим технические возможности пианиста и подготавливающим его к исполнению художественной фортепианной литературы. Вместе с тем само упражнение не обязательно имеет признаки художественности, хотя иногда и это имеет место (упражнения Ф. Вика, И. Брамса, Ф. Бузони). На разных этапах исторического развития исполнительского искусства понятие *упражнение* имело разные значения [3, с. 17].

Все фортепианные упражнения условно могут быть разделены на три части: упражнения, являющиеся частью фортепианной школы, в которой обычно затрагиваются и иные задачи обучения; технические упражнения, объединенные в самостоятельные сборники, не связанные с иными задачами обучения; упражнения, не объединенные автором в сборник, поскольку создание их носило «случайный» характер (упражнения в эскизных тетрадах Бетховена, вспомогательные упражнения к изучению этюдов у Шумана и др.).

В фортепианных упражнениях воплощается представление о технических трудностях, обобщенное опытом поколений, и эффективных методах их преодоления. При работе исключительно над пьесами пианист обычно руководствуется собственным опытом работы и опытом работы своего педагога, но тогда его работа может быть недостаточно эффективна. Опыт поколений выявляет основные признаки и принципы упражнения: позиционность (игра в позиции и в «неподвижной» пятипальцевой позиции), фигурационность (комбинаторность разнообразных фактурных элементов), небольшая величина фрагмента, многократное повторение одного и того же фактурного элемента, направленность внимания на решение конкретной технической проблемы.

В XIX веке роль работы над упражнениями в техническом развитии пианиста значительно возросла и иногда даже превалировала в сравнении с работой над художественной музыкальной литературой. Однако значительные сборники упражнений и школы, опубликованные в первой половине XX века (Бузони, Сафонов, Корто и др.), уже не были так, как раньше, востребованы новыми поколениями пианистов. Основной идеей технической работы стало единство музыкальной выразительности и техники, и работа непосредственно над самим художественным произведением стала основным средством технического совершенствования [6]. Технические упражнения заменили простейшие подготовительные упражнения начального периода обучения, технические формулы в виде гамм, аккордов и арпеджио, а также виртуозные этюды и пьесы.

В статье рассматриваются упражнения Готфрида Гальстона, представленные в «Рабочей книге» [8]. Это не сборник и не школа, а предложения по упражнениям, разработанные для конкретных произведений. В книге даны варианты упражнений для работы над сочинением. Следует оговорить, что на протяжении всей «Рабочей книги» встречаются советы по упражнениям не только для этюдов Шопена, но и для других произведений или конкретных технически трудных фрагментов из них.

Причины, по которым Готфрид Гальстон уделяет особое внимание упражнениям, напрямую связаны с практической необходимостью. В распоряжении пианистов (молодых музыкантов) были многочисленные школы упражнений, методы, сборники фортепианных упражнений, ежедневные упражнения как школа развития техники и т. д. Но они существовали отдельно от конкретных произведений или этюдов и давали общее направление развития и совершенствования техники в целом.

То есть, при изучении этюдов (Шопена, в частности) пианист должен был самостоятельно подобрать или сконструировать предварительные упражнения для освоения технической задачи. Заслуга Гальстона состоит именно в том, что он проделал эту работу и дал практические рекомендации и готовые упражнения для изучения каждого этюда Шопена. До появления «Рабочей книги» та-

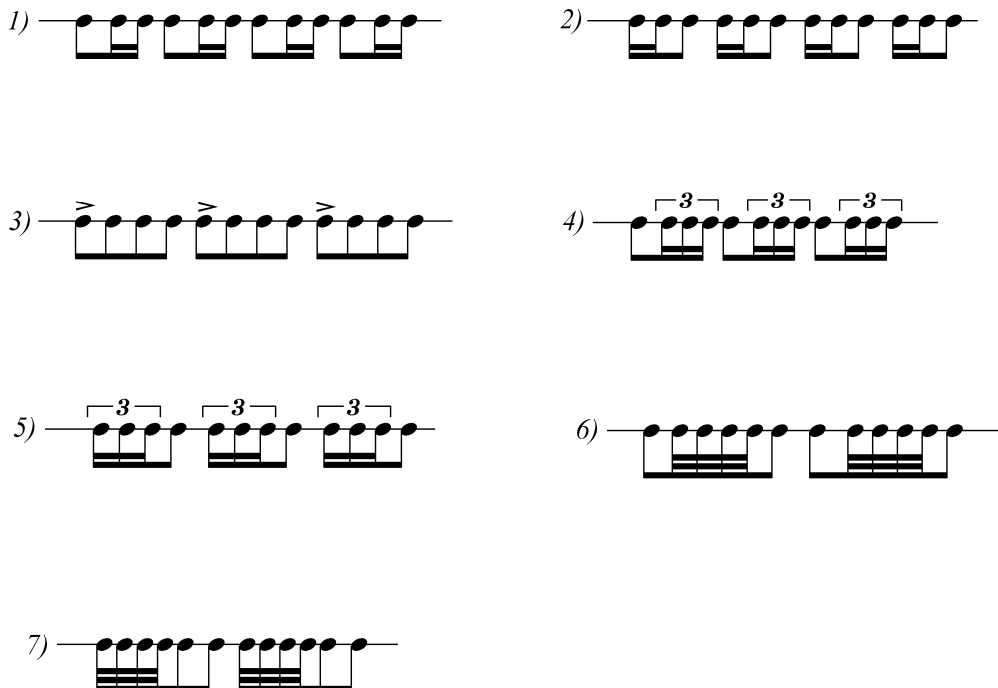
ких разработок в литературе не встречалось. Подобный подход появится позднее в работе А. Корто «Аспекты Шопена», где изложены методические рекомендации к шопеновским этюдам и прелюдиям (см. подр. [4]).

1. Проработка фактуры с помощью ритмической организации материала.

Упражнение для этюда ор. 25 № 9.

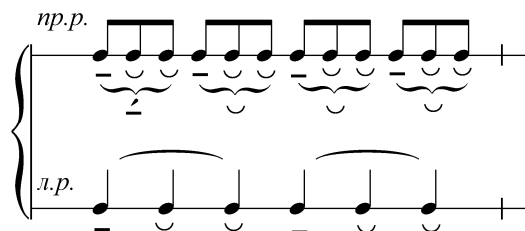


Изобретательны его варианты для этюда ор. 25 № 10.



Гальстон применил оригинальный способ наглядного фиксирования ритмических и акцентных вариантов при помощи обозначения поэтических ритмов. Показателен пример для этюда op. 25 № 2.

Трудность технико-ритмических проблем:



«Правая – четыре раза по три восьмые, левая – два раза по три четверти, сложность находится в правильной, но при этом почти неслышной акцентировке. Нужно долго учить каждой рукой отдельно – сначала с преувеличенной силой, потом скандировать более сдержанно. Далее нужно пробовать играть обеими руками, но всегда время от времени возвращаться к отдельной игре. Кроме того, для правой руки наступает еще одна задача: играть сильно, медленно, с преувеличенной декламацией» [8, с. 104].

2. Транспонирование.

Метод транспонирования применяется практически во всех сборниках упражнений, так как этот метод оказывает огромное влияние на развитие виртуозности, владение импровизационной фигурацией, формирование аппликатурных и других исполнительских навыков и умений.

«Транспонирование, являясь фактически одним из способов варьирования (изменение тональности и, как следствие, клавишной топографии), максимально интенсивно тренирует и движение, и мышление» [2, с. 14], то есть способствует удержанию внимания продолжительное время.

Гальстон активно использует этот метод. Он предлагает транспонировать не только отдельные формулы (как правило, через все 12 тональностей – через все минорные или все мажорные), но и полностью этюды (целиком): например, этюд ор. 10 № 1 из C-Dur в Des-Dur, этюд ор. 10 № 5 из Ges в G-Dur (и т. д.) – здесь срабатывает принцип перенесения этюда из черного в белый и наоборот. Этюд ор. 10 № 8 предлагается транспонировать в несколько других тональностей. Гальстон полагает, что это способствует «достижению большей надежности» [8, с. 69].

Также Гальстон предлагает транспонировать 15 двухголосных инвенций Баха во все 12 (мажорных или минорных) тональностей и использовать их еще и как октавные упражнения (обе руки в октаву, legato в крайних голосах).

3. Упражнения для активизации слуха и мышления.

Одним из важнейших принципов Гальстона является уделение особого внимания мелодическому рисунку этюда в правой или левой руке. Он считает, что, прежде всего, нужно «усиленно внушить слуху рисунок мелодии» [8, с. 76].

В техническом упражнении нельзя забывать об активной работе слуха: во-первых, для запоминания мелодии, для наработки мелодической канвы этюда, во-вторых – для того, чтобы повысить требовательность слуха к необходимому звуковому преобладанию верхнего, или мелодического, голоса.

«Мелодии проучивать сильно, медленно, с преувеличенной декламацией» [8, с. 79]. Для этого Гальстон использует метод дублирования мелодии двумя руками, октавами, игры плотным legato, с преувеличенной выразительностью, игру на расстоянии в две октавы.

Например, для этюда ор. 10 № 11 как вариант дублирования он предлагает играть партию правой руки неизменно, а левой одновременно играть мелодические ноты двумя октавами ниже. Для этюда ор. 25 № 4 рекомендует хорошо акцентировать басовый ход и дублировать его в правой руке октавами, причем не в синкопу, а в долю – вместе с левой.

Не только слух, но и зрение должно участвовать в рациональной технической работе: при игре скачков Гальстон говорит о «повелевающей силе глаз» [8, с. 74], когда взгляд заранее фиксирует клавишу, на которую должен произойти скачок.

Обновление традиционных методов работы рационалистическими принципами ознаменовало развитие одного из ведущих направлений в методике фортепианного исполнительства XX века, получившего название умственной техники. Этот метод активно развивает Ф. Бузони [1].

4. Конструирование упражнений из отдельных элементов фактуры этюда – пример технической проработки художественной фактуры и создания пианистом собственных упражнений на материале исполняемых пьес. Такой метод работы становится популярным в XX веке.

Гальстон предлагает упражнения для этюда ор. 10 № 10:

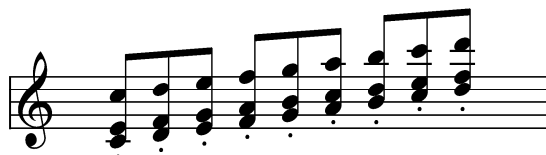
1) Вычленение мелодии из фактуры, проучивание предписанной аппликатуры.

Вводное упражнение 1: весь этюд – отдельно правая – играть всегда только 1-м и 2-м пальцами:



2) Собираение фактуры в аккорды, их игра на четыре октавы.

Вводное упражнение 2: все мажорные и минорные гаммы на четыре октавы вверх и вниз, staccato из запястья:



и т. д.

Аппликатура в правой всегда $\begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$, в левой всегда $\begin{smallmatrix} 1 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix}$. [8, с. 95].

Упражнения для этюда ор. 25 № 9:

1) $\begin{matrix} \text{a} & \text{b} & \text{b} & \text{b} & \text{c} & \text{c} & \text{c} & \text{d} \\ \hline \text{четыре 32-х} & & \text{четыре 32-х} \end{matrix}$

2) $\text{a} \text{ b b b c c d d}$

3) $\text{a} \text{ b b b c d d d}$

4) $\text{a} \text{ b b c c d}$

5) $\text{a} \text{ b b c d d}$



Вариант 1: левая играет оригинальную партию правой.

Вариант 2: левая играет указанные выше 5 комбинаций.

Учите партию левой рукой таким образом:

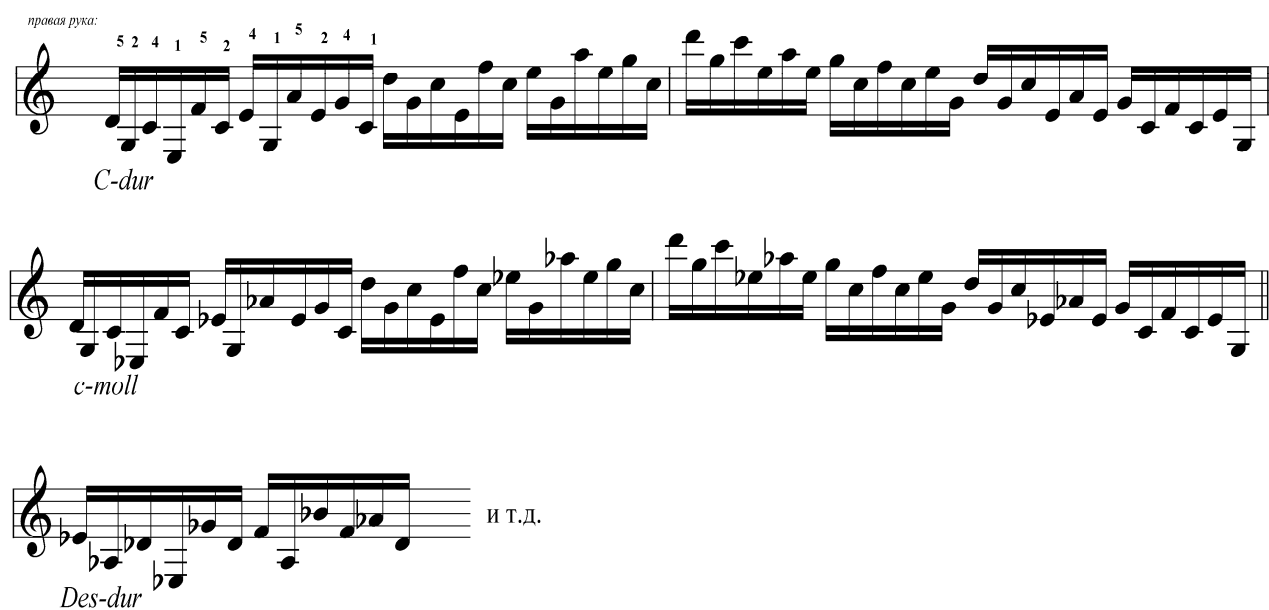


Далее играть весь этюд этим способом:



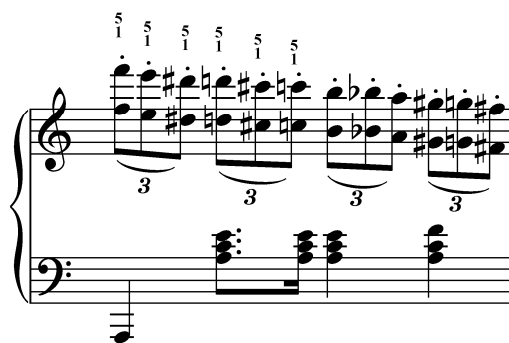
[8, с. 106].

Упражнения для этюда ор. 25 № 11: через все мажорные и минорные тональности, всегда одинаковой аппликатурой:



[8, с. 123].

Вариант: правая – только 1, 3-ю и 5-ю ноту, они – в октаву, при этом левая – неизменно. Темп, соответственно, быстрее: октавы – staccato запястьем:



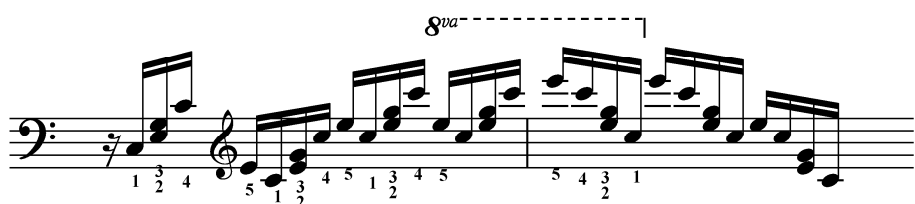
Это же упражнение левой рукой двумя октавами ниже – через все мажорные и минорные тональности (аппликатура всегда 1, 4, 2, 5) [8, с. 130].

Иными словами, работа над произведениями распадается на упражнения и сводится к ним; при этом «каждый элемент работы и есть, по сути, создание все новых и новых упражнений: уча разными способами, пианисты тем самым создают упражнения, хотя и не всегда осознают это» [3, с. 211].

5. Принцип усложнения фактуры.

Для этюда ор. 10 № 1 Гальстон рекомендует:

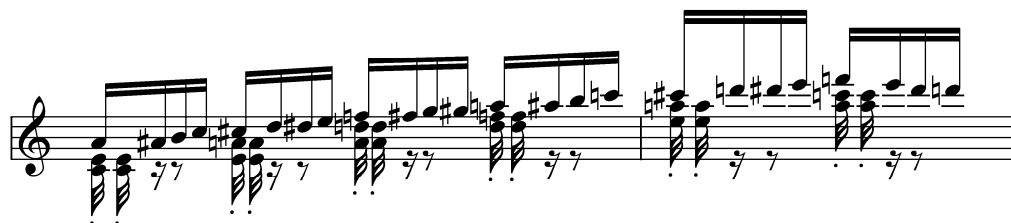
- 1) дублирование пассажей правой руки левой рукой;
- 2) на третью 16-ю каждой четверки включать по одному заполняющему звуку (секунда, терция, кварта, квинта) и всегда играть с аппликатурой 1 – 3/2 – 4 – 5 при движении вверх и 5 – 4 – 3/2 – 1 вниз:



[8, с. 75]. и т. д.

Для этюда ор. 10 № 2 тоже полезно дублирование:

- 1) добавление октавы к мелодии;
- 2) правая рука – в октаву, верхний голос – оригинальной аппликатурой, нижний голос – легким и близко скользящим 1-м пальцем;
- 3) ритмическое удвоение заполняющих голосов:



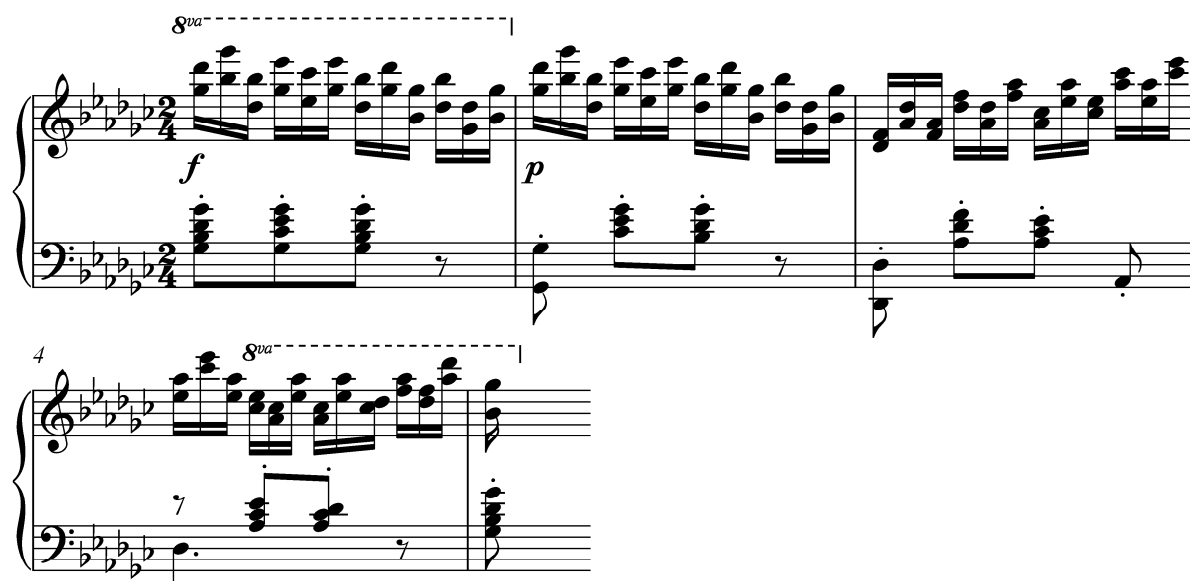
и т. д.

Повторяющиеся промежуточные голоса нужно играть staccato очень коротко и очень сухо [8, с. 77].

Для этюда ор. 10 № 5 Гальстон предлагает:

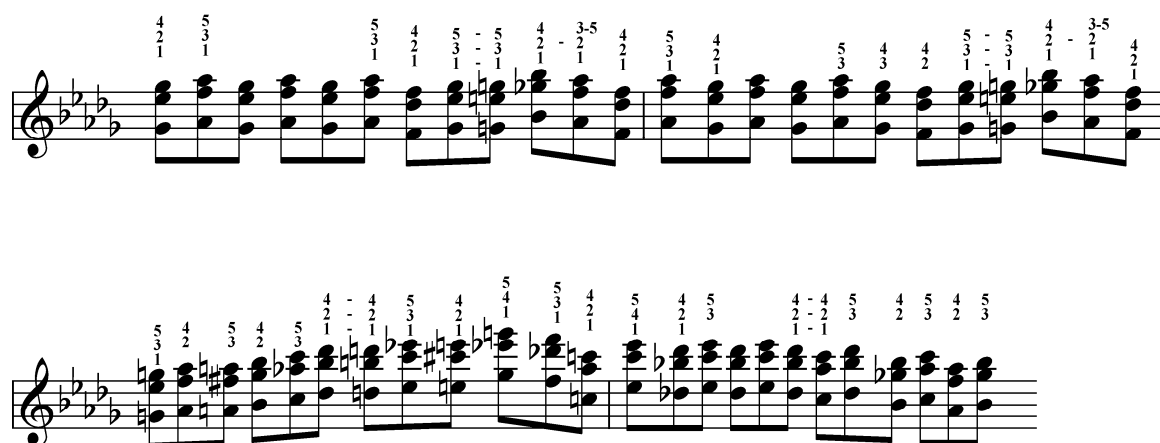
- 1) дублирование правой руки в интервал;
- 2) удлинение пассажа на несколько октав;

3) исполнение этюда полностью двойными нотами (!). Гальстон создал отдельную композицию, вариацию – как раз то, что называется «этюдом на этюд». Приведем фрагмент для примера:



[8, с. 82–84].

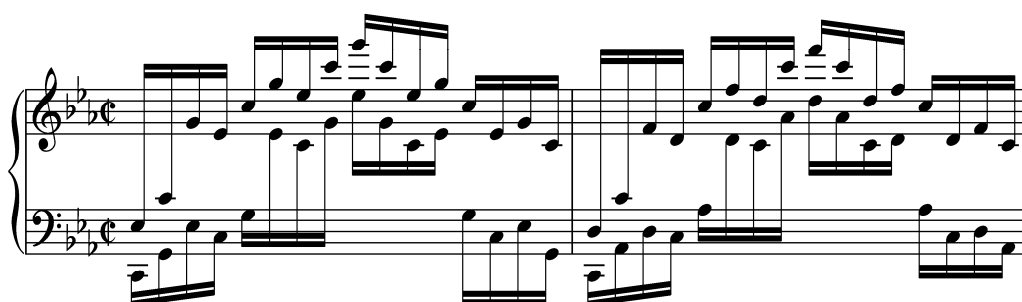
Для этюда ор. 25 № 8 Гальстон дает не менее интересный вариант с дублированием. Предлагается играть весь этюд следующим способом:



и т. д.

При этом правая рука – по возможности связно, большие пальцы в высшей степени легкие и скользящие; левая рука играет неизменно [8, с. 106].

Другой вариант усложнения фактуры проиллюстрируем на примере этюда ор. 25 № 8. Гальстон советует весь этюд поместить в широко изложенные аккорды и играть следующим образом:

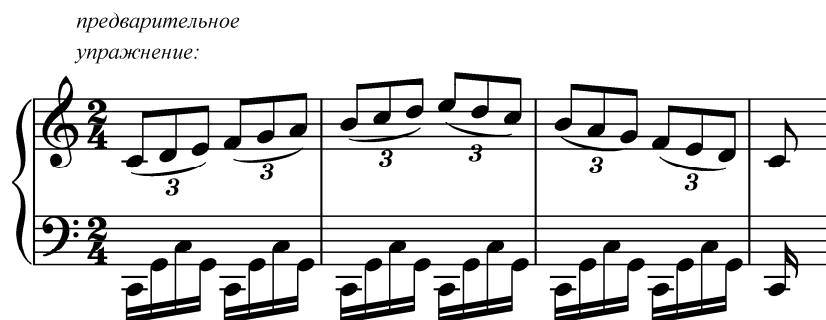


6. Упражнения на полиритмию.

Полиритмия не была представлена в музыке XIX века столь широко, как в XX веке, поэтому сборники и школы упражнений практически не содержат упражнений по выработке навыка полиритмии. Г. Гальстон предлагает учить специальные предварительные упражнения на сочетание квартоли и триоли для этюда № 25, сконструированного на его материале.

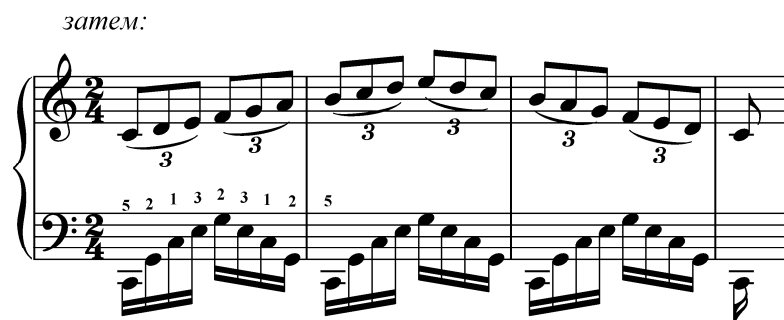
Приведем пример:

Каждую руку нужно упражнять отдельно, затем пробовать вместе, но всегда возвращаться к отдельной игре.



и т. д.

И так далее во всех мажорных и минорных тональностях.



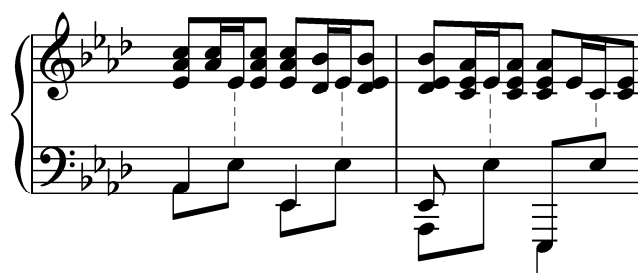
и т. д.

Затем – в некоторых мажорных и минорных тональностях.

Вариант для этюда № 27.

Если соотношение 3 на 2 вызывает проблемы у исполнителя, то полезно проучить следующим способом: из триоли нужно сделать секстоль, тогда она легко поделится на 2.

Сначала следует разучить каждую руку отдельно, тщательно и в большом количестве. Затем пробовать сыграть этюд несколько раз в следующей форме двумя руками вместе:



[8, с. 130].

7. Двойные ноты.

Гальстон отмечает, что самое большое расхождение во мнениях господствует в расстановке аппликатуры терцовых последовательностей, особенно хроматических, причем не только среди педагогов, но и среди исполнителей-виртуозов. Он предполагает, что почти у каждого исполнителя есть своя «собственная» аппликатура для пассажей терциями. Это доказывает, что исполнительское искусство очень индивидуально: руки каждого пианиста отличаются друг от друга и нуждаются в различных типах аппликатуры. Также нельзя забывать о художественных задачах каждой конкрет-

ной терцовой последовательности, которая может требовать большего legato либо в верхнем, либо в нижнем голосе.

Гальстон собрал в таблицу и проанализировал 11 вариантов аппликатуры терцовых последовательностей разных пианистов: Шопена, Черни, Клиндворта, Гермера, Римана, Годовского, Пахмана, Бузони. Он наглядно демонстрирует плюсы и минусы разных аппликатур на предмет возможности исполнения legato. Для упражнения Гальстон рекомендует изучить очень полезный труд Морица Мошковского «Школа двойных нот» и этюд № 35 Годовского – это предварительная работа для освоения этюда Шопена оп. 25 № 6.

Разрабатывая упражнения для этюда оп. 25 № 8, Гальстон также составил таблицу секстовых последовательностей с 13 разновидностями аппликатур: это варианты Шопена, Бюлова, Клиндворта, Мошковского, Йозеффи, Пахмана, Годовского и Бузони. В исполнении секстовых последовательностей говорить о legato приходится еще меньше, чем в игре терцовых.

Важно отметить, что Гальстон старается уделить внимание вариантам аппликатуры для больших рук, что встречается не столь часто (существует редкий образец «фортепианной школы» А. Н. Есиповой, где выписаны специальные упражнения для маленьких рук). В таблице двойных секст он приводит шопеновскую «скользящую аппкатуру» и аппкатурную модификацию Бюлова для маленьких рук. Даже в некоторых упражнениях Гальстон помечает, что «исполнитель, который не может сыграть данный вариант октавами, пусть упражняется большими секстами» [8, с. 77].

Кроме названных выше методов, Гальстон использует в своих упражнениях принцип усложнения фактуры, метод *динамического и артикуляционного варьирования и контраста*, упражнение с задержанными звуками, методические рекомендации по игре репетиций, предварительные упражнения к этюдам (чисто инструктивный подготовительный материал, часто не имеющий прямого отношения к этюду), принцип *повторения*, а также дает интересные методические указания, касающиеся технологии игры и процесса тренировки.

Е. Е. Куликова отмечает, что усилия выдающихся пианистов-виртуозов и педагогов, направленные на дальнейшее развитие виртуозности, не всегда выражались посредством системы фортепианных упражнений, а часто закреплялись в создании разного рода этюдов, «этюдов на этюды» (Бузони, Годовский, Бланше) и виртуозных транскрипций и парафразов (Лист, Пабст, Рахманинов и др.), наконец, просто импровизационных виртуозных обработок или вариаций [2].

Таким примером «этюда на этюд» у Гальстона является вариант шопеновского этюда оп. 10 № 5, где партитура правой руки полностью написана двойными нотами. Сочинение очень интересное, звучит не как инструктивное, а как художественное произведение и, думается, что полезно для изучения [8, с. 85–91].

Упражнения Гальстона оригинальны, изобретательны. Очевидно, что он стремится проникнуть в суть технической трудности, вычлнить саму трудность и проучить наиболее рациональными способами. Прежде всего, он опирается не на механическую тренировку рук (прием многократных повторений он использует без особого «фанатизма»), а на активизацию слухового внимания и мышления исполнителя, используя методы технической группировки и фактурного конструирования. Таким образом, можно сделать вывод, что Гальстон использует рациональный подход и метод умственной техники, который станет одним из ведущих направлений в методике фортепианного исполнительства XX века.

Список литературы

1. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. – М.: Музыка, 1968. – Вып. 1. – 88 с.; 1973. – Вып. 2. – 96 с.
2. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 23 с.
3. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 512 с.
4. Корто А. О фортепианном искусстве: ст., мат-лы, док. / вст. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
5. Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. – СПб.: ВВМ, 2005. – 222 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 239 с.

7. Николаев А. А. Работа над этюдами и упражнениями // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Госмузиздат, 1955. – Вып. 1. – С. 116–177.
8. Galston G. Studienbuch. – Berlin, 1910. – 220 s.

List of references

1. Buzoni F. Put' k fortepiannomu masterstvu. – M.: Muzyka, 1968. – Vyp. 1. – 88 s; 1973. – Vyp. 2. – 96 s.
2. Kulikova E. E. Fortepiannoe uprazhnenie kak zhanr i kak metod: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – SPb., 2011. – 23 s.
3. Kulikova E. E. Fortepiannoe uprazhnenie kak zhanr i kak metod: dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – SPb., 2011. – 512 s.
4. Korto A. O fortepiannom iskusstve: st., mat-ly, dok. / vst. st. i komment. K. X. Adzhemova. – M.: Muzyka, 1965. – 363 s.
5. Mal'tcev S. M. Metod Leshetitskogo. – SPb.: VVM, 2005. – 222 s.
6. Neigauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry. – M.: Muzyka, 1987. – 239 s.
7. Nikolaev A. A. Rabota nad etiudami i uprazhneniiami // Ocherki po metodike obucheniia igre na fortepiano. – M.: Gosmuzizdat, 1955. – Vyp. 1. – S. 116–177.
8. Galston G. Studienbuch. – Berlin, 1910. – 220 s.

Ф. ЛИСТ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)

К. В. Сафронов

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается деятельность Ф. Листа с точки зрения его разностороннего влияния на жанр фортепианного концерта. Творческая деятельность Листа-композитора многогранна. Два фортепианных концерта являются новаторскими произведениями в области формообразования. Они одночастны, хотя и предполагают условное деление на части сонатно-симфонического цикла. Концерты Ф. Листа входят в репертуар выдающихся исполнителей, а также привлекают внимание студентов средних специальных и высших учебных заведений. Этим обуславливается актуальность темы статьи.

Ключевые слова: композитор, фортепианный концерт, новаторство, формообразование.

F. LISZT. PIANO CONCERTO № 2 (PERFORMING AND METODICAL ANALYSIS)

K. V. Safronov

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the F. Liszt's activity, from the point of view of his impact on the versatile piano concerto genre. The creative activity of F. Liszt-composer is various. Two piano concerts are innovative products in the field of formation. They are one-part, although they assume to be divided into parts of sonata and symphony cycle. Concerts of F. Liszt are included in the repertoire of outstanding performers, and also attract the attention of students of vocational and higher education institutions. The theme relevance of the article is caused by the above mention facts.

Keywords: composer, piano concert, innovation, shaping.

Первые десятилетия XIX века характеризуются бурным развитием концертного пианизма, что было вызвано не только техническим усовершенствованием рояля, но и стремительным развитием концертной жизни. В 1820-х годах, то есть именно в то время, когда юный Лист попал в Париж, столица Франции стала главным в Европе центром концертной жизни, главной ареной для выступле-

ний музыкантов-виртуозов, прежде всего, пианистов. Начинает господствовать определенный тип пианиста-виртуоза, владеющего блестящей техникой инструмента.

Открытие множества новых красочных возможностей фортепианного звучания, которое совершил Лист, сыграло важную роль в дальнейшей эволюции фортепианной музыки. В частности, в музыке композиторов-импрессионистов, с их особым интересом к красочности звучаний, находят развитие многие приемы листовского пианизма. «Для Листа очень рано создалась внутренняя необходимость решить вопрос о взаимоотношении фортепиано и оркестра. Он понимал, что одного принципиального признания возможности подражать оркестру еще не достаточно для успеха, ибо и фортепиано, и оркестр имеют свои специфические особенности, свою собственную жизнь» [9, с. 8].

Лист был первым, кто вывел фортепиано из узкой ограниченности салона и камерности в широкую массовую аудиторию, в большой концертный зал и тем самым содействовал процессу демократизации этого инструмента. В эволюции фортепианного стиля можно установить 4 этапа:

- 1) 1820-е – середина 1830-х годов (изучение возможностей фортепиано);

- 2) 1830–40-е годы (выработка индивидуального стиля);

- 3) конец 1840-х – 1860-е годы (вершина мастерства Листа);

- 4) 1870–80-е годы (отказ от монументальности, поиски более камерного звучания, импрессионистических красок).

Концерт – один из жанров инструментальной симфонической музыки. Ведущая роль в концерте обычно принадлежит какому-либо одному инструменту, который называют в этих случаях солирующим. Остальные инструменты оркестра сопровождают игру солирующего инструмента. В лучших сочинениях концертного жанра партии солирующего инструмента и оркестра неразрывно связаны, вместе раскрывают содержание произведения. При этом очень часто происходит увлекательное соревнование, как бы «состязание» солирующего инструмента и оркестра [11, с. 27].

Разные стороны творчества Листа как гениального реформатора пианизма и замечательного мастера оркестрового письма, обновившего содержание и средства выразительности симфонической музыки, предстают в органичном единстве в его двух фортепианных концертах. Это наиболее популярные произведения Листа, по праву снискавшие широчайшую любовь и признание исполнителей и слушателей. Музыкальные образы данных произведений яркие, они рельефно сопоставлены: конфликты броско очерчены, развитие стремительно, увлекает своей порывистостью, форма ясна, выписана «крупным штрихом». Партии солиста и оркестра предельно виртуозны и красочны – они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Контрастная смена эпизодов подчеркивает драматический замысел произведения.

Для фортепиано с оркестром, помимо двух концертов, Лист написал ряд сочинений. Таковы «Пляска смерти», представляющая собой парафразу на тему средневекового напева «Dies irae» с шестью вариациями (кучкисты высоко ценили это произведение; Н. Г. Рубинштейн был его лучшим исполнителем), «Фантазия на народные венгерские темы» (авторская транскрипция Четырнадцатой рапсодии), переложение фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта и др.

В истории фортепианного концерта Лист открыл новую главу. Предшествующие этапы связаны с именами Моцарта (Венский классический концерт) и Бетховена, героизировавшего содержание концерта, усилившего в нем черты драматизма, контрасты сопоставления соло и tutti. Опираясь на Бетховена, композиторы-романтики разрабатывали дальнейшие возможности симфонизации концерта. В этом направлении шли Мендельсон (см. его Скрипичный концерт), Шуман. Творческим исканиям Листа хронологически предшествовали пять «симфонических концертов» французского композитора Анри Литольфа (1818–1891). Лист посвятил ему свой Первый фортепианный концерт. Созданный им тип концерта утвердился в творческой практике позднейших композиторов, хотя наряду с ним во второй половине XIX века существовали и другие типы концертов (например, Чайковского или Брамса).

Концерты Листа непрограммны, но их тесная связь с симфоническими поэмами очевидна. Как и последние, концерты одночастны, однако имеют определенные разделы, соответствующие четырем частям обычного симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма; главенствующий образ в различных освещениях скрепляет все развитие произведения. Но этим не исчерпывается его содержание – появляется и ряд новых, предельно контрастных тем, различия которых сглаживаются при утверждении конечного вывода: эти темы, преобразованные

героическим тоном звучания, повторяются в финале. «Мне свойственна такая манера связывания и закругления отдельных отрывков путем повторения предшествующих тем», – указывал композитор.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 A-dur³⁷ был создан в 1839–1861 годы. В этот период были сделаны редакции 1849, 1853, 1857 годов. Причем Лист сам сделал и переложение для двух фортепиано. Он посвятил концерт своему ученику Гансу Бронсарту, который впервые его исполнил с оркестром под управлением автора в 1857 году в Веймаре. Второй фортепианный концерт создавался в течение многих лет.

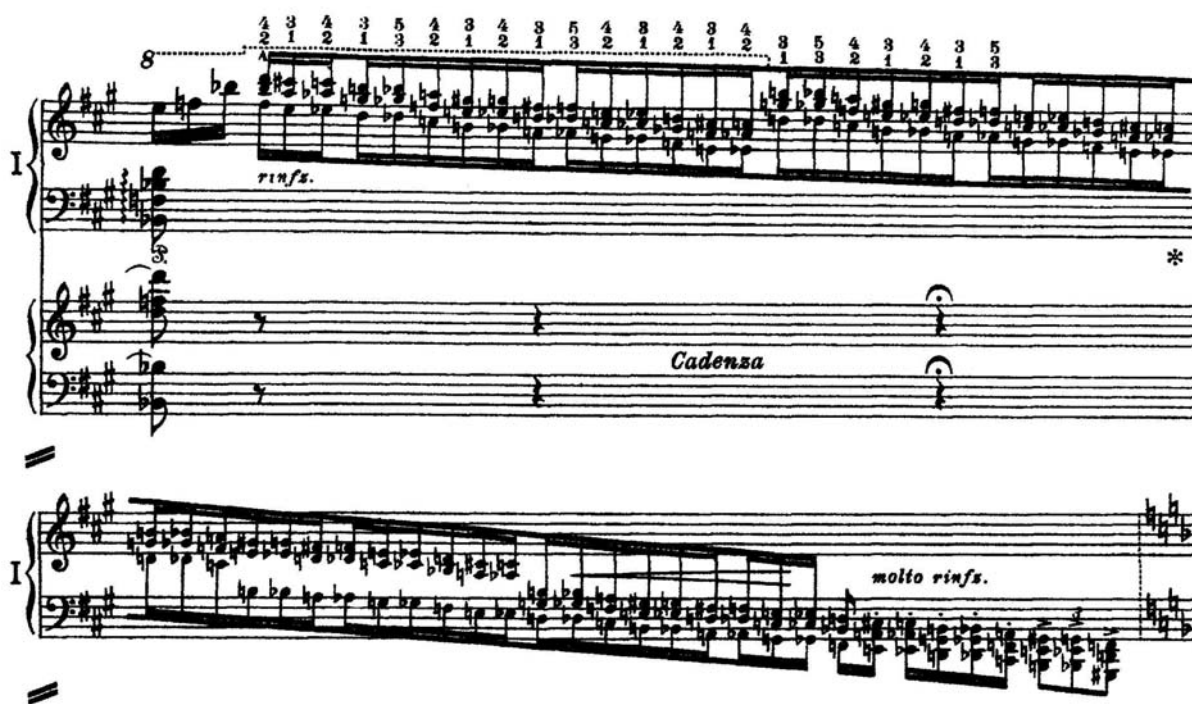
В России второй концерт начал исполняться почти одновременно с первым – с середины 60-х годов XIX века. Одним из первых исполнителей был Н. Г. Рубинштейн. «Второй концерт одночастен. Строение его в общих чертах напоминает строение первых частей сонатных и симфонических циклов» [4, с. 45]. В основу исполнительского и методического анализа взят текст следующего издания: Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (переложение для двух фортепиано) (СПб.: Композитор, 2003).

Рассмотрим это произведение в соответствии с привычным сонатно-симфоническим циклом.

1-я часть. Концерт открывается «темой томления», звучащей у деревянных духовых, по характеру пасторально-задумчивой. В соло кларнета мелодия движется по нисходящим секвенциям на *diminuendo*, постепенно замедляясь, предвосхищает вступление партии фортепиано.

Эпизод А. Начало фортепианной партии носит аккомпанирующий характер (разложенные арпеджио, сгруппированные по 9 нот), она обеспечивает пульсацию, в то время как в оркестре тему исполняют струнные. В связи с достаточно простым для исполнения изложением партии фортепиано в этом разделе следует избегать формальной игры. Здесь исполнитель должен проявить умение слышать гармонии, добиться ровности звучания. В этом ему помогут уже приобретенные навыки и умения: выстраивать музыкальную мысль, интонировать, подбирать удобную аппликатуру.

Эпизод В. Равномерное движение восьмых постепенно переходит в стадию взволнованности за счет усиления динамики, сдвига темпа (6-й такт – *Un poco più mosso*), движение шестнадцатых нот в верхнем регистре напоминает дуновение ветра, постепенно усиливающееся. В первой каденции Лист использует один из своих излюбленных приемов – нисходящий пассаж двойными терциями на *cresc.* Чтобы добиться желаемого эффекта, следует задуматься о целесообразности применения принципа «скользящей» аппликатуры:



³⁷ В основу исполнительского и методического анализа взято следующее издание: Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (переложение для двух фортепиано) / ред. Э. Зауэра. – СПб.: Композитор, 2003.

Эпизод С. Тональность ре-минор. При повторном, варьированном проведении темы у солиста ее характер становится более мужественным и энергичным. Трудными для исполнения могут являться аккордовые скачки в очень остром пунктирном ритме, а затем – пунктирное движение октав в обеих руках с добавлением подголоска в виде форшлага в средних голосах. Также необходимо соблюдать указание автора – *Sempre più accelerando*. Возможно, руки могут сильно устать при исполнении этого эпизода. Чтобы предотвратить «зажимы», нужно отдельно проучивать скачки разными способами, свободными руками, не допуская зажатости.

Эпизод D. Происходит смена размера на 6/8 (до этого был 3/4). Тональность си-бемоль минор. Этот эпизод был подготовлен предыдущим за счет *accelerando* и нарастающей динамики до фортиссимо. В этом эпизоде сконцентрированы два элемента: 1. Октавные призывные интонации (форте). 2. Ниспадающее движение октав на *staccato* (пиано). Основной трудностью здесь является именно сопоставление этих двух образов, решительного и скерцозного. Задачей исполнителя является умение переключаться от одного состояния к другому в быстром темпе. С технической точки зрения, возникает проблема исполнения синкопированного ритма, преобладающего в данном эпизоде. Очень важно точно соблюдать ритмическую структуру, поскольку существует еще и партия оркестра, которая как бы продолжает партию солиста. Необходимо внутренне ощущать пульсацию шестнадцатых. При разучивании этому поспособствует применение метронома. В гармоническом плане Лист использует много уменьшенных созвучий, что придает характеру музыки нервный оттенок.

Эпизод E. Небольшой по объему. Начинает солист, в основе партии которого – гармонические последовательности, движущиеся по полутонам: в левой руке – сексты, в правой – трехзвучные аккорды в диапазоне октавы. Особенностью является несовпадение долей в левой и правой руках. В левой руке – сильная доля, в правой – слабая. Поскольку темп остается прежним и в плане динамики указано нарастание и спад в пределах одного такта, то в итоге возникает эффект *martellato*. Выбор аппликатуры в данном эпизоде обусловлен движением по хроматизмам, то есть для левой руки будет удобно использование чередования 2–5-го и 1–5-го пальцев; для аккордов правой руки – 1, 2, 5-го пальцев все время:

При разучивании необходимо использовать объединяющее движение кисти, для того чтобы в окончательном варианте точно исполнить композиторские указания в отношении динамики. Следует избегать использования педали в этих 5 тактах. В начале 6-го такта стоит обозначение педали, снятие которой происходит в середине 7-го такта. Но здесь и меняется тип фактуры, вновь появляются октавы, стремительно спускающиеся с верхнего регистра в нижний, и завершается эпизод обратным восходящим движением по звукам арпеджио си-бемоль минора.

Далее следует оркестровое *tutti*, как бы подводящее итог 1-й части. Звучат низкие струнные и медные духовые.

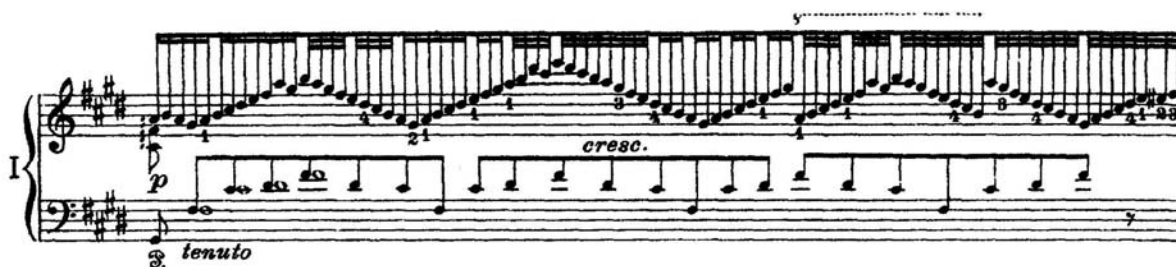
Эпизод F. Продолжает играть оркестр. Тремолирующие уменьшенные аккорды разрешаются в мажорные. За 4 такта до вступления солиста меняется тональность на E-dur. Более выраженной становится «соревновательность» между оркестром и солистом. В музыке – оркестр продолжает тему рояля и наоборот. Это еще раз доказывает, что Лист стремился приблизить звучание рояля к оркестровому.

1-ю часть можно охарактеризовать как соревнование солиста с оркестром с постепенным ускорением движения: от начального *Adagio* через *Allegro* к еще более стремительному темпу. Внезапно октавные пассажи солиста обрываются, музыка вновь переводится в элегический план.

2-я часть проникнута тонким импрессионистским колоритом.

Эпизод G. Спокойное оркестровое вступление в исполнении струнных настраивает слушателя на лирико-созерцательные образы. Как и в начале 1-й части, перед вступлением партии солиста автор ставит ремарку *Smorzando* (замирая). На этот раз тема проходит у виолончели, на фоне которой звучат гармонические фигурации в партии солиста в малой и большой октавах. Задачей исполнителя в этом разделе является умение темброво сопоставить звучание своей партии и партии солирующей виолончели. Конечно же, это требует от исполнителя определенного слухового опыта, знания не только состава симфонического оркестра, но и представления о некоторых особенностях звукоизвлечения на оркестровых инструментах.

Эпизод H. После второго проведения темы в оркестре в партии солиста возникает новая тема. Она звучит поначалу спокойно, но за счет выписанных каденций между проведениями приобретает уже взволнованный характер. Следует отметить что в этой части две каденции. Первая написана тридцатьвторыми нотами в обеих руках поочередно. К ней подходит позиционная аппликатура. Вторая написана двойными шестнадцатыми в правой и одногласно в левой. Затем меняется фактура: в левой руке – восьмые, а в правой – гаммообразные пассажи шестнадцатых и тридцатьвторых нот. По вертикали материал не совпадает. Удачное исполнение требует от исполнителя хорошей координации:



Переход к 3-й части неожиданный.

Эпизод I. Как и в 1-й части, присутствует момент соревновательности между солистом и оркестром. На фоне триольного движения басов *tutti* звучит тема эпизода C. В партии солиста – восходящие аккорды через всю клавиатуру. В быстром темпе их достаточно трудно исполнить чисто. Тем не менее нужно этого добиваться. Следует проучивать в медленном темпе свободными руками, следить за тем, чтобы не возникало лишних движений, которые в дальнейшем сказываются на качестве звука. В быстром темпе – играть с ощущением одного линейного движения.

Эпизод J. В партии оркестра возникает новая тема, которую исполняют струнные инструменты. По характеру она взволнованная. Преобладают секундовые интонации, синкопированный ритм.

Партия солиста тоже изменяется и становится более гибкой. Аккордовая фактура сменяется гаммообразными последовательностями – восходящими и нисходящими. Партия фортепиано как бы обрамляет тему, звучащую в оркестре. Сложностью для исполнителя является ровность исполнения шестнадцатых нот, так как левая и правая руки играют в октавный унисон. При работе над этим разделом нужно добиваться legato, проучивать каждой рукой отдельно разными приемами (пунктирный ритм, способ прибавления, игра разными штрихами, беззвучная игра и т. п.). Следует отметить что в этом эпизоде также меняется тональность на a-moll.

The image displays two systems of musical notation for Episode K. The first system includes a piano part (I) with two staves and an orchestral part (Br., Vc., mf) with two staves. The piano part features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The orchestral part includes a brass section (Br.) and a violin section (Vc.) playing a melodic line. The second system continues the piano part and adds a violin part (VI. più cresc.) with a melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Эпизод К опять возвращает нас к музыке 1-й части. Тема фортепиано является преобразованной темой эпизода С, уже без форшлаггов, но в триольном движении в размере 3/4. Оркестр дублирует партию солиста. Далее вновь звучит tutti и следующие за ним переключки оркестра и солиста. По музыкальному материалу эпизод аналогичен эпизоду F. Можно сказать, что основной функцией части является обращение к предыдущим темам и образам, которые подверглись значительным изменениям. Это вообще очень характерно для всего наследия Листа, написавшего большое количество транскрипций и обработок.

Эпизод L также представляет собой видоизмененный эпизод D. Существенное отличие в том, что тема 1-го и 2-го элементов звучит на пиано. Вместо контрастов композитор использует постепенное нарастание звучания.

Музыка 3-й части имеет волевой характер, подготавливает финал. В **финале**, как и в предыдущих частях, сохраняется контрастная смена эпизодов (среди них 4 основных). Преобладают энергично-танцевальные и маршевые образы, которые возникают путем варьированного проведения ранее звучавших тем.

Эпизод М. Утверждается основная тональность концерта A-dur. Звучание торжественного марша сменяется следующим эпизодом N, который в техническом плане является достаточно трудным для исполнения. Основной трудностью являются фигурации правой руки, связанные с подкалыванием 1-го пальца:

The image shows a musical score for a piano and string ensemble. The top system is for the piano (I) and strings (Str.). The piano part has a first ending bracketed with a repeat sign. The string part includes a section marked 'f Str.' and another marked 'p'. The tempo is marked 'Un poco animato'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Конечно, во время работы над данным эпизодом нужно уделять особое внимание положению руки на клавиатуре: стараться держать руку ближе к черным клавишам. Это будет препятствовать возникновению лишних движений, которые могут негативно сказаться на исполнении в быстром темпе (например, рука быстро устанет).

Эпизод О открывается красивым соло рояля. Звучит тема вступления концерта, она очень изменена в ритмическом плане, и музыка носит другой характер. Указано обозначение *appassionato*. При дальнейшем проведении этой темы в оркестре ее характер вновь становится прежним, как в начале концерта. А партия рояля носит аккомпанирующую роль. Эпизод проникнут лирическим настроением, завершается легкой по звучанию каденцией фортепиано.

Эпизод Р. Музыка становится все более оживленной, радостной и завершается торжественным маршем.

Общий характер музыки второго концерта отличается большей тонкостью музыкальных образов, множеством красочных сопоставлений, контрастных музыкальных мыслей. По сравнению с первым концертом – другое соотношение партий фортепиано и оркестра. Фортепиано звучит «более слитно с оркестром, не выделяется из общего звучания столь рельефно, как в первом концерте» [11, с. 45].

Ференц Лист является великим представителем венгерской национальной культуры, одним из крупнейших западноевропейских музыкантов XIX века. Деятельность Листа была многосторонней –

он был не только крупнейшим композитором, но и гениальным пианистом, замечательным педагогом, выдающимся дирижером, талантливым музыкальным критиком и писателем, общественным деятелем. Исполнительское творчество Листа составило эпоху в истории фортепианного исполнительского искусства. Важнейшая особенность его музыки заключается в прочной связи с народной венгерской музыкальной культурой.

Концерты Листа принадлежат к лучшим его произведениям. Над каждым из них он работал в течение нескольких лет, стремясь точно выверить каждую деталь. Его концерты имеют тесную связь с симфоническими поэмами, так как в них часто использован принцип монотематизма (построение произведения на одной основной теме, которая постоянно варьируется). С момента смерти композитора прошло более 120 лет, но его произведения не забыты, живут полной жизнью и входят в репертуар многих современных российских и зарубежных исполнителей.

Список литературы

1. Бородин А. П. Воспоминания о Листе. – М.: Музыка, 1953. – 57 с.
2. Буасье А. Уроки Листа. – Л.: Музыка, 1964. – 66 с.
3. Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Ф. Листа. – Л.: Музыка, 1986. – 85 с.
4. Друскин М. В. История зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – С. 211–213.
5. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика – XXI, 2003. – С. 5–11, 151–168.
6. Крауклис Г. Симфонические поэмы Ф. Листа. – М.: Музыка, 1974. – С. 8–16.
7. Кремлев Ю. А. Франц Лист. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Тритон, 1935. – 56 с.
8. Мильштейн Я. И. Лист: моногр.: в 2 т. – М.: ГМИ, 1956. – Т. 1. – С. 1–65, 370–384.
9. Мильштейн Я. И. Лист: моногр.: в 2 т. – М.: Музыка, 1971. – Т. 2. – С. 5–26.
10. Стасов В. В. Лист, Шуман, Берлиоз в России. – М.: Музыка, 1963. – С. 3–8.
11. Хохлов Ю. Фортепианные концерты Листа. – М.: ГМИ, 1953. – 78 с.

List of references

1. Borodin A. P. Vospominaniia o Liste. – M.: Muzyka, 1953. – 57 s.
2. Buas'e A. Uroki Lista. – L.: Muzyka, 1964. – 66 s.
3. Budiakovskii A. E. Pianisticheskaia deiatel'nost' F. Lista. – L.: Muzyka, 1986. – 85 s.
4. Druskin M. V. Istoriia zarubezhnoi muzyki. – M.: Muzyka, 1983. – Vyp. 4. – S. 211–213.
5. Dukov E. V. Kontcert v istorii zapadno-evropeiskoi kul'tury. – M.: Klassika – XXI, 2003. – S. 5–11, 151–168.
6. Krauklis G. Simfonicheskie poem y F. Lista. – M.: Muzyka, 1974. – S. 8–16.
7. Kremlev Iu. A. Frantc List. Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva. – L.: Triton, 1935. – 56 s.
8. Mil'shtein Ia. I. List: monogr.: v 2 t. – M.: GMI, 1956. – T. 1. – S. 1–65, 370–384.
9. Mil'shtein Ia. I. List: monogr.: v 2 t. – M.: Muzyka, 1971. – T. 2. – S. 5–26.
10. Stasov V. V. List, Shuman, Berlioz v Rossii. – M.: Muzyka, 1963. – S. 3–8.
11. Khokhlov Iu. Fortepiannye kontcerty Lista. – M.: GMI, 1953. – 78 s.

ИСКУССТВО ПЕДАЛИЗАЦИИ: ИЗ ОПЫТА ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

Т. Н. Серегина

*ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная академия
культуры и искусств», г. Барнаул*

В статье анализируются взгляды выдающихся педагогов на проблему применения педали, рассматриваются многообразие ее видов и функций и особенности применения в зависимости от стиля исполняемой музыки. Особое внимание уделяется вопросам педальной техники пианиста и фиксации обозначений педали в нотном тексте.

Ключевые слова: фортепианная педаль, виды и функции педали, техника педализации.

Views of outstanding teachers on the problem of pedal application, the variety of its types and functions and feature of use depending on style of the executed music are considered in the article. The special attention is paid to questions of pedal equipment of the pianist and fixing of designations of a pedal in the musical text.

Keywords: piano pedal, types and functions of a pedal, pedalization technic.

Педализация играет чрезвычайно важную роль в искусстве пианиста. Музыкант, не обладающий способностью чисто, тонко и красочно педализировать, никогда не сможет донести до слушателя исполняемые произведения, так как почти вся фортепианная литература требует умелого и разнообразного использования педального механизма. Я. И. Мильштейн справедливо писал, что без педали не существует фортепианного искусства [8, с. 226]. Чуткая, точная и разнообразная по приемам педализация – показатель высоких достоинств интерпретатора: его художественной одаренности, хорошего вкуса и понимания стиля исполняемой музыки. Недаром выдающимся пианистам-исполнителям всегда была присуща исключительно богатая и необычайно эффектная педализация. Многие великие педагоги считали, что искусство педализации является могучим средством раскрытия художественного содержания музыкального произведения, и подчеркивали ее огромное значение в создании звуковых образов.

Обучение искусству педализации – очень важная и сложная задача. Выдающийся мастер фортепианной игры А. Г. Рубинштейн говорил: «Я считаю вопрос о том, как следует педализировать, труднейшей задачей обучения игре на фортепиано, и если мы доселе еще не слышали реализации лучших возможностей фортепиано, то в этом, быть может, повинно недостаточное умение пользоваться педалью» [11, с. 340]. О проблеме применения правой педали размышляли многие известные исполнители и педагоги. К. Черни отмечал ее прогрессивную роль в современном ему фортепианном искусстве. Правильную, точную педализацию, зависящую от гармонического строения музыкальной ткани, маститый педагог считал одним из основных свойств новой фортепианной игры. К. Черни, однако, был не вполне прав, когда речь заходила об использовании правой педали в фортепианной музыке добетховенского периода. Он считал, что произведения, например, И. С. Баха, В. А. Моцарта, М. Клементи лучше играть без педали, так как тогда она не была изобретена [5, с. 172].

Пианисты-педагоги XX века несколько иначе относились к проблеме использования педальных возможностей при исполнении музыки XVIII столетия. Г. Г. Нейгауз утверждал, что педалью, в сущности, следует пользоваться при игре любых произведений, так как главное и основное ее назначение – лишить фортепиано той сухости и непродолжительности звука, которая является недостатком этого инструмента. Он писал: «Некоторые музыканты считают, например, что клавирные сочинения Баха нужно играть совсем без педали. Я нахожу это неправильным... Но, разумеется, педализация при исполнении произведений Баха и других композиторов XVIII и начала XIX столетия должна быть достаточно осторожной и умеренной» [9, с. 187].

Подтверждение данного положения можно найти у С. Е. Фейнберга. Известный пианист, педагог, автор книг по проблемам теории пианизма подчеркивал, что современная фортепианная музыка не мыслится без обогащения педалью. «Мы не можем совсем лишить педали интерпретацию старинных композиций, – писал он, – потому что игра без педали для современного слуха звучит слишком сухо и неестественно. Но мы должны в этих случаях строго регламентировать педализацию, довести ее до некоторого разумного минимума» [12, с. 336]. Такой метод педализации, строго выверенной, уточненной, предельно экономной, С. Е. Фейнберг называет лимитированной педалью. В этом случае продление звука посредством педального механизма имеет только побочное значение, так как звук на всем своем протяжении может быть выдержан пальцами и без ее участия. В своей

книге «Пианизм как искусство» он пишет: «Лимитированная педаль применяется, прежде всего, при интерпретации пьес, написанных для старинных клавишных инструментов... Осторожное и разумно экономное употребление педали при исполнении старинной полифонии является обязательным условием отчетливого и стилистически верного звучания» [12, с. 337].

Вопросы использования педали в процессе исполнения музыки старинных мастеров затрагивала французская пианистка и педагог М. Лонг. «Играя Баха, а также Моцарта, – писала она, – следует пользоваться ею с осторожностью. При исполнении Баха педаль можно было бы вообще запретить, но такой пуризм быть может излишен, ибо в таком случае почему не пойти до конца и исполнять произведения композиторов только на инструментах соответствующей эпохи?» [6, с. 226]. Й. Гофман заявлял, что нет фортепианной музыки, где запрещалось бы употребление педали. Он писал, что «педаль так же необходима в музыке Баха, как и во всякой другой» [4, с. 99].

В то же время многие прославленные педагоги отмечают необычайную важность беспедальной игры. А. Б. Гольденвейзер, например, утверждал: «Искусство педализации есть прежде всего умение играть без педали. Педаль – краска, которая обогащает звучность. Педаль перестает быть краской, когда нет чередования педальной и беспедальной звучности» [3, с. 106]. По воспоминаниям Л. А. Баренбойма, Ф. М. Blumenfeld рекомендовал пользоваться беспедальной игрой лишь изредка, как специальной краской, дающей «сухой колорит» и резко очерченный рисунок [1, с. 68].

Ф. Шопен, обучая учеников тонкостям педализации, советовал молодым пианистам не злоупотреблять правой педалью и побольше учить пьесы без нее. По воспоминаниям современников, педализация великого мастера отличалась большой изысканностью и утонченностью. Благодаря ей он создавал такие художественные эффекты, которые поражали его современников и казались недостижимыми. Беспедальная звучность использовалась им как контраст к педальной и была своеобразным колористическим средством [5, с. 194–204].

Многофункциональную роль педализации в фортепианной игре отмечали все выдающиеся педагоги-пианисты. По мысли Ф. М. Blumenfeld, «педаль не только дает возможность связать то, что невозможно соединить пальцами, объединить звуки в гармонический комплекс и подчеркнуть ритмически опорные точки, но и смягчает звуковые контуры, способствует преодолению “молоточности” звучания, помогает найти оттенки колорита и создать обволакивающую “звуковую атмосферу”» [1, с. 68].

К. Н. Игумнов неоднократно подчеркивал значение педали и как фактора динамики, и как знака препинания, и как гармонического фона. Он всегда горячо ратовал за полупедаль и за еще более тонкие нюансы педализации. Я. И. Мильштейн вспоминал, что педальные отзвуки играли в искусстве К. Н. Игумнова исключительную по значимости роль. Он очень любил также употребление педали как своеобразного красочного пятна с последующим временным прекращением педализации [8, с. 97].

М. Лонг, уделявшая в своей педагогической работе много внимания проблемам педализации, говорила, что «педаль играет роль не только настоящего гармонического архитектора, сохраняя звуковое строение нот и аккордов, которые могут “накладываться” друг на друга. Она делает возможным legato, не осуществимое без нее, в частности – благородное legato басов, которое рука не может осуществить. Она позволяет также сохранять напевность, окружая каждую звонкую ноту чарующим кортежем гармонии» [6, с. 227].

Многие труды по фортепианному исполнительству и педагогике посвящены вопросам классификации видов и функций педали. Музыканты и педагоги сходятся во мнениях в отношении понимания сути и предназначения педального механизма. Но каждый привносит в теорию фортепианного исполнительства некоторые свои специфические термины и названия. Н. И. Голубовская, автор исследования «Искусство педализации», утверждает, что, с точки зрения художественной цели, педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно-необходимую и педаль, обогащающую звучность [2, с. 59]. И в то же время, по ее мнению, «есть еще разделяющая педаль, которая имеет основные виды – ритмическая, динамическая, красочная, артикуляционная» [2, с. 89].

С. Е. Фейнберг говорил: «Если педаль берется для смягчения и дополнительного тембрирования только с целью приобретения новых качеств звучания, то такую педаль мы вправе назвать

обогащающе-декоративной или обогащающе-тембровой» [12, с. 336]. Что касается видов педали, С. Е. Фейнберг отмечал: «Мы можем различать педаль предшествующую, одновременную, последующую и запаздывающую. Любой из названных приемов педализации влияет на характер звучности. От пианиста зависит, как применить тот или иной метод и добиться нужного результата» [12, с. 343]. Я. И. Мильштейн несколько иначе называет функции педали: «Есть педаль гармоническая, есть мелодическая, есть ритмико-динамическая и т. д. В зависимости от исходных точек вопрос о применении педали разрешается по-разному, то есть мы должны учить различным видам педали» [7, с. 226].

Одной из главнейших сторон фортепианно-исполнительского мастерства многих великих педагогов является осознание проблемы «пения» на фортепиано. В решении этой задачи пальцевое легато, динамическая и ритмическая нюансировка, подчиняющиеся осмысленной и художественно оправданной фразировке, играют огромную роль. Но не меньшее значение имеет педализация. От ее качества, умелого использования звуковых красок, создаваемых с помощью правой педали, зависит во многом и иллюзия «пения» на инструменте.

Для большинства пианистов русской школы характерны прозрачные краски фортепианного звучания, дифференцированное выявление отдельных элементов музыкальной ткани, бережное отношение к чистоте мелодической линии, близкой по звучанию человеческому голосу. К. Н. Игумнов поразительно тонко владел педальной техникой; в этом отношении с ним мало кто мог соперничать. Он признавался, что «вне педализации не мыслит себе пианистического искусства», и утверждал, что «секрет тянущегося звука на фортепиано больше всего зависит от педали» [8, с. 97]. Особенно большое значение придавал К. Н. Игумнов запаздывающей педали – определению точного момента ее нажатия и снятия. Запаздывающая педаль – неизменный спутник легато и певучей кантилены. «При кантилене, – говорил он, – педаль надо задерживать возможно дольше, до самой последней возможности. Это очень трудно и большей частью зависит от умения исполнителя; отчасти зависит и от качества инструмента» [8, с. 99].

Говоря о педализации, Г. Г. Нейгауз обычно подчеркивал, что педаль неотделима от звукового образа. Нельзя рассуждать о правильной педали «вообще», без учета конкретных особенностей стиля, характера и содержания музыкального произведения [9, с. 187]. Дополняя эту мысль, Н. И. Голубовская считает, что педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, на объективную основу, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, вкус, темперамент. Она отмечает: «Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается во владении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели. Средства эти – время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Для тонкого управления ими нужно в первую очередь тонкое понимание музыки, тонкое знание инструмента и, конечно, тонкий слух. Ибо педаль управляется слухом. Для мастерства педализации должна быть воспитана, как и во всем пианистическом комплексе, быстрая и точная реакция и слуха, и движений ноги на художественную цель» [5, с. 52–53].

К. Н. Игумнов утверждал, что педализацию необходимо тщательно продумывать. В ней не должно быть ничего случайного, нелогичного, как и во всем другом, что касается процесса исполнения. Он заметил как-то, что считает в высшей степени полезным давать ученикам задание самим проставить педаль в каком-либо произведении, так как это многому бы их научило, заставило бы более осознанно относиться к педализации [8, с. 99].

Педагогическая практика убедительно показывает, что в процессе работы с учеником не следует пренебрегать педальной техникой в узком смысле слова. Большинство молодых музыкантов плохо владеют этим видом техники. Они нажимают педальную лапку напряженной ногой, как правило, не носком; в результате педаль нередко стучит, берется рывком. К. Н. Игумнов считал, что в фортепианном классе большое значение должно придаваться чисто внешним моментам педализации. Он настоятельно советовал обратить внимание на следующие факторы: а) необходимо как можно лучше ощущать соприкосновение демпферов со струнами (всячески избегать стука демпферов по струнам); б) пятка ноги должна упираться в пол и никогда не находиться в воздухе; в) педальная лап-

ка нажимается только носком ноги, причем всегда очень свободно, без напряжения; г) носок ноги никогда не должен терять контакта с pedalной лапкой, он должен как бы срастись с pedalю. По глубочайшему убеждению К. Н. Игумнова, все эти «механические факторы» играют важнейшую роль в процессе pedalизации: они в состоянии или улучшить, или резко ухудшить (из-за шума при нажатии и снятия педали) качество звучания» [8, с. 100].

Я. И. Мильштейн определил минимум pedalных навыков, которыми должен владеть ученик, желающий научиться хорошо играть на фортепиано: «а) обыкновенная pedal, то есть pedal прямая, нажимаемая одновременно со звуком; б) запаздывающая pedal, то есть pedal, нажимаемая тотчас же или спустя некоторое время после взятия звука; в) снятие обыкновенной и запаздывающей педали (всегда следует помнить, что вовремя снять pedal не менее важно, чем вовремя ее взять); г) переход одной педали в другую (непосредственно следующее за одной запаздывающей pedalю нажатие другой запаздывающей педали); д) полупedal, запаздывающая pedal, то есть pedal между полным нажатием и половинным снятием; е) тремолирующая полупedal, то есть очень частая полупedal, при которой нога как бы вибрирует на педали между половинным нажатием и полным снятием. Все-му этому надо учить и весьма настойчиво» [7, с. 229].

Касаясь вопросов техники pedalизации, А. Б. Гольденвейзер подчеркивал, что ее «художественные качества во многом зависят от особенностей того или иного инструмента, от темпа и динамики, от степени глубины и быстроты нажима ногой; исполнитель должен учитывать также и акустические свойства того помещения, в котором он играет. В каких бы условиях ни находился пианист, он должен, однако, всегда помнить, что pedalю нельзя затушевывать погрешности пальцев и смазывать контуры произведения. Необходимо ясно и точно представлять себе фактическую длительность каждой педали и момент ее смены, а также умело пользоваться эффектами “полупедали”» [10, с. 147–148].

Помимо разработки методики развития pedalной техники, выдающиеся музыканты-педагоги уделяли внимание проблеме фиксации pedalных обозначений в нотном тексте. Многие пианисты считают, что ко всякой графической записи педали, даже самой точной, надо относиться с достаточной осмотрительностью. А. Б. Гольденвейзер в педагогической практике требовал от учеников богатого, разнообразного и тонкого применения педали. Вместе с тем он неоднократно отмечал в беседах по этому вопросу, что в своих редакциях обычно ограничивается минимумом pedalных указаний, давая лишь упрощенную схему, лежащую в основе практически необходимой pedalизации. Указывать же pedal более подробно, применять различные методы графического изображения pedalизации, как это делают некоторые редакторы, он считал нецелесообразным [10, с. 147].

Ф. М. Blumenфельд, по воспоминаниям его ученика Л. А. Баренбойма, едко высмеивал некоторых педагогов, расставляющих знаки pedalизации. К возможности точно записать в нотном тексте pedal он относился скептически и полагал, что можно лишь наметить общий план pedalизации, а выполнение этого плана определяется рядом постоянно изменяющихся факторов: и звучностью, извлеченной пальцами играющего, и темпом исполнения, и звуковыми особенностями того или другого инструмента, и акустикой помещения [1, с. 68].

Подводя итог, следует отметить, что в признании значения pedalизации при воплощении музыки на фортепиано все педагоги-пианисты единодушны. Среди средств выразительности, которыми располагает исполнитель, система фортепианных pedalей является наиболее специфичной. В совокупности эти pedalные механизмы активно влияют на характеристику звучания – его продолжительность, тембр и динамику. Говоря о различных принципах использования педали, выдающиеся фортепианные педагоги подчеркивали, что приемы pedalизации тесно связаны со стилем исполняемой музыки.

Употребление педали не поддается точной фиксации в нотах, а диктуется и контролируется слухом. Обусловленная объективными закономерностями, связанными с ее акустическими свойствами и особенностями самого музыкального материала, pedalизация в то же время является неотъемлемой частью индивидуальной исполнительской трактовки произведения. Воспитание культуры и навыков pedalизирования требует специальной систематической работы. В то же время, по мнению Н. И. Голубовской, «обучать pedalизации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и pedal-

ное чутье. Для этого с самых первых шагов ребенок должен осознавать цель и результат управления pedalю» [2, с. 89]. Глубоко справедливы слова С. Е. Фейнберга, с которыми могли бы согласиться многие известные представители фортепианного искусства и педагогики: «Педаля всегда является “суммарной”. Нельзя рассматривать ее задачи и методы в отрыве от стиля, от индивидуальности исполнителя, от тончайших особенностей произведения, от интерпретируемой нотной записи, от общего музыкального фона эпохи и характера аудитории» [12, с. 372].

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. За полвека: очерки, ст., мат-лы. – Л.: Совет. композитор, 1989. – 368 с.
2. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – 142 с.
3. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 101–110.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика – XXI, 2002. – 192 с.
5. Кокушкин В. Н. О педализации // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 2. – С. 163–234.
6. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 208–235.
7. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Совет. композитор, 1983. – 266 с.
8. Мильштейн Я. И. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954. – С. 41–114.
9. Николаев А. А. Взгляды Г. Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства // Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954. – С. 167–203.
10. Николаев А. А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера // Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954. – С. 115–166.
11. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя – М.: Изд-во акад. пед. наук, 1956. – 480 с.
12. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 608 с.

List of references

1. Barenboim L. A. Za polveka: ocherki, st., mat-ly. – L.: Sovet. kompozitor, 1989. – 368 s.
2. Golubovskaia N. I. O muzykal'nom ispolnitel'stve. – L.: Muzyka, 1985. – 142 s.
3. Gol'denveizer A. B. O muzykal'nom ispolnitel'stve // Vydaiushchiesia pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve. – M.; L.: Muzyka, 1966. – S. 101–110.
4. Gofman I. Fortepiannaia igra. Otvety na voprosy o fortepiannoi igre. – M.: Klassika – XXI, 2002. – 192 s.
5. Kokushkin V. N. O pedalizatsii // Ocherki po metodike obucheniia igre na fortepiano. – M.: Muzyka, 1965. – Vyp. 2. – S. 163–234.
6. Long M. Francuzskaia shkola fortepiano // Vydaiushchiesia pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve. – M.; L.: Muzyka, 1966. – S. 208–235.
7. Mil'shtein Ia. I. Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva. – M.: Sovet. kompozitor, 1983. – 266 s.
8. Mil'shtein Ia. I. Ispolnitel'skie i pedagogicheskie printcipy K. N. Igumnova // Mastera sovetsskoi pianisticheskoi shkoly. – M.: Muzgiz, 1954. – S. 41–114.
9. Nikolaev A. A. Vzgliady G. G. Neigauza na razvitie pianisticheskogo masterstva // Mastera sovetsskoi pianisticheskoi shkoly. – M.: Muzgiz, 1954. – S. 167–203.
10. Nikolaev A. A. Ispolnitel'skie i pedagogicheskie printcipy A. B. Gol'denveizera // Mastera sovetsskoi pianisticheskoi shkoly. – M.: Muzgiz, 1954. – S. 115–166.
11. Prokof'ev G. P. Formirovanie muzykanta-ispolnitelia. – M.: Izd-vo. akad. ped. nauk, 1956. – 480 s.
12. Feinberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. – M.: Muzyka, 1969. – 608 s.

ТВОРЧЕСТВО ДЛЯ ДЕТЕЙ КОМПОЗИТОРОВ ЛЬВОВСКОЙ ШКОЛЫ БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСКУССТВА

А. И. Душный, А. В. Божанский

*Дрогобычский государственный педагогический университет
им. Ивана Франко, г. Дрогобыч, Украина*

В статье проводится анализ творчества для детей композиторов-баянистов (аккордеонистов) Львовской школы: А. Онуфриенко, Е. Мантулева, А. Никифорука, Б. Гивеля, В. Шлюбика, Я. Олексива, А. Колосовской, А. Марценюка, В. Салия, А. Личенко, которые на основе создания пьес, детских альбомов, сюитных циклов, дидактического и инструктивного материала осуществили весомый вклад в пополнение детского композиторского наследия.

Ключевые слова: творчество, композиторы, баян, аккордеон, Львовская школа.

CREATIVE WORKS FOR CHILDREN OF THE COMPOSERS OF L'VOV SCHOOL FOR BAYAN-ACCORDION ART

A. I. Dushnyi, A. V. Bozhensky

Drogobych State Pedagogical University of Ivan Franko, Drogobych, Ukraine

The article analyzes the works for children of the composers (bayan-accordion players) of L'vov school. Among them, A. Onufrienko, E. Mantulyev, A. Nikiforuk, B. Hyvel, V. Shlyubyk, J. Oleksiv, A. Kolosovsky, A. Martsenyuk, V. Salii, A. Lychenko, who have made a significant contribution to enlarging the children's composer heritage creating plays, children's albums, syuyitnyh cycles, didactic and instructional materials.

Keywords: creativity, composers, bayan, accordion, Lvov school.

С началом нового тысячелетия активизировалась исследовательская деятельность Львовской баянной школы в русле выдающихся представителей (М. Оберюхтина, А. Онуфриенко, В. Власова, В. Голубничего, Я. Ковальчука, В. Балика, Е. Дацыны, В. Стецуна, И. Влаха, С. Карася, Я. Олексива и др.), педагогических кадров, исполнителей, учебно-репертуарного и методического обеспечения, композиторских тенденций, научных приоритетов, научно-художественных проектов и т. п. Это дало мощный старт для унификации школы в целом и способствовало ее модернизации в определении как Львовская школа баянно-аккордеонного искусства (2010) [4].

Научно-методическое обеспечение школы ее представителями на протяжении более 60 лет активно направлено к постоянному поиску как новых средств совершенствования исполнительского мастерства (М. Оберюхтин), так и творческого развития музыканта-инструменталиста (А. Душный). Систематическая работа ведется по обнаружению художественных тенденций академических путей баянного исполнительства второй половины XX века (Д. Кужелев), новых исполнительских аспектов интерпретации музыки барокко на баяне (С. Карась), рецепции жанров сюиты и партиты в украинской баянной музыке второй половины XX века (Я. Олексив), по разработке методики работы над музыкальным образом в процессе игры на баяне (аккордеоне) для учащихся начальных художественных учебных заведений (В. Салий), комплексному поэтапному анализу творческой деятельности В. Власова в контексте баянно-аккордеонной музыки Украины (Ю. Чумак). Данные направления исследования привели к написанию первой монографии [3] по Львовской баянной школе и освещению ее весомого вклада в украинскую академическую школу народно-инструментального искусства через справочник [4].

Достижения школы освещают: труды Н. Давыдова, А. Сташевского, Л. Поникарова, М. Черепанина и М. Булды; справочные материалы А. Басурманова, А. Семешко, А. Мирека, А. Мухи; отдельные публикации В. Власова, А. Батршина, В. Балика, А. Боженского, О. Бобэчко, Н. Давыдова, А. Душного, Ю. Дякунчака, П. Дрозды, В. Зайца, Е. Иванова, М. Имханицкого, С. Карася, Р. Кунды-

са, Д. Кужелева, Л. Пасичняк, Б. Пыца, Л. Посикиры, О. Сергиенко, В. Суворова, И. Фрайт, Ю. Чумака, В. Шафета, А. Шамигова и др.; материалы научно-практических конференций: «Львовская баянная школа и ее выдающиеся представители», «Академическое народно-инструментальное искусство и вокальные школы Львовщины», «Народно-инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков», «Творчество для народных инструментов композиторов Украины и зарубежья», «Музыкальное образование Украины: проблемы теории, методики, практики».

Цель статьи – представить панораму композиторского наследия Львовской баянной школы, являющегося, на наш взгляд, удивительно масштабным и целенаправленным дидактическим материалом, который призван воспитывать в учениках чувство разностилевой направленности, побуждать к овладению различными штриховыми и современными исполнительскими приемами игры.

Одним из компонентов обучения и воспитания музыканта является композиторское творчество. Создание качественно нового педагогического репертуара для роста профессиональной игры на музыкальных инструментах в сегодняшних условиях крайне актуально на всех этапах подготовки музыканта. В данном русле особого внимания заслуживают репертуарные наработки для детей украинских композиторов (К. Мьяскова, В. Подгорного, В. Власова, В. Зубицкого, К. Шутенко, Ю. Шамо, А. Билошицкого, В. Вирясовой и др.). В этом аспекте следует назвать имена корифеев Львовской баянно-акордеонной школы: А. Батршина, В. Балика, В. Власова, А. Онуфриенко, Э. Мантулева, представителей среднего поколения: Б. Гивеля, А. Никофорука, А. Марценюка, молодых композиторов: Я. Олексива, Р. Стахнива, А. Колосовскую, В. Салия, И. Онисива и др., вклад которых составляет неотъемлемую часть репертуарной политики и является востребованным в учебном процессе.

Не лишним будет отметить, что использование переложений и транскрипций в современном репертуарном обеспечении – вполне закономерное явление в музыкально-исполнительской практике: «Репертуар призван воспитывать способность ценить по достоинству музыку великих идей и чувств» [2, с. 221]. Следовательно, кроме оригинальной музыки представители школы активно делают переложения образцов классической и современной музыки, написанной для других инструментов или оркестров различных складов, создают аранжировки для баяна-акордеона, инструментовки для ансамблей однородного и смешанного типа, а значит – такой вид творчества научно обоснован как «элементарное композиторское творчество» (определение Андрея Душного). Репертуар учащихся должен непрерывно пополняться не только за счет классического наследия, но и за счет лучших образцов современной музыки, транскрипций и обработок народной музыки. Это расширяет кругозор учащегося, помогает усвоению новых интонаций, ритмов, ладов и гармонии [1, с. 11].

Среди выдающихся личностей Львовской баянной школы следует назвать *Анатолия Онуфриенко* [4, с. 28–29, 91–93], одного из ее учредителей, оставившего большой объем произведений для баяна, который, в частности, включает творчество для детей. Именно начальный этап обучения игре на баяне профессор считал ведущим звеном дальнейшего становления музыканта-инструменталиста, музыканта-исполнителя, будущего индивидуума баянного искусства [3]. Для детей композитор создал ряд этюдов, которые носят учебный характер (например, этюды-картинки, по структуре написания напоминающие форму сюиты, созданные для развития технического аппарата учащихся различных уровней обучения и с различными музыкальными способностями).

«Миниатюры» и «Эскизы»³⁸ по своему построению творят ауру музыканта, который своим умением доводит до слушателя различные ритмичные музыкальные построения. Цикл «Прелюдий» создает иллюзию вступления, которое воплощает разносторонний внутренний мир художника. «Хороводы» и «Песни» олицетворяют песенные мелодии народной тематики, которые искусно сочетаются с различными исполнительскими приемами и штриховой палитрой композитора.

Отдельное место отводится сюитам, в частности «Маленькой сюите № 1»³⁹, по темпераменту напоминающей детское соревнование. Благодаря произвольному сочетанию пьес в сюите (I ч. «Игра», II ч. «Колыбельная», III ч. «Танец», IV ч. «В поход»), без строгой регламентации или закономер-

³⁸ Онуфрієнко А. Альбом баяніста: навчальний посібник / ред.-упор. А. Душний, С. Карась. – Дрогобич: Посвіт, 2009. – Вип. 2. – 64 с.

³⁹ Онуфрієнко А. Альбом баяніста / упор. А. Душний, С. Карась. – Дрогобич: Коло, 2005. – Вип. 1. – 40 с.

ности, баянист по своему усмотрению может исполнять как весь цикл, так и его отдельную составляющую. Данные признаки указывают на педагогическое направление произведений. К сожалению, большая часть творчества композитора на сегодняшний день находится в рукописях, ведется мощная работа над составлением его наработок и подготовкой к изданию.

Дрогобычский корифей-баянист *Эрнест Мантулев* [4, с. 22–23, 90–91] – автор прекрасного художественного репертуара для баяна. Его оригинальные произведения, переводы составляют большую ценность для любителей и профессионалов-баянистов [9, с. 117]. Среди баянных произведений Э. Мантулева следует отметить: польку «Волжанка»; «Танец с топориками»; Детский альбом «Узоры Прикарпаття» и др. Большая часть произведений автора издана в разных сборниках.

Отдельным сборником вышел Детский альбом «Узоры Прикарпаття»⁴⁰. Цикл построен на трех основных жанрах музыки – песня, танец и марш, которые являются наиболее распространенными, простыми и доступными детям в музыкальном искусстве. В альбоме доминирует гуцульская тематика, воспеваются безграничная красота Карпатского края. Поражает не только разнообразие содержания («Трембитовое эхо», «Коломыйка», «Гуцульский напев», «Танец с топориками», «Карпатский мотив», «Песня Иринки», «Гуцульский танец», «Горный ручей», «Марш лесорубов»), но и удачно найденная форма изложения с сохранением основной, наиболее привлекательной черты Гуцульщины.

Цель альбома – воспитать у детей любовь к природе, национальным традициям, к родному краю, научить владеть исполнительским мастерством, пользоваться техникой звукоизвлечения, филировкой, игрой мелизмов. Для передачи характера произведений автор пользуется широкой палитрой штриховой техники, яркой динамикой, характерными гармоничными сочетаниями и ритмическими рисунками [6, с. 85].

В 2010 году была издана Детская сюита «Узоры Прикарпаття» [4, с. 98–104], которая является своеобразным продолжением альбома автора. Сюита пользуется большой популярностью у детей-исполнителей, об этом свидетельствуют программы конкурсных соревнований всеукраинского и международного масштабов.

Весомым вкладом являются доработки перемышлянського баяниста и педагога *Владимира Шлюбика* [4, с. 42, 94], творчество для детей которого безмерно ценно и разнообразно. В 2007 году напечатан первый авторский сборник композитора «Детский альбом для баяна (аккордеона)»⁴¹, в 2010 году мир увидел второй опус – «Педагогический репертуар баяниста»⁴².

Произведения альбома включают: *элементы подголосковой полифонии* («О, Дева Мария», «Мама»); *кантиленную миниатюру* («Ноктюрн», «Элегия», «Воспоминание», «Ночь», «Песня без слов»); *обработки народных песен* («Цветет терен»); *пьесы* («Казацкая шуточная», «Кукушка», «Волшебный вечер»); *инструктивный материал* (Этюд а-moll); *компоновки для аккордеона и фортепиано* («Мелодия»).

«Педагогический репертуар баяниста» условно делится на пять разделов: «Детский альбом № 2»; пьесы; произведения для баяна с фортепиано; этюды; произведения для ансамбля баянистов-аккордеонистов. Таким образом, «Детский альбом № 2» – это цикл инструктивных пьес («Песенка», «На поляне», «Спиваночка», «Детская песенка», «Бабушкины руки», «Весняночка», «Коляда», «Коломыйка», «Казачок», «Таночок», «Бегунок», «Воробей», «Шутник», «Романс», «Проводы»), объединенных детской тематикой, разных по характеру, построенных по принципу постепенного роста технических трудностей, которые при желании можно объединять в сюиту (3–5 ч.).

Пьесы (раздел 2) по своей структуре отражают настроение композитора («Размышления»). В произведении «Для мамы» композитор использует элементы подголосковой полифонии, вальсовые

⁴⁰ Мантулев Е. Дитячий альбом «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна. – Дрогобич: Вимір, 2000. – 20 с.

⁴¹ Шлюбик В. Дитячий альбом для баяна (акордеона) / ред.-упор. Л. Філоненко, І. Фрайт. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – 40 с.

⁴² Шлюбик В. Педагогічний репертуар баяніста: навчальний посібник / ред.-упор. А. Душний. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 52 с.

композиции «Журавли» и «Алые паруса» носят контрастный характер. Лирическим и певучим является романс «Ты меня защити от любви» для баяна с фортепиано. Этюды построены на развитии техники правой руки. Это обусловлено совершенствованием игры ломаного (Этюд a-moll) и краткого (Этюд C-dur) арпеджио. Интересна композиция для квартета баянистов «Встреча в городе» с элементами блюза и синкопичными ритмичными фигурациями.

В 90-х годах прошлого века заявляет о себе баянист и композитор *Анатолий Никофорок* [4, с. 25–26, 91], автор ряда произведений для баяна (инвенции, фуги, «Украинская думка», «Ноктюрн», «Украинская фантазия для баяна и бандуры», «Вечное движение»), фортепиано, домры, бандуры, скрипки, голоса. Композитор активно работает над созданием репертуара для детей. Так, в 2010 году впервые печатается «Детская сюита» [5], в которую вошли: токкатина, «Печальная песенка», «Музыкальная шкатулка», «В стиле джаза», «Серенада», «Быстротечность», «Воспоминание». Материал рассчитан для учащихся ДМШ, которые овладевают начальными этапами игры на выборной системе. Данный цикл включен в учебную программу начальных художественных учебных заведений Хмельницкой области.

Львовская композитор и акордеонистка *Олеся Колосовская* [4, с. 19, 89] активно работает над созданием музыки для готово-выборного аккордеона. Первой ласточкой молодого автора является Сюита № 1 «Эскизы» в пяти частях, которая сравнительно недавно стремительно вошла в репертуар учащихся музыкальных школ и студентов музыкальных учебных заведений. Каждая из частей отражает стиль восточных танцев, с использованием современных исполнительских баянно-акордеонных приемов, которые особенно влияют на спектр музыкального образа произведения. Жанр полифонии О. Колосовская начинает написанием «Двух прелюдий» [5, с. 10–13], которые как бы продолжают друг друга, первая – взволнованная, вторая – быстрая (построена на хроматических ходах в обеих руках и нисходящих пассажах).

Активная творческо-методическая работа *Владимира Салия*, который исследует художественный образ в классе баяна (аккордеона) учащихся ДМШ, побудила его на основе педагогического опыта к созданию ряда произведений для детей («Солнечный вальс», «Наперегонки», «Прогулка», «Грусть», «Веселый пони», «Танец», «Размышление», «Полька-вышивка», «На отдыхе», «На коньках», «Вальс осени», «Танец осенних листьев»), которые в дальнейшем вошли в «Детский альбом баяниста (аккордеониста)». По своей структуре части носят песенный певческий характер, включают элементы эстрадно-джазовой стилистики, кантилену и могут выполняться как целостный альбом, компоноваться в сюиты (3–4 ч.), а также исполняться как отдельные оригинальные произведения [7]. Одно из последних произведений В. Салия – пьеса «Consuello», которая призвана развивать образное мышление исполнителя-инструменталиста [8, с. 41–44].

Творчество самборского самодеятельного композитора *Богдана Гивеля* [4, с. 9, 88] привлекает наше внимание компоновкой творчества для детей пьесами певучего характера («Пламя Рождественской свечи», «Мелодия»), эстрадного направления («Незабываемые мелодии»), обращением к природе края («Карпатские ручейки»), техническим материалом (Этюд g-moll). В интересном образе для детского восприятия предстают обработки украинских народных песен и танцев («Подольянка», «Гиля, гуси к водице», «Ой, лопнул обруч», «Повей, ветер», «Зажурились галичанки», «Коломыйка»), в которых отражается способность композитора к тонкому ощущению народного мелоса через перевоплощение его в доступный нотный текст с использованием художественных мотивов и воображения. Произведения для дуэта «Голубка» и «Галичанка» предложены в стиле tango и становятся в некоторой степени подражанием творчеству А. Пьяцоллы.

Стереотипы композиторских тенденций *Ярослава Олексива* [4, с. 28, 91] касаются профессионального музыканта. Им написаны произведения «Токката», «Соната-баллада», «Let's run in jass», «В настроении джаза», которые с успехом выполняют как студенты вузов, так и профессиональные музыканты. Но в активе есть и композиция для детей – «Миниатюра-шутка» [8, с. 129–134], написанная в вариационной форме, пользующаяся успехом как среди баянистов, так и аккордеонистов (изложение для аккордеона со стороны позиционной игры достаточно непростое). Автор использует триоли, репетиции, краткое арпеджио, игру терциями, что требует от исполнителя отличного владения техническим аппаратом, а от аккордеонистов – еще и регистровой шкалой.

Две полифонические пьесы [8, с. 52] Я. Олексива представляют собой миниатюры, первая написана в трехголосом изложении, вторая – в четырехголосом. Они способствуют овладению полифоническими мотивами начинающим музыкантом – игрой на выборной клавиатуре инструмента (где проводится один, а кое-где два голоса) и одновременно – развитию полифонического мышления на правой клавиатуре, где используется двухголосие (с элементами подголосковой полифонии) и трехголосие.

Развитию мелкой и крупной техники правой руки баяниста-аккордеониста посвящены этюды C-dur и e-moll [8, с. 53–57] известного аранжировщика и мастера инструментовки *Александра Личенко* [4, с. 22, 89–90]. Неотъемлемой частью в работе баяниста является инструктивный материал – гаммы, арпеджио, упражнения. Это помогает преодолеть настоящие и будущие технические трудности, содержащиеся в музыкальных произведениях [1, с. 11].

Творчество *Анатолия Марценюка* [4, с. 24, 91] пополнило репертуар ДМШ виртуозными произведениями, среди которых – парафразы на тему украинских народных песен «Соседка» и «Ой, там, на горе», сюита для аккордеона «Гуцулка». Изложение компоновок концентрирует высокий уровень владения учеников техническим мастерством, приемами игры тремоло и рикошет, проведением мелодии в сочетании с подголосковой линией и т. п. Апробация произведений происходит путем их привлечения к конкурсному-фестивальному движению Украины («Узоры Прикарпатья», «Провесинь», «Inter Svitiaz accomusik», «Perpetuum mobile») как в классе самого педагога, так и в других детских музыкальных заведениях Украины.

Итак, творчество для детей представителей Львовской школы баянно-аккордеонного искусства – это заполнение пробела репертуарного обеспечения, поиски новых выразительных средств инструмента на основе сформированных композиторских традиций и стилей, что способствует утверждению как самой школы, так и ее композиторских тенденций в социокультурном аспекте украинского академического народно-инструментального искусства.

Список литературы

1. Бесфамильнов В., Семешко А. Воспитание баяниста // *Вопр. теории и практики: учеб. пособие для сред. и высш. учеб. заведений*. – К.: Музична Україна, 1989. – 190 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.
3. Душний А. *Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці: монографія* / за заг. ред. Б. Пица. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 328 с.
4. Душний А., Пиц Б. *Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник*. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 216 с.
5. Душний А., Пиц Б. *Творчість композиторів Львівської баянної школи: навч. пос.* – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 160 с.
6. Керничішин О., Мантулев Е. «Прикарпатські візерунки» для готово-виборного баяна Е. І. Мантулева // *Українські композитори – дітям: мат. міжвуз. студ. наук.-практ. конф.* / ред.-упор. С. Дациук, І. Фрайт, О. Яцків. – Дрогобич: Вимір, 2004. – С. 83–86.
7. Салій В. Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)»: навчально-методичний посібник. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 40 с.
8. *Творчість композиторів Львівської баянної школи: навчальний посібник* / ред.-упор. А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – Вип. 3. – 80 с.
9. Фрайт І. Корифей баянного мистецтва на Дрогобиччині // *Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується): зб. мат. наук.-практ. конф.* / ред.-упор. А. Душний, С. Карась, І. Фрай. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 116–123.

List of references

1. Besfamil'nov V., Semeshko A. Vospitanie baianista // *Vopr. teorii i praktiki: ucheb. posobie dlia sred. i vyssh. ucheb. zavedenii*. – K.: Muzychna Ukraina, 1989. – 190 s.
2. Davydov M. Teoretychni osnovy formuvannia vykonavs'koi maisternosti baianista. – K.: Muzychna Ukraina, 1997. – 240 s.

3. Dushnyi A. Anatolii Onufrienko: zhyttia prysviachene muzytci: monografiia / za zag. red. B. Pytca. – Drohobych: Posvit, 2010. – 328 s.
4. Dushnyi A., Pytc B. L'vivs'ka shkola baianno-akordeonnogo mystetctva: dovidnyk. – Drohobych: Posvit, 2010. – 216 s.
5. Dushnyi A., Pytc B. Tvorchist' kompozytoriv L'vivs'koi baiannoi shkoly: navch. pos. – Drohobych: Posvit, 2010. – 160 s.
6. Kernychyshyn O., Mantulev E. "Prykarpats'ki vizerunky" dlia gotovo-vybornogo baiana E. I. Mantuleva // Ukrains'ki kompozytory – ditiam: mat. mizhvuz. stud. nauk.-prakt. konf. / red.-upor. S. Datciuk, I. Frait, O. Iatckiv. – Drohobych: Vymir, 2004. – S. 83–86.
7. Salii V. Pedagogichniy repertuar muzykanta-instrumentalista na prykladi "Dytiachogo al'bomu baianista (akordeonista)": navchal'no-metodychnii posibnik. – Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka, 2011. – 40 s.
8. Tvorchist' kompozytoriv L'vivs'koi baiannoi shkoly: navchal'nyi posibnyk / red.-upor. A. Dushnyi, B. Pytc. – Drohobych: Posvit, 2012. – Vyp. 3. – 80 s.
9. Frait I. Koryfei baiannogo mystetctva na Drohobychchyni // L'vivs'ka baianna shkola ta ii vydatni predstavnyky (70-richchiu vid dnia na-rodzhennia A. Onufryenka prysviachuet'sia): zb. mat. nauk.-prakt. konf. / red.-upor. A. Dushnyi, S. Karas', I. Frai. – Drohobych: Kolo, 2005. – S. 116–123.

РОЛЬ ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ В РАЗВИТИИ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Т. В. Барабаш

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются особенности работы дыхательного аппарата в пении, методы работы над певческим дыханием, а также особенности работы над различными видами вокальной техники – кантилена, беглость, филировка и т. д.

Ключевые слова: кантилена, колоратура, опора, певческое дыхание, резонаторы, ровность голоса, тембр.

THE ROLE OF SINGING BREATH IN DEVELOPING VOCAL TECHNIC

T. V. Barabash

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers features of operating breathing in singing, methods of work on singing breath. The author also considers features of work on different types of vocal equipmenttechnic – the cantilena, fluency, tapering, etc.

Keywords: cantilena, coloratura, support, singing breath, resonators, voice flatness, timbre.

Техника певческого дыхания прямо воздействует на организацию певческого звукообразования. Это один из путей, которым можно с успехом пользоваться в развитии голоса. Внимание к особенностям работы дыхательного аппарата в пении, умение анализировать свои дыхательные ощущения и по ним контролировать голосообразование – один из способов овладения певческим звуком. При такой организации певческого процесса эти дыхательные ощущения от работающих мышц (какие из них включены в работу, в какой последовательности, в какой степени и т. п.), тонкая дифференциация степени подкладочного давления развиваются и могут стать основным внутренним контролером качества голосообразования.

В педагогической практике общеизвестно: от того, как и куда набрать дыхание, как задержать его и как расходовать, зависят все основные качества звука и технический уровень певца. По определению Л. Б. Дмитриева, хорошо поставленный певческий голос создает у слушателя впечатление устойчивости звучания, спокойствия и ненапряженности голосообразования, а сам певец чувствует

удобство, стабильность и легкость работы голосового аппарата. Ему кажется, что голос плотно на что-то опирается. Это чувство позволяет ему хорошо управлять голосом и долгое время избегать усталости. С потерей чувства опоры голоса отмечается быстрая усталость в области гортани, звук «садится на горло». Чувство опоры облегчает работу гортани, способствует выносливости голоса при энергичном включении в работу дыхательных мышц и поднятии подскладочного давления. Напряжение переводится с голосовых складок на дыхательную систему.

Л. Б. Дмитриев отмечает, что при правильном дыхании голосовые складки могут совершать свою колебательную работу с легкостью, без большой затраты энергии [3, с. 140–172]. В процессе обучения удастся достигнуть такого момента, когда голос начинает звучать легко, ярко и свободно. При этом тратится значительно меньше усилий для его образования. В таких случаях часто говорят, что у молодого певца с невыраженными певческими данными, «безголосого», вдруг «прорезается» вполне профессионально звучащий голос. Субъективно этот переход от «безголосья» к профессиональному голосу характеризуется появлением чувства опоры, ощущениями столба воздуха, на который опираются работающие голосовые складки, прочности, устойчивости голосообразования и вместе с тем облегчением работы гортани. Объективно это связано с верной координацией в работе гортанного сфинктера и дыхания, при которой над- и подскладочное давление наилучшим образом взаимодействуют, снимая с голосовых мышц часть их усилий по «борьбе» с проходящей струей дыхания.

Весь певческий звук, по мнению А. Яковлева, должен базироваться на мышечном комплексе автоматического певческого выдоха, то есть на работе гладкой мускулатуры и эластической сети бронхов, трахеи и диафрагмы, а поперечно-полосатая мускулатура и прямая мышца мышечного комплекса брюшного пресса являются нужным и действенным резервом на случай необходимого форте и фортиссимо [7, с. 3–10]. Большинство педагогов считает, что после вдоха необходима краткая задержка дыхания, когда вся мускулатура подготавливается к выдоху со звуком, к пению. Перед началом пения следует подтянуть нижнюю часть живота (нижние пучки мышц пресса).

Выдох производится очень плавно и постепенно, с ровной компактностью дыхательной струи. Участвуют в выдохе, главным образом, мышцы брюшного пресса, которые эластично и точно подают дыхание для каждого звука. Научиться плавно выдыхать – самая трудная задача начинающих вокалистов. Воздух следует выдыхать спокойно, собранной струей, оставляя грудную клетку в положении вдоха, то есть в развернутом состоянии. Выдох осуществляется подтягиванием низа живота. Чем плавнее, спокойнее вытекает дыхание («как вода из чайника», – говорит М. Э. Донец-Тессейр), тем лучше качество звука и тем дольше он способен звучать. Красота голоса, его тембр и выразительные качества определяются качеством выдоха.

Когда дыхание подается плотной, собранной, сконцентрированной струей, звук имеет наилучшие вокальные качества. Только постепенно этот навык становится привычкой, автоматизируется. Поскольку дыхание поддерживает звук, то оно и вырабатывается постепенно на звуке в удобной tessiture и в удобных нюансах. «Это мне напоминает фонтан, – говорит М. Э. Донец-Тессейр. – Ведь на струю фонтана можно положить легкий мячик, и он не будет падать, все время поддерживаемый и подбрасываемый бьющей струей воды. Так и звук никогда не должен падать. Его беспрерывно поддерживает струя дыхания. Если фраза большая, дыхание идет медленно, и звук уже хочет кончиться, то вы поджимаете живот, поддаете остаток дыхания и можете спокойно довести фразу до конца» [6, с. 7–51].

Позиция звука – это результат его правильного построения. Если дыхание сконцентрировано, правильно направлено и оперто, если хорошо резонирует переносица, – звук получается близкий и высокий по звучанию. Чтобы получить правильное по позиции звучание верхнего отрезка диапазона, надо приучать учениц выполнять определенные движения, приемы. Так, если ученица недостаточно концентрирует дыхание, распускает его, М. Э. Донец-Тессейр подходит к ней и сжимает ей крепко палец. Этот прием сейчас же вызывает концентрацию дыхания, и звук становится собранным, высоким по звучанию. Очевидно, ощущение сжатого пальца помогает понять, что надо сделать, чтобы дыхание сконцентрировалось и собралось. Скорее всего, это можно объяснить возникновением представления о необходимой степени рабочего напряжения мышц для сконцентрированного дыхания. Так или иначе, но этот прием всегда помогает, и ученицы хорошо его понимают.

Сконцентрированное дыхание следует психологически по-разному направлять на разных частях диапазона. При ходе вверх необходимо несколько менять те установки в области дыхания, которыми певица пользуется на центре. Без правильной техники дыхания невозможно исполнить высокие звуки. Чем выше нота, тем большего раскрытия зева она требует, тем активнее должно работать дыхание. По мере того как купол становится выше и мягкое небо поднимается все более и более активно, надо отводить то место, куда направляется струя дыхания. Психологически звук следует именно как бы «укалывать» дыханием, и этот укол на верхних звуках должен ощущаться не в области мягкого неба (в заднем отделе купола), а на предельных – где-то напротив темени. В объяснении того места, куда надо «укалывать» звук, М. Э. Донец-Тессейр помогает рука ученицы, обращенная ладонью книзу в виде купола. На ней она пальцем показывает, в каком месте купола нужно ощущать укол дыхания на тех или иных нотах диапазона. Ученицы это всегда легко понимают [6, с. 7–51].

В процессе обучения певицы должны овладеть разными видами вокализации. Современный оперно-концертный репертуар требует знания всего арсенала вокально-технических средств. Главным видом голосообразования является кантилена, то есть плавное, связанное пение, плавный переход от звука к звуку. Это основа вокальной музыки. Кантиленные мелодии в каждой национальной школе имеют свои особенности, связанные с национальным характером музыки. Так, у русских композиторов кантилена органично связана с русской протяжной песней. Но техника кантиленного пения в основном едина для всех вокальных школ. Плавное, кантиленное пение – это умение петь *legato*, то есть хорошо связывать ноты. Оно основано на хорошо поставленной технике дыхания, на ровном и плавном выдохе и ощущении опоры в пении. Кантиленное пение непосредственно связано с правильно поставленным дыханием, импедансом и наличием хорошего вибрато.

У большинства начинающих певцов еще нет хорошей кантилены. Она вырабатывается постепенно, по мере освоения певческого голосообразования и голосообразования. При верной координации в работе голосового аппарата звук получается более сильным и ярким, приобретает опертость, устойчивость и начинает хорошо вибрировать. Ровность звучания хорошо поставленного певческого голоса связана с умением вести звук дыханием, ничего не изменяя в правильной координации работы голосового аппарата.

Ход к верхним нотам всегда связан с повышением активности техники дыхания. Дыхание должно подаваться собранной, сконцентрированной струей. Чем выше нота, тем больше надо подтягивать низ живота, то есть более активно подавать дыхание. Высокие ноты требуют, как утверждает М. Э. Донец-Тессейр, «нажатия педали», то есть активной поддержки звука дыханием. Это не означает выталкивания дыхания, а, наоборот, подразумевает активное удержание его, плотность, сконцентрированность. На верхних звуках следует как бы тянуть дыхание в себя, и тогда нота поддерживается хорошо. Весь ход вверх надо делать только подачей дыхания, следя за тем, чтобы не было горлового нажима.

В исполнении гамм необходимо следить, чтобы все ноты были равной силы и тембра, чтобы дыхание хорошо поддерживало каждый звук. Все ноты следует как бы положить на единую дыхательную опору, которую нельзя менять, отпускать, «толкать». Если каждый звук гаммы поддержан дыханием одинаковой плотности, сконцентрированности, то гамма получается однородной, ровной по звучанию. Иногда, поднимаясь вверх по гамме, ученицы форсируют дыхание. От этого их следует удерживать; дыхание всегда нужно подавать строго дозированно и равномерно удерживать его.

Принцип пения арпеджио тот же, что и в гаммах – поддержка дыханием каждого звука, ровность, отсутствие каких-либо перестроек. Поскольку арпеджио строится на больших интервалах, чем гамма, сделать все звуки ровными здесь несколько труднее. Приходится особенно тщательно следить за тем, чтобы звук не изменялся в своем качестве. На квартовых ходах в больших арпеджио дыхание должно работать очень точно, активно, как педаль. Звук никогда нельзя толкать дыханием, заново начинать атаку звука; его следует переносить с одной ноты на другую, ничего не меняя. Такая же и техника пения больших скачков.

«Работая над октавным скачком, – рассказывает М. Э. Донец-Тессейр, – я говорю ученице: «Возьми нижний звук на высокой позиции, хорошо открой горло и спокойно бери верхнюю ноту: она у тебя правильно прозвучит. Не надо ее выпаливать, “стрелять”, толкать. Это делается только подачей дыхания и открытием горла. Верхняя нота должна как бы отзвучивать от нижней. – Это общий

принцип техники широкого скачка вверх» [6, с. 7–51]. Другой вид связного пения – *portamento* – означает обязательное скольжение звука по всей гамме промежуточных тонов: голос глиссандирует вверх или вниз. *Portamento* употребляется как вокальный прием во многих произведениях, но специально оговаривается автором. Пение *portamento* без опоры дыхания напоминает пение с завыванием, что делает его антимзыкальным. Чтобы овладеть вокальным приемом *portamento*, нужно иметь хорошую технику дыхания. Тогда звук будет направлен в резонаторную зону с высокой позицией, а опора дыхания будет поддерживать каждый звук, плавно глиссандируемый.

Беглость голоса – это умение петь в быстром движении, колоратурная техника – необходимое качество профессионального певческого голоса. Колоратура применяется очень часто в вокальных произведениях для передачи, главным образом, эмоций веселья, радости, бодрости. При выработке беглости важно брать верную силу звука – *mf*. Если дыхание перегружено и звук слишком громок – быстрое движение затрудняется. Нельзя на первых порах пользоваться слишком слабым звуком: пение в быстром движении на пиано требует уже мастерства. В русском вокальном искусстве колоратура не столь распространена, как в итальянском, и носит иной характер. В итальянских операх даже у Верди колоратура не была непосредственно связана с музыкальной характеристикой того или иного персонажа. Мы легко можем себе представить Розину, пользующуюся колоратурами партии Фигаро, а Фигаро – пользующимся колоратурами Розины или Альмавивы. Колоратура Антонида из «Жизни за царя» Глинки присуща только ей. Колоратура Людмилы из «Руслана и Людмилы» создает образ веселой, молодой, жизнерадостной русской девушки и является характеристикой именно данного персонажа. В высшей степени типична колоратура для Римского-Корсакова; вспомним, например, партии Волховы, Снегурочки и Царевны Лебеди. Задачи, которые стоят перед исполнительницами ролей, написанных для колоратурного или лирико-колоратурного сопрано в русских операх, сложны. Певицы должны владеть не только совершенной, «формальной» колоратурой, но и уметь с ее помощью раскрыть сущность образа.

Беглость развивается в основном на специально подобранных упражнениях и вокализах. Назовем, например, собрание упражнений и вокализов для развития техники беглости высоких женских голосов, составленное профессором Киевской консерватории М. Э. Донец-Тессейр.

Хороший материал дают подвижные вокализы Зейдлера, Конконе, Панофки и Лютгена. При пении в быстром темпе нужно использовать технику короткого вдоха, чтобы успеть сконцентрироваться, привести мышцы дыхательной системы в тонус для ощущения опоры звука, приподнять мягкое небо и начать петь в резонаторной зоне с высокой певческой формантой. Начинающие певцы не сразу могут овладеть таким видом техники, так как это требует большого и длительного труда.

Одним из наиболее сложных видов техники беглости является трель. Под трелью понимается быстрое чередование двух звуков в интервале малой или большой секунды. В настоящее время владение трелью обязательно только для колоратурных и лирико-колоратурных сопрано, в эпоху *bel canto* – для всех голосов. Певцы владели многими видами трели. В то время насчитывалось восемь ее разновидностей. У современных композиторов трель встречается обычно в произведениях, специально написанных для колоратурных голосов. Трель, как и вообще техника беглости, может быть как природным качеством голоса, так и выработана путем специальных упражнений. Технически трель выполняется колебанием всей гортани и весьма напоминает расширенное вверх и вниз вибрато с акцентированием верхнего и нижнего звуков. Подобные колебания гортани имеют место и при естественном вибрато, но они невелики (от 5 до 7 колебаний в секунду). В трели колебания значительны (то есть более частые) и подвластны контролю и управлению. Добившись колебательного состояния гортани, следует зафиксировать внимание на том, чтобы в трели ясно выделялись верхний и нижний звуки. Без правильной техники дыхания нельзя добиться красиво выполненной трели.

Важным элементом вокальной техники является стаккато. Блестящие, острые стаккато в пассажах – эффектный исполнительский прием. Владение техникой стаккато необходимо для исполнения многих произведений репертуара колоратурного сопрано. Прием стаккато выполняется за счет техники дыхания, смыканием и размыканием связок, движениями в гортани. Дыхание необходимо подавать активно и направленно, и только гортань должна прерывать воздушную струю легкими смыканиями связок.

Еще одним из важных элементов вокальной техники является филировка (от слова *fil* – нить), она связана с умением изменять силу звука, сводя его к едва слышимому, подобному звуковой нити,

или начать с едва слышимого звука и постепенно, плавно развернуть его в мощное звучание. Благодаря технике дыхания можно овладеть этим приемом, так как при *crescendo* нужно усилить подачу дыхания, а при *diminuendo* – сдержать.

Когда изучается филировка от форте к пиано, М. Э. Донец-Тессейр обычно говорит своим ученицам следующее: «Открой хорошо рот и сразу возьми звук на форте правильно. Держи его спокойно и постепенно, медленно, очень медленно уменьшай подачу дыхания, переходя при этом на улыбку. Улыбка помогает при переходе к пиано сохранить близость звучания. Пиано надо делать на той же позиции, что и форте, только дыхание следует давать более легко. Дыхание должно спокойно и удержано выпускаться, как будто пар изо рта. Ощущение пара, выходящего изо рта, помогает усвоению правильного положения голосового аппарата при пиано» [6, с. 7–51].

Схожего мнения о природе филировки придерживается итальянская певица Мрелла Френи: «Все пение производится дыханием. Только правильная техника дыхания дает плавное пение, потому его и надо подавать плавно, дозированно, то есть уметь удерживать его. Давление дыхания дает нам возможность делать пиано и форте. Верхние звуки требуют большего расхода дыхания, а низкие – меньшего» [6, с. 51–63]. Что касается голосового резонирования, певцу также необходима правильная организация певческого дыхания. Ирис Адами-Коррадетти, итальянский вокальный педагог XX века, отмечает, что дыхание тесно связано со звукоизвлечением. От хорошей техники дыхания зависит правильная вибрация голосовых связок, и голос хорошо отзвучивается в резонаторных полостях. Если посыл дыхания в резонаторные полости неверен, то, хотя голос и есть, потеряются его лучшие обертоны. Эту взаимосвязь дыхания с резонаторами отмечают многие вокальные педагоги. Только в результате правильной организации певческого дыхания, по мнению маэстро Э. Барра, голос сможет свободно «подниматься в голову» то есть в головной резонатор [2, с. 50].

Тип дыхания в пении не представляет собою чего-то застывшего, неизменного. Как показали исследования Д. Л. Аспелунда, проводившиеся в лаборатории экспериментальной фонетики при Московской консерватории, дыхание способно варьировать в пределах выработанного типа у каждого профессионального певца, что связано с тембром звучания данного произведения. Лирический стиль исполнения обычно требует более высокого типа дыхания. Драматические произведения, где нужен звук более опертый, плотный, эмоционально насыщенный, широкий, нуждаются в более низком дыхании. Как звук голоса изменяется для передачи эмоционально-смыслового содержания произведений, различных по своему стилю, так и дыхание, следуя за звуком, гибко приспосабливается к выполнению звуковых задач. Разумеется, все эти варианты не выходят за пределы выработанного привычного типа дыхания, осуществляются естественно, не привлекая специального внимания певца, желающего получить звук той или иной окраски и силы. Певческий звук должен базироваться на мышечном комплексе автоматического певческого выдоха. От высоты звука зависит плотность и активность дыхания, а от силы звука – количество дыхания. Научиться «плавно» выдыхать – самая трудная задача певца. Красота голоса, его тембр и выразительные качества определяются качеством выдоха.

Постановка дыхания является неременным условием и необходимой основой в преодолении творческих задач. Певец, недостаточно владеющий техникой дыхания, несмотря на очевидные исполнительские способности и хорошо развитую музыкальность, никогда не сможет в достаточной степени полно выполнить свои творческие замыслы.

Список литературы

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956. – 267 с.
2. Вопросы физиологии пения и вокальной методики: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1975. – Вып. 25. – 168 с.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2007. – 366 с.
4. Емельянов В. В. Развитие голоса. – СПб., 2004. – 191 с.
5. Масыгина В. Л. Анатомия органов дыхания. Работа над дыханием в пении. – Кемерово, 1994. – 34 с.
6. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1970. – Вып. 9: Вокальная кафедра: сб. работ лаб. физиологии пения и вокал. методики. – 138 с.
7. Яковлева А. С. Вопросы вокальной педагогики. – М.: Музыка, 1984. – Вып. 7. – 213 с.

List of references

1. Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noi pedagogiki. – M., 1956. – 267 s.
2. Voprosy fiziologii peniia i vokal'noi metodiki: tr. GMPI im. Gnesinykh. – M., 1975. – Vyp. 25. – 168 s.
3. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noi metodiki. – M.: Muzyka, 2007. – 366 s.
4. Emel'ianov V. V. Razvitie golosa. – SPb., 2004. – 191 s.
5. Masiagina V. L. Anatomiiia organov dykhaniia. Rabota nad dykhaniiem v penii. – Kemerovo, 1994. – 34 s.
6. Trudy GMPI im. Gnesinykh. – M., 1970. – Vyp. 9: Vokal'naia kafedra: sb. rabot. lab. fiziologii peniia i vokal. metodiki. – 138 s.
7. Iakovleva A. S. Voprosy vokal'noi pedagogiki. – M.: Muzyka, 1984. – Vyp. 7. – 213 s.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ЛАБИАЛЬНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

А. А. Шешуков

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается проблема внедрения в учебный процесс электронных устройств, которые способствуют развитию музыкальных способностей и профессиональной исполнительской культуры, начиная с начального периода обучения и заканчивая высшим учебным заведением.

Ключевые слова: хроматический тюнер, метроном, камертон, метроритм, темп, амбушюр, интонация.

USING MODERN TECHNIQUES IN TEACHING TO PLAY THE SIDES WIND INSTRUMENTS

A. A. Sheshukov

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the problem of implementing electronic devices into the educational process which develop musical abilities and professional performing culture, since the initial period of training and finishing higher education institution.

Keywords: chromatic tuner, metronome, tuning fork, microrim, tempo, ambusher, intonation.

Современный культурный прогресс сопровождается постоянным накоплением новых знаний практически во всех сферах деятельности человека. Не составляет исключения и область музыкального образования, которое сегодня реально находится под необратимым влиянием научно-технического прогресса. В изменения социально-эстетических установок постепенно втягиваются и различные области музыкального искусства, включая сферу духового инструментального исполнительства, составной частью которой является обучение игре на лабиальных духовых инструментах. Все это не может не требовать в определенной степени обновления учебного процесса, уровень которого в достаточной степени и будет формировать современных музыкантов. Одну из ведущих ролей здесь играют практические идеи в области технического оснащения учебного процесса, новейшие приемы, методы, направленные на повышение профессионального уровня музыкантов-духовиков.

Среди новшеств, которые внедряются сегодня в процесс обучения музыкантов в сфере исполнительства, находятся и новейшие технические устройства, по своей сути связанные с различными областями науки и музыкального творчества. Музыкальная педагогика на протяжении многих лет открыта поиску как в своих теоретических, так и практических основаниях. Она нацелена на разработку, осмысление, распространение и внедрение технических средств, с помощью которых ученик самостоятельно преодолевает определенные исполнительские трудности в процессе обучения.

Вот на этом пути находятся сегодня теория и практика обучения игре на лабиальных инструментах. Собственно этим и определяется роль и место технических средств обучения в формировании специалиста, музыканта-профессионала.

Среди существенных проблем важное значение приобретают формирование и развитие музыкального слуха, а также качественного звучания инструмента, точного интонирования. На эти параметры обучения и должно быть направлено внимание педагогов, стремящихся предложить и внедрить многообразные технические устройства, которые, с одной стороны, развивают музыкально-творческие способности учеников, их умения и навыки, а с другой – ускоряют развитие общей музыкально-исполнительской культуры. Учитывая важность изучения и применения технических устройств обучения в процессе подготовки духовиков, данная проблема имеет теоретическое и практическое значение.

Внедрение в учебный процесс необходимых технических устройств имеет также и дидактическое значение, с учетом развития современной музыкально-педагогической науки, а именно – эффективности внедрения технических устройств в музыкальную образовательную систему на всех этапах обучения. Можно констатировать, что в области музыкального искусства у нас создано пока еще незначительное количество разнообразных специальных приборов, есть и сложности в правильной методологии их использования. Далеко не секрет, что в начальный период обучения игре на флейте проблема интонации является наиболее острой. С одной стороны, это связано с исполнительской постановкой, а также проблемой исполнительского дыхания, с другой – с правильной настройкой «головы» инструмента (при выкручивании пробки высокий регистр понижается и наоборот). Также многие более опытные исполнители умело используют и октавный флажолет.

В статье предлагается методика использования в процессе обучения различных приборов (хроматический тюнер) для объективного визуального контроля, настройки и оценки извлекаемых звуков. Нами рассматриваются особенности применения специального технического устройства для настройки музыкальных инструментов» (электрический камертон) в музыкально-исполнительском процессе музыкантов-духовиков, а также раскрывается значимость взаимосвязи визуального и слухового контроля (тюнер) для формирования навыков точной высоты звуков и художественного интонирования.

Методологической основой статьи являются положения музыкальной акустики, физиологии, психологии, педагогики, теории и практики исполнительства на духовых лабиальных инструментах. Важное методологическое значение имеют положения:

- об определенной значимости технических средств обучения для повышения качества исполнительского мастерства;
- о взаимосвязи функционально-сенсорных, информационных, физиологических каналов (зрительного и слухового восприятия) в процессе исполнения;
- о совокупности художественного и звуковысотного интонирования, базирующейся на внутренних ощущениях и представлениях о музыкальном звуке.

Более других проявляют интерес к техническим средствам обучения музыканты, играющие на скрипичных инструментах, в меньшей степени – пианисты, что отчасти связано со специфическими трудностями звукоизвлечения или некачественной настройкой инструмента.

Среди трудов, наиболее значимых с точки зрения темы статьи, выделяются научно-исследовательские работы, посвященные технологии создания технических средств обучения. Это исследование Г. Абаджяна, который одним из первых рассмотрел проблемы применения технических средств при обучении игре на фаготе, создав с этой целью специальный прибор для изучения и анализа отдельных элементов техники звукоизвлечения фаготиста, и разработал методику, предусматривающую использование этого устройства. Направление объективного анализа звучания духовых инструментов с помощью специальной аппаратуры было продолжено в работах других известных музыкантов-духовиков: В. Апатского, Н. Волкова, Ю. Гриценко, Н. Карауловского. В целом разработки этих и других исследователей-духовиков, как, например, К. Квашнина, А. Степанова, стали отражением основных положений отечественной научно-методической мысли и практического опыта в плане понимания и объяснения проблем использования технических средств обучения. Вместе с тем в этих трудах остался в стороне целый ряд вопросов, которые нуждаются в

дальнейшем изучении и освещении. Часть из них связана с тем, что выводы проведенных исследований основываются на обобщении эмпирического опыта и на физическом анализе качества звучания духовых инструментов. Поэтому постановка задачи исследования в каждом отдельном случае остается достаточно специальной и узкой, оставляя тем самым за рамками научного осмысления целый ряд более общих нерешенных проблем.

Одной из таких проблем в первую очередь стало создание специальных приборов с соответствующим техническим обеспечением их удобства, компактности, портативности и применимости в практике, а также доступности, с точки зрения внедрения в учебный процесс, и эффективности использования непосредственно в нем. Возникает необходимость не только изучить отечественный опыт, но и проанализировать спектр исследовательского познания зарубежных специалистов. В настоящее время серьезное внимание уделено изучению патентной литературы на изобретения, позволяющей нам сформировать определенные знания об уровне исследовательской работы в этой области как у нас, так и за рубежом. Также изучены особенности функционирования и способы эксплуатации обучающих приборов, предложенных для использования их в практической деятельности исполнителей, в частности на флейтах. Конечно, отсутствие таких обучающих устройств в инструментальной практике и педагогике сужает возможность полноценной их оценки, однако в целом позволяет с достаточной уверенностью судить о самих принципах и подходах к обучению музыкантов, для которых предназначена эта аппаратура. Кроме того, анализ патентной литературы выполняет информационную функцию, способствуя соответствующей ориентировке в накопленном до настоящего времени опыте применения технических средств обучения, что дает нам объективную картину об уровне развития конструктивной исследовательской мысли на современном этапе в целом.

Условно к первой группе научной литературы следует причислить исследования, не касающиеся обучения на духовых инструментах, однако хорошо освещающие отдельные аспекты проблемы. Здесь назовем исследование П. Лобанова, создавшего специальный класс технических средств обучения в ГМПИ им. Гнесиных и обосновавшего реальную возможность развития интонационного слуха у музыкантов, обучающихся на различных музыкальных инструментах. Сходными вопросами занимался Б. Талалай, разработавший свою методику использования технических средств, которая способствует совершенствованию исполнительской техники виолончелистов. Прогрессивность предложенной им методики заключается в создании предпосылок для преодоления такого негативного явления, каким является зажатость исполнительского аппарата исполнителей. Ценные идеи содержатся также в статье В. Морозова, показавшего роль наглядности в вокальной педагогике, продуктивности включения в процесс формирования певческих навыков таких высокоинформативных анализаторов, какими являются слух и зрение.

Более общую роль для избранной темы играют труды, которые включены во вторую группу использованной автором необходимой литературы. В нее входят работы по теории звука и акустике (в первую очередь – Н. Гарбузова, Е. Назайкинского, Ю. Рагса), сведения из которых потребовались при проведении некоторых экспериментальных исследований. В работах известных отечественных музыкантов-духовиков и педагогов И. Пушечникова, А. Федотова, В. Иванова, Ю. Усова развиваются наиболее значимые теоретические и методические идеи, реализуемые в отечественном духовом исполнительстве и современной педагогике.

С одной стороны, анализ литературы позволил представить определенный диапазон проблемы использования технических средств обучения в практике формирования и совершенствования исполнительских навыков музыкантов, а с другой стороны, были созданы предпосылки для концептуального осмысления темы как в настоящем, так и в дальнейшем.

Цели статьи – осуществить комплексное решение проблемных вопросов использования технических средств обучения в области практического обучения игре на лабиальных духовых инструментах, обозначить методические подходы в оптимизации условий педагогической и исполнительской деятельности музыкантов-духовиков и выявить перспективы будущего развития этих направлений. Данные цели потребовали постановки соответствующих задач, которые сводятся к следующему: определить основные функции технических средств в процессе формирования

исполнительских навыков музыкантов-духовиков, обосновать их типологию; предложить специальное оригинальное устройство, которое способно обеспечить методы объективной оценки звучания лабиальных инструментов в условиях учебы; дать методические рекомендации, основанные на объективном визуальном контроле развития музыкального слуха.

Практическая значимость предполагает, что основные результаты, которые были получены в ходе научного поиска, найдут свое применение в педагогической практике на всех этапах учебного процесса. В настоящее время основные технические средства частично внедрены в практику обучения студентов-духовиков кафедры ОИИ КемГУКИ.

В заключение необходимо отметить, что профессиональное музыкальное образование и творчество, в том числе и исполнительство на духовых инструментах, находятся сегодня под влиянием научно-технического прогресса, и это необратимый объективный процесс. Естественно, рамки данной статьи не позволяют исчерпывающе осветить эту тему, которая интересна не только педагогам-духовикам, но и студентам, обучающимся игре на лабиальных инструментах. Применение современных технических средств играет существенную роль в формировании будущих исполнителей, и можно надеяться на научные и творческие поиски в этой области музыкального образования, каковой является искусство игры на духовых инструментах, в частности – на деревянных лабиальных инструментах.

Список литературы

1. Агарков О. Исследование вибрато как средство выразительности в музыкальном исполнении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1953. – 15 с.
2. Андреев Е. О работе над продолжительными звуками, гаммами, арпеджио и основными штрихами в процессе индивидуальных занятий. – М., 1964.
3. Апатский В. Акустическая природа фэгота // Актуал. вопр. теории и практики исполнительства на духовых инструментах. – М., 1985. – Вып. 80. – С. 141–159.
4. Апатский В. О динамике на фэготе // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 11–61.
5. Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976.
6. Архангельский С. Некоторые теоретические положения проблемы использования технических средств в учебном процессе // Междунар. науч. конф. европ. стран по проблемам школ. оборудования. – М., 1993.
7. Арчажникова Л., Голубева М. Моделирование музыкального образа на основе системы музыкально-слуховых представлений // Совет. музыка. – 1976. – № 12. – С. 73–80.

List of references

1. Agarkov O. Issledovanie vibrato kak sredstvo vyrazitel'nosti v muzykal'nom ispolnenii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia. – M., 1953. – 15 s.
2. Andreev E. O rabote nad prodolzhitel'nyimi zvukami, gammami, arpedzhio i osnovnymi shtrikhami v protsesse individual'nykh zaniatii.
3. Apatskii V. Akusticheskaiia priroda fagota // Aktual. vopr. teopii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh. – M., 1985. – Vyp. 80. – S. 141–159.
4. Apatskii V. O dinamike na fagote // Metodika obucheniiia igre na dukhovykh instrumentakh. – M.: Muzyka, 1971. – Vyp. 3. – S. 11–61.
5. Apatskii V. Opyt eksperimental'nogo issledovaniia dykhaniia i ambushiura dukhovika // Metodika obucheniiia igre na dukhovykh instrumentakh. – M.: Muzyka, 1976.
6. Arkhangel'skii S. Nekotorye teoreticheskie polozheniia problemy ispol'zovaniia tekhnicheskikh sredstv v uchebnom protsesse // Mezhdynar. nauch. konf. evrop. stran po problemam shkol. oborudovaniia. – M., 1993.
7. Archazhnikova L., Golubeva M. Modelirovanie muzykal'nogo obraza na osnove sistem muzykal'no-slukhovykh predstavlenii // Sovet. muzyka. – 1971. – № 12. – S. 73–80.

ПРОБЛЕМА ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

В. М. Третенков

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются вопросы постановки исполнительского дыхания на духовых инструментах, роль педагога в воспитании и обучении ученика.

Ключевые слова: дыхание, нюансировка, вдох, выдох, диафрагма, духовой инструмент, тембр, динамика, интонация.

THE PROBLEM OF SETTING PERFORMANCE BREATH ON WIND INSTRUMENTS

V. M. Tretenkov

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article describes setting performance breath on the wind instruments, and the teacher's role in training students.

Keywords: breathing, making nuance, inhale, exhale, diaphragm, wind instrument, timbre, dynamics, intonation.

Большое значение в процессе обучения игре на духовых инструментах следует уделять развитию техники дыхания, требующей систематической тренировки. Дыхание является одним из главнейших средств музыкальной выразительности. Чем лучше оно развито у исполнителя, тем ярче и разнообразнее может быть его нюансировка. Однако от дыхания зависят не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой. Частая смена дыхания иногда требуется для передачи волнения, которое может быть выражено порывистым исполнением ряда коротких музыкальных фраз. Процесс дыхания, как известно, относится к числу важнейших физиологических актов, обеспечивающих нормальную жизнедеятельность человека. Суть этого процесса – непрерывный газообмен между организмом и окружающей средой. Совершая вдох, мы вместе с атмосферным воздухом вводим в организм кислород; производя выдох – избавляемся от вредных продуктов распада (в первую очередь – углекислого газа).

Осуществляются эти попеременные действия через систему органов дыхания – дыхательные пути (полость рта, гортань, дыхательное горло, или трахея, бронхи) и легкие. В устройстве дыхательной системы существенным является то, что по мере приближения к концу воздухоносные пути становятся более мелкими, а количество их разветвлений все время увеличивается. Этим достигается распространение атмосферного воздуха по всей дыхательной поверхности легких, а следовательно – увеличение их дыхательного объема. В основе естественного, нормального дыхания человека лежат ритмичные дыхательные движения его грудной клетки и дыхательной мускулатуры. Механизм этих движений необычайно прост: вслед за расширением грудной клетки, активно совершающимся при помощи группы скелетных дыхательных мышц, расширяются и прилегающие вплотную к ее стенкам легкие. В растянутых легких давление в этот момент становится ниже атмосферного, и они наполняются воздухом. Так осуществляется первая фаза дыхания – вдох.

При второй фазе – выдохе – происходит обратный процесс. Как только мышцы, производящие вдох, расслабятся, начинают действовать другая группа скелетных дыхательных мышц и сила гладкой мускулатуры самих легких, вследствие чего грудная клетка спадает и легкие сжимаются. В этот момент давление в них становится выше атмосферного, и воздух из легких устремляется наружу [2, с. 23]. Таким образом, обе фазы дыхания протекают при условии координированной работы целой системы дыхательных мышц, которые в зависимости от выполняемой роли подразделяются на

вдыхательные и выдыхательные. Первую группу мышц составляют: наружные межреберные мышцы, поднимающие ребра, а также диафрагма; вторую группу – внутренние межреберные и мышцы брюшного пресса, включающие прямые, косые и поперечные мышцы живота.

Функциональная деятельность всей дыхательной мускулатуры осуществляется и регулируется с помощью центральной нервной системы. В продолговатом мозге человека находится группа нервных клеток, составляющая дыхательный центр. При возбуждении этих клеток нервные импульсы направляются к дыхательным мышцам и вызывают их сокращения. Подобное возбуждение может происходить двумя путями: либо в результате недостатка кислорода в крови и повышенного скопления в ней углекислоты, либо под влиянием раздражений, приносимых к дыхательному центру по нервным путям. Обычное, нормальное дыхание осуществляется, как правило, непроизвольно. В течение всей жизни в организме человека совершаются дыхательные движения, обуславливающие ритмичное чередование вдоха и выдоха. Однако дыхание не остается неизменным: оно изменяется с течением возраста, при усиленной мышечной работе, при смене барометрического давления, при различных эмоциональных состояниях и т. д. Особенно же примечательным является то, что человек до определенного предела может произвольно, с помощью волевых усилий изменять ритм и глубину своего дыхания – то учащать, то замедлять его, делать то более глубоким, то более поверхностным и т. д. Сознательное управление собственным дыханием и лежит в основе профессиональной деятельности исполнителей на духовых инструментах [4, с. 21].

Рассмотрим особенности дыхания в процессе игры на духовых инструментах. Большое внимание должно быть уделено развитию у учащегося привычки внимательно относиться к построению исполняемого музыкального материала. Моменты вдоха не должны быть случайными, когда запас воздуха у исполнителя иссяк. Слушатель никогда не должен чувствовать, что исполнителю нужно взять дыхание. В речи хорошего оратора ощущаемые запятые и точки располагаются всегда естественно, позволяя ему свободно дышать, и никому не приходит в голову мысль о том, где и как оратор берет дыхание. Так точно и музыкант, отделяя вдохом конец одной музыкальной фразы от начала другой, создает основу для логичного и естественного исполнения. Стремление сыграть больше музыки на одном дыхании свидетельствует об ограниченности исполнителя и непонимании исполняемого произведения.

Иногда приходится встречаться с очень длинными музыкальными фразами, которые никак не могут быть исполнены на одном дыхании. Тогда следует определить место, где можно взять дыхание, не нарушив смысла исполняемой музыки. В подобных случаях лига не должна служить препятствием для вдоха. Она указывает лишь на требование плавного и связного исполнения. Разумеется, после вдоха, сделанного под лигой, нельзя акцентировать следующий звук. В музыкальной литературе можно встретить иногда ряд нот с паузами между ними под общей лигой. Это указывает не только на допустимость, но и на необходимость прекращения звучания. Такие случаи встречаются довольно часто. Правильное распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения. Поэтому педагог в начале работы с учащимся над произведением должен на основе разбора структуры сочинения и учета исполнительских возможностей ученика подробно указать, где следует делать вдох. В этом разборе всегда должен участвовать и ученик, постепенно приучаясь самостоятельно разбираться в материале и находить верное решение вопросов дыхания.

От правильного дыхания зависят чистота интонации, устойчивость и выразительность звука. При игре же на духовых инструментах функции вдоха и выдоха коренным образом изменяются. Если при обычном дыхании вдох и выдох по времени примерно одинаковы, то при игре на духовом инструменте выдох часто бывает гораздо продолжительнее вдоха. Кроме того, исполнительский выдох всегда активен [7, с. 338]. Искусство исполнительского дыхания состоит не только в умении изменять силу и направление выдыхаемой струи воздуха, но и в умении производить быстрый полноценный вдох, значительно превышающий по объему вдох при нормальном дыхательном процессе. Для извлечения звуков определенной высоты, динамики, характера, тембра, длительности, то есть для приведения в действие звукообразователя и звучащего воздушного столба, исполнителю на духовом инструменте необходим интенсивный выдох. Степень интенсивности выдоха определяется характером музыки и спецификой звукообразования на том или ином духовом инструменте.

Исполнители на духовых инструментах взяли на вооружение не грудной или диафрагмальный типы дыхания, а грудно-брюшной, смешанный тип дыхания как наиболее рациональный и создающий наиболее благоприятные условия для производства вдоха и выдоха во время игры. При грудном типе дыхания акцент вдоха падает на средний участок грудной клетки, нижние отделы грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо, диафрагма почти не участвует. При брюшном (диафрагмальном) типе дыхания акцент падает на работу самой сильной и активной мышцы – диафрагмы. Однако объемом легких при таком дыхании неполный, так как средний и верхний участки грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо. При грудно-брюшном (смешанном) типе дыхания благодаря комбинированному действию диафрагмы и всех мышц грудной клетки достигается наибольший эффект вдоха. Тем не менее при игре на духовом инструменте нельзя отрицать важности и необходимости использования в исполнительской практике духовиков разных типов дыхания – грудного и диафрагмально-го (брюшного): типы дыхания определяются характером самой музыки [5, с. 12].

Условия игры обязывают музыканта-духовика производить часто полный и быстрый вдох. Для обеспечения этого условия музыканты прибегают к участию во время вдоха не только носа, как при нормальном вдохе, но и рта. Степень участия рта в момент вдоха определяется спецификой звукоизвлечения на том или ином духовом инструменте. Так, например, на трубе – инструменте с узкой мензурой, требующей не столько большого объема запаса воздуха, сколько интенсивности и сконцентрированности выдыхаемой воздушной струи, – основная нагрузка при вдохе ложится на нос. Рот выполняет здесь лишь вспомогательные функции, и то в исключительных случаях, когда требуется быстрый полный вдох. На широкомензурных инструментах (тромбон, туба), где полнота вдоха всегда более объемна, чем в инструментах с узкой мензурой и выдох не столь сконцентрирован, активность участия рта в процессе вдоха более высокая.

При игре на деревянных духовых инструментах основная часть вдыхаемого воздуха проходит через рот и лишь незначительная часть – через нос. Степень активности участия в процессе вдоха ртом или носом зависит также от музыкальной фразы и, в связи с этим, от применяемых типов дыхания. Если при диафрагмальном вдохе основная часть воздуха вдыхается через рот, при грудно-брюшном – через рот и нос, то при грудном вдохе активная роль принадлежит носу. Слушателя может раздражать игра исполнителя только из-за того, что он шумно, неэстетично вдыхает. Поэтому вдох через нос является более бесшумным, он близок к естественному процессу дыхания, вдох через нос значительно гигиеничнее. Но решающая роль в исполнении принадлежит выдоху, так как он связан уже непосредственно с художественной стороной исполнительского процесса. Выдох должен быть разнообразен и гибок: то бурный и порывистый, то едва заметный и плавный, то усиливающийся и замирающий, то ускоряющийся и замедляющийся и т. д. [3, с. 31].

Розанов С. В. подчеркивал важность для исполнителя «играть на опоре», или на «опертом» дыхании. На всех медных и деревянных инструментах, за исключением флейты, усиление выдоха при неизменяющемся напряжении мускулов губ вызывает некоторое понижение звука – усиленный выдох приводит в колебание более крупные части вибраторов, порождающих звук. В инструментах с камышовой тростью (гобой, кларнет, фагот) будут вибрировать большие участки трости. Более сильное сжатие губами трости сократит длину ее колеблющейся части и помешает понижению звука [4, с. 27]. При исполнении на духовом инструменте выдох должен иметь необходимое качество: то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый, в зависимости от динамических нюансов. Усиление звука связано с ускорением выдоха, ослабление – с постепенным замедлением; при постепенном и равномерном выдохе получается ровный по силе звук. Так достигаются самые разнообразные нюансы звука.

Развивать дыхание нужно постепенно: от отдельных, не слишком продолжительных звуков и небольших музыкальных фраз с равномерным в динамическом отношении звучанием и минимизацией интонационных погрешностей следует переходить к дальнейшему развитию исполнительского дыхания на материале с более продолжительными звуками и фразами, с постепенным усилением и ослаблением выдоха. Необходимо при этом постоянно контролировать качество исполнительского выдоха слухом. Для развития навыков исполнительского дыхания в педагогической практике широко

используется исполнение гамм в медленном движении с применением различной нюансировки. Завершение развития техники дыхания достигается в работе над специально подбираемым музыкальным материалом, в котором исполнение имеющихся динамических оттенков требует определенного мастерства [1, с. 38]. Специальное внимание следует уделять развитию мускулов губ и лица, что необходимо учитывать при подборе упражнений, предназначенных для развития дыхания. У некоторых исполнителей при выдохе часть воздуха выходит через нос, что приводит к потере тембровых красок звука, поэтому педагог должен своевременно заметить и исправить этот недостаток. От дыхания зависит не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой, следовательно, необходимо обратить внимание ученика на роль дыхания в музыкальной фразеологии.

Неправильное распределение пунктов вдоха может привести к искажению смысла музыкальной фразы. При этом лига не должна служить препятствием для вдоха, поскольку она указывает лишь на необходимость плавного и связного исполнения [8, с. 30]. Прекращение звучания наступает не сразу; какое-то короткое время человеческий слух сохраняет звучание. Это дает возможность, при наличии определенного мастерства, делать вдох в некоторых пунктах, находящихся под лигой. Исполнение же с напряженным дыханием производит тяжелое, неприятное впечатление.

Следует бороться с манерой ученика делать вдох преимущественно на тактовой черте. Учащийся должен усвоить, что тактовая черта является лишь метрической границей и далеко не всегда совпадает с началом или окончанием музыкальной фразы. Развить всесторонне технику дыхания и научиться использовать ее в полной мере как средство музыкальной выразительности возможно только при овладении достаточно богатым музыкальным репертуаром. Непременным условием точного интонирования является наличие у исполнителя хорошо развитого музыкального слуха. Неточность настройки духовых инструментов, вызывающая необходимость постоянных «поправок» высоты отдельных звуков путем соответствующего изменения напряжения губ, требует повышенной слуховой чувствительности к интонации. При помощи специальных упражнений духовик может настолько усовершенствовать свой относительный слух, что он приобретает качества абсолютного слуха.

В частности, педагогу необходимо постоянно уделять внимание развитию всех компонентов музыкального слуха и, прежде всего, внутреннего, мелодического слуха. Чаще всего для этого используется исполнение по памяти знакомых ранее или услышанных вновь музыкальных отрывков, транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, импровизация, а также сочинение музыки. Преподаватель специально направляет внимание на расширение художественных впечатлений обучаемых посредством демонстрации музыкальных произведений как в исполнении самого преподавателя или учеников, так и с помощью технических средств. Причем демонстрацию музыки полезно сочетать с ее наблюдением по нотам. Ведущая роль в воспитании и обучении ученика принадлежит педагогу. Основные сложности бывают при постановке исполнительского дыхания. Эти трудности дети преодолевают путем выполнения дыхательных упражнений, а также благодаря объяснению педагогом природы физиологического дыхания, разницы между физиологическим и исполнительским дыханием.

Правильная, рациональная методика дыхания в процессе обучения играет важнейшую роль в становлении исполнительского мастерства духовика. Теоретическое знание основ физиологии дыхания должно сочетаться с практической работой – разного рода специальными техническими упражнениями, ставящими целью развитие всех исполнительских компонентов (в частности, дыхательных мышц) и, в конечном счете, всех средств выразительности. Поэтому необходимо каждодневно развивать и отшлифовывать те или иные исполнительские компоненты и приемы посредством специальных (в зависимости от цели) упражнений. Таких изданных упражнений, к сожалению, у нас пока почти нет. Поэтому желательно, чтобы педагог сам сочинял упражнения для ученика. Но и на продолжительных звуках, и на гаммах, и на этюдах, и на пьесах можно достичь больших результатов, если их не просто механически проигрывать, а отшлифовывать, оттачивать на них мастерство сознательно, целенаправленно.

Список литературы

1. Карауловский Н. И. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблема исполнительского строя // Исполнительство на духовых инструментах и вопр. музык. педагогики: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 45. – 123 с.
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.: Лениздат, 1983. – 204 с.
3. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. – М.: Музыка, 2009. – 127 с.
4. Методика обучения игре на духовых инструментах / под ред. Ю. Усова. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 2; 1971. – Вып. 3; 1976. – Вып. 4. – 75 с.
5. Методика обучения игре на духовых инструментах / под ред. Е. Назайкинского. – М.: Музыка, 1964. – Вып. 1. – 82 с.
6. Платонов Н. Из воспоминаний о Сергее Васильевиче Розанове. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: Просвещение, 1990. – Вып. 103. – 290 с.
7. Рагс Ю. Н. Интонирование мелодии в связи с некоторыми ее элементами // Тр. каф. теории музыки Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1960. – С. 338–355.
8. Розенберг А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века // Вопр. музык. исполнительства и педагогики: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: Просвещение, 1976. – Вып. 24. – С. 266–286.

List of references

1. Karaulovskii N. I. Zvukovysotnaia intonatsiia na dukhovyykh instrumentakh i problema ispolnitel'skogo stroia // Ispolnitel'stvo na dukhovyykh instrumentakh i vopr. muzyk. pedagogiki: sb. tr. GMPI im. Gnesinykh. – M.: Muzyka, 1979. – Vyp. 45. – 123 s.
2. Levin S. Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noi kul'tury. – L.: Lenizdat, 1983. – 204 s.
3. Mastera igry na dukhovyykh instrumentakh Moskovskoi konservatorii. – M.: Muzyka, 2009. – 127 s..
4. Metodika obucheniia igre na dukhovyykh instrumentakh / pod red. Iu. Usova. – M.: Muzyka, 1966. – Vyp. 2.; 1971. – Vyp. 3; 1976. Vyp. 4. – 75 s.
5. Metodika obucheniia igre na dukhovyykh instrumentakh / pod red. E. Nazaikinskogo. – M.: Muzyka, 1964. – Vyp. 1. – 82 s.
6. Platonov N. Iz vospominanii o Sergee Vasil'eviche Rozanove. Portrety sovetskikh ispolnitelei na dukhovyykh instrumentakh // Sovremennoe ispolnitel'stvo na dukhovyykh i udarnyykh instrumentakh: tr. GMPI im. Gnesinykh. – M.: Prosveshchenie, 1990. – Vyp. 103. – 290 s.
7. Rags Iu. N. Intonirovanie melodii v sviazi s nekotorymi ee elementami // Tr. kaf. teorii muzyki Moskov. gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo. – M.: Muzgiz, 1960. – S. 338–355.
8. Rozenberg A. K istorii obucheniia igre na dukhovyykh instrumentakh v Rossii XVIII veka // Vopr. muzyk. ispolnitel'stva i pedagogiki: tr. GMPI im. Gnesinykh. – M.: Prosveshchenie, 1976. – Vyp. 24. – S. 266–286.

РЕПЕРТУАРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА КЛАРНЕТИСТА

М. М. Тыновский

*Дрогобычский государственный педагогический университет
им. Ивана Франко, г. Дрогобыч, Украина*

В статье освещается разнообразие путей пополнения исполнительского и дидактического репертуара украинских кларнетистов. В качестве примеров одного из направлений – музыки для аккомпанирования – предлагаются сочинения таких авторов, как В. Гурфинкель, А. Штарк, К. Мюльберг, И. Оленчик, С. Неугодинов, И. Мостовой, В. Заяц, В. Носов, С. Низкодуб, С. Ригин, В. Щербанюк. Они представляют разные исполнительские школы Украины и внесли весомый вклад в развитие указанного репертуара.

Ключевые слова: кларнет, исполнительство, образование, оригинальный репертуар, переложение.

M. M. Tynowski

Drogobych State Pedagogical University of Ivan Franko, Drogobytch, Ukraine

The article highlights the variety of ways to replenish performing and didactic repertoire of Ukrainian clarinetists. As an example, the line layout repertoire of V. Gurfinkel, O. Shtark, K. Myulberhom, I. Olenchuk, S. Neuhodnikov, I. Mostoviy, B. Zayec, V. Nosov, S. Nizkodub, S. Ryhynym, V. Shcherbaniuk is presented, who are the representatives of different Ukrainian performing schools; and they made a significant contribution to the above mentioned activity.

Keywords: clarinet, performance, education, original repertoire, transposition.

В области камерного музыкального искусства особое место занимают композиции для духовых инструментов, хотя, безусловно, они уступают количеством произведениям для фортепиано, струнных инструментов и их ансамблей. Ведь музыкант-исполнитель на духовом инструменте даже в составе симфонического оркестра – это прежде всего солист, и, наоборот, каждый солист-духовик проходит школу оркестровой игры (а следовательно – приобретает знания обширного оркестрового и музыкально-театрального репертуара, овладевает мастерством интерпретации, навыками сотрудничества с дирижерами, другими солистами-исполнителями и певцами). Поэтому композиторы обращались раньше и обращаются сейчас к жанрам камерно-духовой музыки, учитывая эту исполнительскую особенность, нередко адресуя свои произведения отдельным конкретным интерпретаторам. Композиции, предназначенные для исполнения кларнетом-соло или ансамблями с участием кларнета, становятся единичными образцами в творчестве композиторов, однако они представляют собой чрезвычайно интересную и актуальную область исследования с точки зрения трактовки выразительных возможностей инструмента, проявления его потенциала с позиции камерно-ансамблевого музицирования, жанровых особенностей и творческого эксперимента.

Методическим проблемам исполнительства на духовых инструментах в целом и на кларнете в частности, профессионализации образования посвящены классические труды российских специалистов (Б. Дикова, В. Волкова, Ю. Усова, С. Левина, Н. Платонова, И. Пушечников, С. Розанова, А. Федотова, М. Фиготина, Ю. Ягудина), на которых воспитывались поколения отечественных педагогов.

В украинском музыковедении база научного осмысления кларнетового искусства только формируется. В широком контексте украинское кларнетовое творчество рассматривается в трудах «Духовая музыка Украины в XVIII–XIX веках» Ю. Рудчука, «Пути развития духового музыкального искусства в Украине (от истоков до начала XX века)» В. Богданова, «Инструментальная музыка в Украине второй половины XVI – середины XVIII века и проблемы подлинности в исполнительской культуре» К. Чечени. Проблематику, связанную с классическими духовыми квинтетами, рассматривают в своих исследованиях М. Денисенко и П. Круль.

Немногочисленными масштабными работами украинских специалистов, посвященными исполнительным и методико-педагогическим аспектам, являются: «Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика» и «Теория и практика игры на духовых инструментах» В. Апатського, диссертационные исследования «Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста» З. Буркацкого (Одесса, 2004), «История, акустическая природа и выразительные возможности аппликатуры кларнета» Р. Вовка (К., 2004), «Кларнет в музыкальной культуре Европы XVIII века» В. Громченко (К., 2008). Кларнет в творчестве Л. Колодуба для духовых инструментов анализирует В. Слупский, исполнительские аспекты деятельности кларнетиста-исполнителя исследует А. Мельник, тембральные аспекты исполнительства на деревянных духовых инструментах рассматриваются в трудах В. Громченко [4] и В. Семенюта. Важным материалом служат монографические, энциклопедические словарные и нотные издания [1], в частности сборники этюдов, упражнений и кларнетовых школ, фондовые и аудиозаписи, публикации об исполнителях, их образовании и концертной деятельности в периодике [5; 6; 8].

Цель статьи – анализ дидактического репертуара, созданного исполнителями-педагогами, который положен в основу формирования исполнительского мастерства студента-кларнетиста.

Кларнетовое искусство Украины имеет чрезвычайно широкое представительство ярких персоналий. Его фундамент заложили личности, вклад которых исключительно важен в сольном и коллективном исполнительстве, музыкальной науке, специальном образовании. Основную часть национального кларнетового репертуара составляют оригинальные композиции профессиональных инструменталистов-исполнителей, произведения, скомпонованные композиторами-профессионалами, а также учебная литература для этого инструмента, появление которой обусловлено потребностями обеспечения качественного профессионального образования. Отдельную группу составляют переложения мировой классики для кларнета и кларнетового состава. К работе над исполнительным и дидактическим репертуаром стабильно приобщаются специалисты Украины в области исполнительства и педагогики кларнета.

Так, преподаватель класса кларнета в Полтавском музыкальном училище Владимир Гурфинкель стал автором классических дидактических пособий, например «Кларнетовая школа» (К., 1965), и сборников этюдов разного уровня сложности, которые до сих пор не теряют актуальности. В частности, сборник «Этюды для кларнета» (Вып. 3) В. Гурфинкеля содержит 50 разножанровых учебных композиций на различные технические сложности, предназначенные для учащихся старших курсов музыкальных училищ и консерваторий.

Одним из учеников В. Гурфинкеля является кларнетист и музыкальный педагог Александр Штарк (1910–1963), который, закончив обучение в Полтавском музыкальном училище, занимался в Московской консерватории в классе Сергея Розанова (1930–1935), проходил аспирантуру сначала у него (1935–1937), затем (1937–1939) у А. В. Володина. Выступал как сольный и ансамблевый музыкант, был первым исполнителем «Концерта для кларнета с оркестром» Сергея Василенко (который автор посвятил исполнителю). С 1937 года вел педагогическую деятельность в средних и высших учебных заведениях Москвы, в том числе в музыкальном училище при Московской консерватории. С 1944 года стал основателем классов кларнета в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и музыкальном училище имени Гнесиных, Институте военных дирижеров при Московской консерватории.

А. Штарк – один из первых кларнетистов, который перешел на новую систему кларнета (систему Бема), автор ряда оригинальных композиций для кларнета, учебно-методических пособий, среди которых несколько выпусков «Хрестоматии педагогического репертуара для кларнета» (М., 1989, переиздание – М., 2001), этюдов («Двадцать четыре оркестровых этюда», «Шесть виртуозных этюдов», «Двадцать четыре этюда во всех тональностях», «Двадцать четыре этюда») и сборников оркестровых трудностей (в частности цикла «23 оркестровых этюда для кларнета» и оркестровых трудностей на материале творчества П. Чайковского), переводов и обработок произведений П. Чайковского А. Лядова, Н. Глинки, А. Аренского, А. Даргомыжского, А. Глазунова и др. [1, с. 323].

Среди них – переложение для кларнета и фортепиано «Каприччио» (опус 62), для виолончели и фортепиано «Экспромт» (опус 21), «Мелодия» (опус 43, № 2), «Скерцо» для скрипки, «Романс» (опус 51), «Подснежник» из «Времен года» П. Чайковского, «Чардаш» и пьеса «Бабочка» А. Ильинского; композиции А. Лядова «Прелюдия» (опус 3), «Танец», «Экспромт»; переложения романсов А. Аренского, ноктюрн «Разлука» М. Глинки, «Славянская тарантелла» А. Даргомыжского, Концерт для саксофона и Танец из балета «Раймонда» А. Глазунова; Adagio из сонаты для органа Ф. Мендельсона, «Каприччио» М. Мусоргского, Andante из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна, Скерцо из Девятой симфонии Д. Шостаковича. Эти сочинения широко используются в педагогической практике украинских и других учебных заведений (в частности представлены в программных репертуарных планах класса специального кларнета Московской государственной консерватории).

Исключительным по масштабу и многогранности является вклад в развитие кларнетовой методической дидактической литературы исполнителя и педагога, заслуженного деятеля искусств Украины, кандидата искусствоведения, профессора Одесской национальной музыкальной академии им. А. Неждановой Калио Мюльберга. Украинское кларнетовое искусство обязано ему как талантливому интерпретатору, первому исполнителю ряда сонат (Ф. Пуленка, П. Подковырова, Б. Мартину

и Г. Глазачова) и концертов для кларнета с оркестром (Р. Кубина, А. Копленда), «Каприччио» Г. Глазачова. Ему как солисту свои произведения посвятили композиторы Ю. Щуровский и Л. Колодуб. В дуэте с М. Глазуновым он наладил сотрудничество с многочисленными одесскими композиторами: Г. Глазачовым, А. Красотовым, Я. Фрейдлиным, Г. Успенским, И. Асеевим, П. Захаровым, Т. Рябчиковым, А. Станко, Н. Генаро.

С целью пополнения исполнительского репертуара Мюльбергом осуществлен ряд переложений произведений для кларнета и для ансамблей деревянных духовых инструментов, составлены репертуарные сборники учебной литературы (в частности «Бассо-остинато» Р. Щедрина для кларнета и фортепиано, изданного «Музыкальной Украиной» в 1970-х годах). Редакции и переложения для кларнета и для ансамблей деревянных духовых инструментов К. Мюльберга известны не только на Украине, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья, где неоднократно переиздавались. Его ученик, выдающийся кларнетист-исполнитель Борис Турчинский, характеризуя его деятельность, вспоминает: «Трудно даже представить себе, какие нравственные, эмоциональные и просто физические нагрузки выпадали на судьбу Мюльберга. Ежедневная многочасовая работа с инструментом. Репетиции и выступления в театре... Концертная деятельность в составе дуэта... Встречи с композиторами и буквально «прощупывание» каждой ноты из новых произведений для кларнета... Авторское творчество: созданных им лично переложений становилось все больше и больше» [8].

К. Мюльберг является одним из выдающихся отечественных кларнетистов-исполнителей и методистов, чьи достижения признаны на вненациональном уровне, а Международный биографический центр в Кембридже включил его в перечень музыкальных авторитетов – мировых лидеров художественного творчества (1991). В своих поисках он руководствуется требованиями улучшения качества звука, технических возможностей, штрихов и динамики, фразировки и интерпретации музыкальных произведений – как классических, так и новейших авторов, опираясь на методический опыт украинских и зарубежных специалистов и учебных заведений.

Позицию творческого наставника продолжил кларнетист-исполнитель и педагог Иван Оленчик – выпускник Тернопольского музыкального училища (1971, класс Г. Гевояна), Одесской консерватории (1976, класс К. Мюльберга), аспирантуры Музыкально-педагогического института имени Гнесиных (класс профессора И. Мозговенко), солист Московского государственного симфонического оркестра, артист Госоркестра России, доцент РАМ имени Гнесиных, заслуженный артист РСФСР [3; 9]. Ему посвящены произведения ряда современных авторов – Р. Леденева, Ш. Давыдова, В. Шаровой, Г. Сальникова. Под его редакцией были изданы сборники переложений для кларнета и фортепиано, им совершены авторские переложения. Среди них: «Шедевры зарубежных композиторов» для кларнета и фортепиано (куда вошли переложения Т. Альбинони, Й. С. Баха – Ш. Гуно, Г. Ф. Генделя, Н. Паганини, Дж. Россини, К. Сен-Санса, П. Сарасате, Г. Динику), «Популярные пьесы для кларнета и фортепиано» (в два выпуска этой серии вошли композиции Дж. Качин, Й. С. Баха, Ф. Шопена, Л. Делиба, П. Чайковского, Л. Ильинского, К. Дебюсси, М. Равеля, В. Монти и др.), «Сборник пьес для кларнета и фортепиано» (его содержание включает переложения произведений К. Дебюсси, К. М. Вебера, Й. С. Баха, Г. Динику, П. Чайковского, С. Прокофьева).

Среди популярных композиций – переложения для кларнета и фортепиано: «Павана на смерть инфанты» М. Равеля [1, с. 201; 3, с. 9] и Квintет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели К. М. Вебера. Отдельную группу составляет оригинальная музыка кларнетиста: «Фантазия на темы М. Мусоргского» для кларнета и фортепиано, Концертная пьеса на темы Д. Шостаковича, Вариации на тему М. Лягран.

И. Оленчик – автор сборников «16 виртуозных этюдов» и «20 каприсов» для кларнета-соло. Комментируя эти произведения, автор отмечал: «Хотелось написать такие этюды, которые нравились бы кларнетистам, и они играли бы их с желанием, и в то же время – способствовали бы их профессиональному росту как исполнителей. Что касается “каприсов для кларнета-соло”, то в России впервые они были выпущены профессором Санкт-Петербургской консерватории Е. Кавалини. Построение в них от простого к сложному, где простые – действительно очень легкие, а сложные – не сложнее, чем этюды Видемана, Штарка, Клозе. Эти этюды были написаны в XIX веке, и, естественно, за это время кларнетисты сделали огромный технический скачок. 20 каприсов – это движение

времени, острая необходимость преодолевать очередные технические трудности. Я счастлив, что они завоевали большую популярность не только в России, но и за рубежом» [6; 7].

По убеждению профессора Г. Маслова, данный цикл «бесспорно, является заметным... в современном кларнетовом репертуаре... Тематизм пьес, включенных в сборник, очень разнообразен: мы видим и стилизации в духе эпох Барокко и Венского классицизма, и своеобразные вариации на темы произведений русских композиторов А. Даргомыжского, А. Бородина, М. Мусоргского, С. Прокофьева, и славянские, молдавские, испанские мелодии. Многие капризы написаны современным музыкальным языком, включая сериальную технику композиции, полиритмию, несимметричные переменные метра, аккордовую игру. Выполнение этих произведений требует от кларнетиста высокого технологического мастерства и развитого музыкального мышления» [6; 3]. Среди последних достижений музыканта – методическое пособие «Обучение и исполнительство на кларнете» (М., 2013) [7], которое стало логическим откликом на изменения, происходящие сегодня в музыкально-образовательном и исполнительском пространстве. В предисловии к работе автор выражает надежду, что этот труд расширит профессиональные знания педагогов-кларнетистов и укрепит их методические позиции.

Другой талантливый исполнитель – Сергей Неугодников, выпускник Свердловской специализированной музыкальной школы, Киевской государственной консерватории им. П. Чайковского (1975, класс В. Антонова), солист симфонического оркестра Государственного академического театра оперы и балета Украины им. Т. Шевченко и Национального заслуженного академического симфонического оркестра Украины. В 1978 году Неугодников стал первым исполнителем, редактором и автором каденции Концерта для кларнета с оркестром известного украинского композитора В. Гомоляки, сделав фондовую запись этого концерта на украинском радио.

Украинский кларнетист, педагог, выпускник Черновицкого музыкального училища и Львовской консерватории, преподаватель Житомирского музучилища им. В. Косенко с большим стажем работы Иван Мостовой и преподаватель кларнета и дирижирования этого же училища дирижер и основатель многих творческих коллективов Житомирской и Ровенской областей (1971–1987) Валерий Заяц участвовали в разработке методических пособий для учителей музыкальных школ и музыкальных училищ, в соавторстве с другими учеными принимали участие в разработке методических пособий для музыкальных школ области и коллективов самодеятельных духовых оркестров.

Выдающийся исполнитель-кларнетист, дирижер, композитор, методист-исследователь, выпускник Львовского музыкального училища (1957, класс Д. Степукова), Львовской консерватории (1962, класс К. Геннеля), профессор этого вуза с большим стажем работы Владимир Носов – автор значительного количества произведений для кларнета и других духовых инструментов. Эти произведения увидели свет в издательствах «Музыка» (Москва), «Музыкальная Украина» (Киев). Особенно популярны его сборники этюдов, циклы пьес, «Баллада», «Гуцульский триптих» для кларнета-соло и др. [2, с. 293–295].

Доцент Киевской консерватории Степан Ригин является автором «Апликатурных этюдов для кларнета» (1967) и Концерта для кларнета с фортепиано (1965), ориентированного на пополнение учебно-педагогического репертуара.

Работа над формированием репертуарных сборников, согласованных с дидактическими потребностями, активно продолжается и в наше время. В частности, черновицким специалистом, педагогом-практиком Владимиром Щербанюком – выпускником Молдавского государственного института искусств (1980) – составлено два выпуска авторского школьного учебного кларнетового, саксофонового и трубного репертуара «Сборник пьес для учеников музыкальных школ» (Черновцы, 2007). Они написаны на основании усвоения передового опыта обучения учащихся на духовых инструментах в музыкальных школах и специализированных средних профессиональных учебных заведениях. Пьесы, вошедшие в первый из сборников, приведены в соответствие с требованиями учебных планов и программ, физическими данными детей младших классов. Музыкальные произведения составлены с учетом постепенного расширения диапазона инструмента, выработки гибкости губного аппарата, углубления теоретических знаний школьников. Композиции продуманы с точки зрения тональных

планов и штриховых навыков, им соответствует уровень и художественная значимость аккомпанемента фортепиано, что значительно дополняет и усиливает профессионально-художественный уровень учебных произведений.

Второй сборник ориентирован на исполнительский уровень учащихся старших классов и музыкальных училищ, занимающихся на духовых инструментах (труба, кларнет, саксофон). Предложенные произведения, апробированные в педагогической практике автора, направленные на постепенный рост исполнительского мастерства, опираются на требования современной педагогики и связаны с прогрессирующим обучением, а также рассчитаны на возможность индивидуального подхода к формированию учебно-исполнительских программ исполнителей. Особое внимание автор уделяет проблеме роста музыкально-исполнительских требований в процессе работы над пьесами разных стилей, жанров и усвоению еще более сложных исполнительских навыков.

Важным достижением в области кларнетовой педагогики следует считать публикацию учебно-методического пособия «Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете» (1996) [5], подготовленного преподавателем Харьковского университета искусств им. И. Котляревского Сергеем Низкодубом. «Основой для формирования системы специальных упражнений стали научные труды российских и украинских музыкантов-духовиков (А. Федотова, В. Апатського, И. Мозговенко, Б. Дикова), а также личное общение с солистом Парижской национальной оперы Филиппом Купером и преподавателем Джульярдской высшей школы музыки Ричардом Уоллером. Работа посвящена как кларнетистам, так и исполнителям на других духовых инструментах», – отмечает доцент кафедры «Исполнительское искусство», проректор по научной работе Днепропетровской консерватории им. М. Глинки Валерий Громченко [4, с. 137]. В данном пособии С. Низкодуб предлагает упражнения на выполнение натуральных звуков, овладение которыми приводит к развитию тонких мышечных ощущений амбушюра, а также упражнения на овладение звуками верхнего регистра, ощущение опоры дыхания, верной артикуляционной позиции в исполнении звуков верхнего регистра [5, с. 8].

Следовательно, С. Низкодуб в контексте деятельности «Экспериментальной лаборатории прогрессивных технологий», созданной в ЦИОДС (Ханты-Мансийск), воплотил собственные оригинальные методические наработки по формированию музыкально-исполнительских навыков в обучении игре на духовых инструментах. Сформированное им программное компьютерное обеспечение помогает диагностировать диапазон инструмента, скорость исполнителя в пассажах, выполнение штрихов и динамических оттенков, артикуляцию и т. д. Компьютером обеспечивается возможность разучивать пьесы с «оркестром», отрабатывать технику дирижирования с применением телеаппаратуры, проводить музыкально-слуховой анализ. Данная программа дает возможность регулировать индивидуальный режим работы музыканта в соответствии с его темпоритмом, а также с объемом выполняемой работы.

Таким образом, проведенное исследование указывает на многогранность путей пополнения исполнительного и дидактического репертуара украинских кларнетистов. Этот процесс предполагает сотрудничество выдающихся исполнителей с композиторами-профессионалами в области создания исполнительских редакций, каденций сольных и ансамблевых композиций, переложений произведений мировой классики с учетом мембранно-акустического потенциала кларнета, создания высокохудожественной и дидактически выверенной учебной литературы различных уровней сложности на материале переложений и оригинального композиторского творчества, а также формирования сборников технически-инструктивного материала, который включает передовой мировой методический опыт и наработки собственной исполнительской практики. Публикации и переиздания кларнетовых произведений украинских музыкантов-исполнителей и педагогов за рубежом, последовательное вовлечение их в программы учебных заведений разного уровня свидетельствуют о весомости достижений украинской кларнетовой школы и прогрессивности художественно-методических поисков ее представителей.

Список литературы

1. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М.: Радунца, 1995. – 2-е изд., доп. и перераб. – 323 с.

2. Борецький В. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ століття // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: музикознавчі студії. – Львів: Сполом, 2010. – Вип. 22. – С. 290–297.
3. Буйлова А. Тернопільське музучилище формує творчу еліту нації: інтерв'ю з директором училища М. Рудзінським // Нова ера. – 2007. – 9–15 трав. – С. 9.
4. Громченко В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – Дніпропетровськ: Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. – С. 133–139.
5. Низкодуб С. Ежедневные упражнения для разыгрывания на кларнете: учеб.-метод. пособие. – Харьков: ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1996. – 15 с.
6. Оленчик И. 20 каприсов для кларнета соло [Ноты] + CD. – М.: Современ. музыка, 2006. – 92 с.
7. Оленчик И. Обучение и исполнительство на кларнете: метод. пособие. – М.: Современ. музыка, 2013. – 159 с.
8. Турчинский Б. Калио Мюльберг – «Путь к совершенству» // Оркестр: науч.-популяр. журн. – М., 2009. – № 15. – Сент.

List of references

1. Bolotin S. Entciklopedicheskii biograficheskii slovar' muzykantov-ispolnitelei na dukhovykh instrumentakh. – 2-e izd., dop. i pererab. – M.: Radunitca, 1995. – 323 s.
2. Boretc'kii V. Peretvorennia narodno-instrumental'noi tradytcii v ukrains'kii klarnetovii muzytci XX stolittia // Naukovi zbirkі LNMA im. M. V. Lysenka: muzykoznavchi studii. – L'viv: Spolom, 2010. – Vyp. 22. – S. 290–297.
3. Builova A. Ternopil's'ke muzuchylyshche formue tvorchu elitu natsii: interv'iu z dyrektorom uchylshcha M. Rudzins'kym // Nova era. – 2007. – 9–15 trav. – S. 9.
4. Gromchenko V. Do pytannia aktyvizatsii roboty nad tembrom u vykonavtciv na derev'ianykh dukhovykh instrumentakh // Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. – Dnipropetrovs'k: Dnipropetrovs'ka konservatoriia im. M. Glinki, 2010. – S. 133–139.
5. Nizkodub S. Ezhednevnye uprazhneniia dlia razygryvaniia na klarnete: ucheb.-metod. posobie. – Khar'kov: KhGII im. I. P. Kotliarevskogo, 1996. – 15 s.
6. Olenchik I. 20 kaprisov dlia klarneta solo [Noty] + CD. – M.: Sovremen. muzyka, 2006. – 92 s.
7. Olenchik I. Obuchenie i ispolnitel'stvo na klarnete: metod. posobie. – M.: Sovremen. muzyka, 2013. – 159 s.
8. Turchinskii B. Kalio Miul'berg – “Put' k sovershenstvu” // Orkestr: nauch.-populiar. zhurn. – M., 2009. – № 15. – Sent.

ФЕНОМЕН САМОВОСПИТАНИЯ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА НАПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Е. А. Гончарова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается значение самовоспитания в формировании личностных и профессиональных качеств студента направления музыкального искусства эстрады, в их готовности к музыкально-педагогической, творческой, исполнительской деятельности. Обозначены основные приемы самовоспитания, направленные на постоянное стремление к самосовершенствованию и самовыражению, как основы подготовки исполнителя, преподавателя.

Ключевые слова: самовоспитание, самообразование, самооценка, самостоятельная работа, творческо-исполнительская деятельность, студент, музыкальное искусство эстрады.

PHENOMENON OF SELF-EDUCATION IN PREPARING STUDENT OF THE DIRECTION OF STAGE MUSICAL ART

E. A. Goncharova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The value of self-education in forming personality and professional qualities of a student of the direction of stage musical art is examined in the article, in their readiness to musical and pedagogical activity, creative and performing activity. The main technics of self-education directing to regular self-perfection and self-expression, as bases of preparing performer and teacher are noted.

Keywords: self-training, self-education, self-esteem, self-study, creative and performing activity, student, stage musical art.

В последнее десятилетие наблюдается повышенный интерес исследователей к эстраднему исполнительству, его истокам, истории становления, вопросам теории и методики обучения. Современные условия жизни формируют новый подход в подготовке специалиста музыкального искусства эстрады. При этом подготовка будущего артиста эстрады, представляя собой сложный процесс, имеет свои специфические особенности, включая равнозначные компоненты профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, руководителя эстрадного оркестра, ансамбля, преподавателя.

Способность постоянно творить в соответствии с социально-нравственными идеалами, в которых профессиональная компетентность, богатая духовная жизнь, ответственность стали естественными условиями человеческой жизни, – то качество, без которого невозможно формирование специалиста музыкально-педагогической направленности. Общая удовлетворенность человека в значительной степени зависит от того, насколько наполняются его потребности: в творческой самореализации, признании индивидуальных ценностей, в развитии и саморазвитии и др. Профессиональное саморазвитие, как и любая другая деятельность, имеет в своей основе довольно сложную систему мотивов и источников активности. Обычно движущей силой и источником самовоспитания личности называют потребность в самосовершенствовании, саморазвитии.

Утверждение К. Д. Ушинского о том, что педагог живет до тех пор, пока учится, в современных условиях приобретает особое значение по отношению к студенту – исполнителю – дирижеру-педагогу. Сама жизнь ставит для специалиста данного профиля проблему непрерывного образования. А. Дистервег писал: «Человек лишь до тех пор способен на самом деле воспитывать и образовывать, пока сам работает над собственным воспитанием и образованием» [4, с. 19].

Феномен самовоспитания в психологии личности рассматривали многие психологи. Эта отрасль психологии возникла как своеобразная альтернатива тем концепциям, которые полностью или частично отождествляли психологию и поведение человека. Сущность проблемы самовоспитания в психолого-педагогической литературе рассматривалась в работах таких авторов, как К. Д. Ушинский, Л. С. Выготский, А. Г. Евсеев, Е. Л. Яковлева, В. А. Якунин, А. М. Пазовский, П. Г. Чесноков, И. Мусин и др.

Самовоспитание – это не только процесс познания самого себя, но и стремление изменить себя. При этом необходимы активные действия: вера в свои силы, умение сконцентрироваться, твердая уверенность, что успех будет достигнут [2, с. 103]. Обязательным содержательным моментом самовоспитания является устранение отрицательных и формированию у себя положительных качеств личности через сознательную и целенаправленную работу.

Необходимыми условиями самовоспитания являются:

- наличие истинного знания о себе,
- правильная самооценка,
- самосознание.

В основе процесса самовоспитания лежат как субъективные, так и объективные причины: требование общества к личности, к образованию, стремление стать лучше, влияние педагогических воздействий, которым подвергается студент в процессе обучения и воспитания. Под влиянием этих причин создаются внутренние предпосылки для самовоспитания, формируются потребности, взгляды

и убеждения, уточняются или складываются жизненные идеалы и цели. Самоанализ личностного саморазвития, самоотчет, самоконтроль – те качества, которые являются необходимыми компонентами самовоспитания.

В приемы самовоспитания входят:

- самоободрение,
- самовнушение, самоубеждение,
- самоприказ,
- самообязательство (добровольное задание самому себе осознанных целей и задач для самосовершенствования, решение сформировать у себя те или иные качества).

Основным приемом самовоспитания является осмысление собственной деятельности и поведения (выявление причин успехов и неудач), направленных на изменение своей личности в соответствии с сознательно поставленными целями и убеждениями [1, с. 43].

Такие внешние факторы, как воспитание, образование, обучение являются условиями для самостоятельного развития личности, средством для пробуждения и приведения ее в действие.

Отношение человека к своим потенциальным возможностям, правильность самооценки, умение видеть свои недостатки характеризуют зрелость человека и являются функциями самовоспитания, в ходе чего происходит организация времени человека.

В творческо-исполнительской деятельности специалистов музыкального искусства эстрады понятие «самовоспитание» трактуется по-разному. В нашем случае самовоспитание делится на понятия: «самостоятельное музыкальное мышление» и «самостоятельная работа над партитурой». Понятие самостоятельности в музыке и в музыкальном исполнительстве в частности неоднородно по своей структуре и сущности. Будучи достаточно емким и многоплановым, оно выявляет себя на различных уровнях, синтезируя умение студента без посторонней помощи ориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительно интерпретацию исполнительского плана произведения, самому отыскать эффективные методы в работе над произведением, найти нужные приемы и средства воплощения художественного замысла, способность оценить результаты собственной музыкально-исполнительской деятельности.

Если рассматривать самовоспитание по отношению к музыкально-педагогической, учебной деятельности (и конкретно – к студентам музыкального искусства эстрады), то это самостоятельная работа, организуемая студентом в силу его внутренних познавательных и творческих мотивов, в наиболее удобное, рациональное, с его точки зрения время, которое контролирует он сам в учебном и творческом процессе.

Наукой установлено, что существует определенная взаимосвязь между процессом становления профессионального мастерства и формированием личностной целостности человека, которые, вступая в определенные противоречия, становятся движущей силой личностно-профессионального развития. Выделены основные противоречия: между способностями, одаренностью личности, мотивацией достижения и требованиями конкретной профессиональной деятельности, нормативностью поведения человека.

В процессе личностно-профессионального развития преумножается потенциал личности:

- расширяется круг интересов;
- изменяются потребности;
- возрастает потребность в саморазвитии;
- приобретается опыт и повышается квалификация;
- развиваются способности, профессионально важные психологические и деловые качества (организованность, инициативность, нормативность поведения);
- получают развитие акмеологические инварианты профессионализма – основные свойства, качества и умения профессионала, обеспечивающие высокую эффективность и стабильность деятельности, активное и целенаправленное саморазвитие, реализацию творческого потенциала.

Вхождение в профессию, как считают психологи, есть «вращание» в «суперроль», во многом предопределяющее стиль и образ жизни человека. Реализация профессиональных качеств специалиста музыкального искусства эстрады (в частности, активное функционирование его как дирижера эстрадного оркестра) возможна лишь в том случае, когда имеется многогранный комплекс профессио-

нальных, художественно-творческих, интеллектуальных и личностных качеств дирижера, то есть тех качеств, которые, как отмечает А. М. Пазовский, «принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение, чувство музыкальной формы и ансамбля, интонационная чуткость, природная пластичность рук и лица – основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои требования артистам» [3].

Подготовка специалистов той или иной профессии всегда ставит вопрос содержания приоритетных качеств личности, которые характеризуют профессию. Важно попытаться выделить определенный круг профессиональных качеств личности, руководствуясь которыми студент направления музыкального искусства эстрады мог бы совершенствоваться, исходя из собственных представлений о своей профессии.

На первом месте среди профессиональных качеств выступает музыкальность, которую следует рассматривать как основу всех других профессиональных качеств, окрашивающую их духовным отношением к музыке, как совокупность музыкальных способностей, направленных на постижение жанрово-интонационной природы музыкального исполнительства.

Важнейшими качествами музыканта-исполнителя, дирижера, преподавателя является профессиональное мышление и самосознание. Специфика этих качеств заключается в слиянии художественного и педагогического аспектов мышления. В педагогике музыкального образования проблемам развития музыкального мышления, основанного на интонационной природе искусства, много внимания уделено в трудах Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского. В дальнейшем Д. Б. Кабалевский, опираясь на эти идеи, углубил представление о профессиональном мышлении и развитии музыкального мышления учащихся на жанрово-интонационной, стилевой основе музыкального искусства. Осмысление структурной организации музыкального произведения через способность чувственного восприятия музыкальной интонации, ее выразительного смысла – все эти слагаемые музыкального мышления лежат в основе профессиональной подготовки студента творческо-исполнительского направления.

Одним из способов самовоспитания является самообразование, которое развивается в процессе самостоятельной работы. Наиболее распространенной формой самообразования является чтение и изучение учебной литературы. Самообразование выполняет роль связующего звена между всеми звеньями образовательного процесса и его недостаток ведет к ограничению профессиональных, практических, исполнительских навыков.

Обязательным компонентом самовоспитания как целенаправленной деятельности является самоанализ. Профессиональное самосознание проявляется в способности анализа собственной исполнительской, исследовательской, педагогической, коммуникативной, организаторской деятельности. В процессе самосознания специалист выявляет, насколько его профессиональный багаж отвечает требованиям компетентного подхода, уровню профессиональной подготовки в организации и проведении работы с эстрадным коллективом, в том или ином виде профессиональной деятельности, и в соответствии с этим намечает пути саморазвития. Потребность в самосовершенствовании проявляется тогда, когда деятельность студента – специалиста музыкального искусства эстрады – приобретает в его глазах личностную, глубоко осознанную ценность, тогда и начинается процесс саморазвития.

Большое значение в процессе самовоспитания имеет уровень сформированности самооценки личности. Изучение характера затруднений в деятельности студентов показало, что только тот, кто ставит перед собой высокие задачи, имеет затруднения. Тот же, кто не имеет высоких притязаний, обычно удовлетворен результатами своей работы, хотя отзывы о его работе оставляют желать лучшего. Поэтому важно каждому студенту, избравшему профессию руководителя эстрадного коллектива, преподавателя, сформировать в своем сознании идеальный образ этой профессии. Наиболее эффективный путь самовоспитания в данной профессии – это творческий поиск, участие в разнообразных творческих проектах.

Важную роль в самовоспитании студента играет воля – свойство личности, которое помогает преодолевать различные препятствия на пути к достижению цели, направлять и подчинять себе определенные обстоятельства. Волевые акты и процессы тесно связаны со сферой мотивации личности, ее запросами, стремлениями и потребностями. Чем сильнее мотивация, тем значительнее цели

и выше эмоционально-волевой тонус. Формируя волевые качества студента, педагог пускает в ход мотивационные рычаги, воздействуя на честолюбие молодого музыканта, поощряя его стремление к лидерству.

В конечном счете, уровень профессионального самосознания и волевых аспектов является решающим условием повышения исполнительского и педагогического мастерства специалиста музыкального искусства эстрады.

Самовоспитание как подлинно самостоятельное мышление молодого музыканта с независимой от посторонних воздействий оценкой различных творческо-исполнительских явлений, собственной учебно-педагогической деятельности, является основой деятельности студента направления музыкального искусства эстрады.

Список литературы

1. Зимняя И. А. Педагогическая психология. – М.: Логос, 2002. – 384 с.
2. Климов Е. А. Основы психологии. – М.: Культура и спорт: Юнити, 1997. – 295 с.
3. Пазовский А. Записки дирижера. – М.: Просвещение, 1968. – 305 с.
4. Петровский А. В. Личность. Деятельность. Коллектив. – М.: Педагогика, 1992. – 167 с.

List of references

1. Zimniaia I. A. Pedagogicheskaja psikhologija. – M.: Logos, 2002. – 384 s.
2. Klimov E. A. Osnovy psikhologii. – M.: Kul'tura i sport: Iuniti, 1997. – 295 s.
3. Pazovskii A. Zapiski dirizhera. – M.: Prosveshchenie, 1968. – 305 s.
4. Petrovskii A. V. Lichnost'. Deiatel'nost'. Kollektiv. – M.: Pedagogika, 1992. – 167 s.

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ РЕЧЕВОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ В ЭСТРАДНОМ ПЕНИИ

Н. Н. Вингертер

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается процесс речевого голосообразования в эстрадном пении и способы его успешного формирования. Основным объектом исследования становится целостность системы голосообразования как неперемное условие для функционального и безопасного использования голоса. Статья опирается на монографию вокального педагога и ученого-исследователя певческого голоса Владимира Петровича Морозова «Искусство резонансного пения».

Ключевые слова: речевой способ голосообразования, дыхание, гортань, резонаторы, голосовые связки, вокальная техника, согласные звуки, гласные звуки, метод «как будто», смысловое пение, эмоция, эстрадное пение.

CHARACTERISTICS OF FORMING SPEECH PHONATION IN STAGE SINGING

N. N. Vingerter

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers a speech phonation in stage singing and ways of its successful formation. Integrity system of a phonation as an indispensable condition for functional and safe use of a voice becomes the main object of the research. The article relies on the work “Art of resonant singing” by Vladimir Petrovich Morozov, the vocal teacher and scientist-researcher of a singing voice.

Keywords: speech way of a phonation, breath, throat, resonators, vocal chords, vocal technic, consonants, vowels, “as though” method, semantic singing, emotion, stage singing.

В наше время из всех существующих видов вокального искусства эстрадное пение является самым востребованным, благодаря огромному количеству жанров и стилей, доступности в понимании и возможности личного выбора. Оно занимает значительную часть музыкальной информации, которая сегодня присутствует в огромном количестве. Интерес к эстраднему пению растет постоянно. Вместе с тем видоизменяется и оно само, обрастая все большим количеством вокальных техник, манер и способов звукоизвлечения, непрестанно рождая новые направления. Если сравнить вокальную манеру исполнителей 1950–70-х годов прошлого века и возможности современных исполнителей, то можно увидеть, что техника вокала сильно видоизменилась, перестав придерживаться классической основы и тем самым приобретая истинную вокальную и художественную свободу.

Большинство технических приемов, привнесенных в современное эстрадное пение, пришло от западных исполнителей. Это объясняется тем, что в Америке и странах Западной Европы эстрадное исполнительство имело глубокие национально-традиционные корни и приобрело массовый характер гораздо раньше, чем в других странах, родились там и первые вокальные школы. В нашей стране эстрадное пение было признано как вид вокального искусства и получило статус официального образования только в 1950–60-е годы. В силу сложившихся обстоятельств в России вопросы звукообразования в эстрадном пении по-прежнему остаются малоизученной сферой. В данной статье мы предпримем попытку разобраться в особенностях эстрадного пения, опираясь на исследования В. П. Морозова, педагога и ученого, много лет изучающего тайны человеческого голоса и процесс фонации.

В эстрадном пении существуют свои особенности, определяющие его специфику. Ему присущ открытый способ голосообразования, преобладание грудного резонирования в основной части диапазона, речевая манера интонирования. Эстрадное пение отличается от других видов певческого искусства степенью технической сложности, отсутствием постоянного единообразия фонации и, в зависимости от жанра и стиля произведения, предполагает сочетание самых различных вокальных приемов. Перечислим некоторые из них: субтон, фальцет, микст, стилизованный звук, произвольное управление вибрато и голосовыми регистрами, расщепление (рок-вокал), крик, драйв, йодль, глассандо, речитатив и вокальный речитатив, вокальная импровизация (в том числе мелизматика), специфические джазовые приемы и т. д. Однако все это изобилие эстрадной вокальной техники может полноценно применяться лишь в том случае, когда исполнитель понимает принцип работы певческого аппарата и умеет полноценно и правильно использовать его ресурсы.

В эстрадном пении основной механизм звукоизвлечения – речевой. У мужчин речевой диапазон несколько шире, чем у женщин, что обусловлено физиологическими различиями певческого аппарата. Истинный речевой диапазон в верхнем участке имеет ограниченные возможности, для начинающих мужских голосов это обычно фа-соль 1-й октавы, для женских чаще всего это си 1-й – до 2-й. Нижний регистр у тех и других прямой зависимости от речевого способа не имеет. Ограничение верхнего участка объясняется природным защитным механизмом голосовых связок, поскольку естественная речь человека в слишком высоких звуках нуждается не часто (пример: в состоянии испуга или восторга человек может закричать и «сорвать голос»). Именно эта физиологическая особенность чаще всего является камнем преткновения на пути овладения искусством эстрадного пения. Задачей педагога-эстрадника становится нахождение способов и приемов преодоления переходных нот с последующим сохранением речевого звукообразования. Для того чтобы обучение было продуктивным, необходимо разобраться в некоторых особенностях работы голосового аппарата певца.

Поскольку в 80 % случаев именно особенность работы голосовых связок препятствует овладению полноценным эстрадным диапазоном, рассмотрим механизм их действия. Голосовые складки человека представляют собой две плотных связки, задача которых – смыкать и размыкать голосовую щель. Управляет связками группа различных мелких мышц, находящихся в гортани и вокруг нее. Саму же высоту звука издает подсвязочная слизистая ткань, которая при пении выходит через голосовую щель и совершает колебательные движения нужной частоты. Чем выше тон звука, тем сильнее она выдвигается и тем чаще происходит ее колебание. Вся работа голосовых складок в пении зависит от качества подсвязочного давления воздушной струи, которая образуется между диафрагмой и резонаторами певца. Если столб воздуха не имеет достаточной плотности и силы, то воспроизведение звуков верхнего участка диапазона в речевом способе становится затруднительным, гортань и голо-

совые связки не получают необходимой поддержки и переходят из певческого режима в кричащий. Необходимость «взять» высокую ноту заставляет мышцы гортани механически сдвинуть голосовые связки, которые производят прямое смыкание основной своей массой. В этом случае происходит так называемый «зажим» гортани и трение связок, которое впоследствии может привести к их дисфункции, несмыканию и образованию так называемых «певческих узелков». Нужно заметить, что пение «на горле» – проблема не только эстрадников, в академическом пении (преимущественно у мужских голосов) этот вопрос также часто требует разрешения. В эстрадном же вокале такой способ иногда используется, но только как прием, в основном в рок-музыке. Надо заметить, что в природе встречаются голоса, для которых пение в прямом режиме не представляет особого дискомфорта, но для большинства вокалистов оно является неудобным и травмоопасным. В классическом эстрадном пении чаще используется микстовый речевой режим, об условиях формирования которого пойдет речь ниже.

Для того чтобы научиться правильно использовать речевой механизм звукоизвлечения, прежде всего необходимо разобраться в механизме работы певческого аппарата в целом. Как пишет В. П. Морозов, «голосовой аппарат певца, как живой музыкальный инструмент, устроен более сложно, чем труба или орган. В нем, помимо акустических и пневматических сил взаимодействия, существуют чрезвычайно разнообразные силы нервно-рефлекторных связей между дыханием, гортанью и резонаторами... Это качественно отличает работу нашего живого музыкального инструмента от неживого механического» [2, с. 208]. Дыхание, гортань и резонаторы – это, как известно, три основные части голосового аппарата, работающие в постоянном взаимодействии друг с другом и представляющие собой единую систему. Целостность голосового аппарата певца обусловлена наличием тесного функционального взаимодействия между этими частями.

Традиционно (со времен М. Гарсиа и Г. Гельмгольца, середина XIX столетия) связь дыхания, гортани и резонаторов рассматривалась упрощенно: дыхание воздействует на голосовые связки, а голосовые связки, порождая звук, воздействуют на резонаторы, возбуждая их. Гортань же заведует силой, высотой и тембром, в зависимости от плотности смыкания голосовых связок. Как ни странно, такую схему можно встретить еще и сегодня в руководствах по речи и пению. Однако на самом деле процесс взаимодействия между дыханием, гортанью и резонаторами обстоит значительно сложнее. Дело в том, что связи между рассматриваемыми частями голосового аппарата носят не односторонний, а двусторонний характер. Так, если голосовые связки воздействуют на резонаторы, то и резонаторы мгновенно начинают воздействовать на голосовые связки. Обратное воздействие резонаторов на голосовые связки настолько сильное, что изменяет режим их работы. Например, при фонации различных гласных они работают по-разному: на *А* плотность смыкания оказывается наименьшей, но значительно увеличивается при пении *О* и особенно *У* (по В. П. Морозову, исследования Р. Юссона и А. Джаиана, 1952). В. П. Морозов пишет: «Таким образом, не только гортань воздействует на резонаторы, посылая в них звуковые волны, но и резонаторы, значительно усиливая те или иные группы обертонов, посылают эти усиленные звуковые волны обратно в гортань и тем самым изменяют характер колебаний голосовых связок» [2, с. 197].

Также резонаторы воздействуют не только на гортань, но и на само дыхание. Во время рентгенографических исследований (Н. И. Жинкин, 1958) было установлено, что при фонации различных гласных между куполом диафрагмы и резонаторами создаются разные уровни подсвязочного давления. Так, на *И* давление возникает больше, чем на *А*, поскольку на *И* резонаторы оказывают большее сопротивление воздушному потоку. И здесь они выступают уже не как акустические резонаторы, а как воздухоносные полости, регулирующие давление воздуха в той или иной части голосового тракта. Гортань также оказывает свое воздействие на работу дыхательного аппарата: чем плотнее смыкаются голосовые связки и чем больше они напрягаются (что неизбежно происходит при необходимости увеличения силы голоса и его высоты), тем более активным должно становиться дыхание, чтобы обеспечить необходимое подсвязочное давление. Итак, дыхание и гортань не только влияют на работу резонаторов, но и сами подвергаются обратному воздействию, которое фактически управляет их работой.

Успешный принцип работы голосового аппарата певца един для всех видов пения. Наша задача – научиться применять его в контексте речевого механизма звукообразования как основного

для эстрадного пения. Главной задачей вокалиста-эстрадника становится овладение переходной зоной и последующей за ней верхней тесситурой. Вокальное мышление эстрадного певца складывается из двух компонентов: вокально-звукового и вокально-речевого мышления. Вокально-звуковое мышление контролирует акустическое качество звука, а вокально-речевое – речевой характер звукоподдачи и звуковедения по образу распевной речи. Оба процесса вокального мышления протекают одновременно, взаимодополняя друг друга. Первый важный принцип, который должен осознать обучающийся эстрадному пению, – это преимущественно акустическое пение. Гортань – это челнок, который находится в постоянном свободном движении в теле воздушного столба, создаваемым диафрагмой и резонаторами. Необходимо сменить приоритет отношения к звукообразованию, переместив его с гортани на акустику головы, где точкой упора дыхательного столба становятся не связки и ротовая полость, а верхние резонаторы.

Задача обучающегося – «обойти» гортань с помощью акустической компрессии звука, не теряя при этом речевого режима, научиться как бы «продувать» звук мимо гортани. Уплотнение воздушной массы в резонаторах создает обратную пневматическую силу (связь), которая помогает головным связкам выполнить колебания высокой частоты. В процессе овладения этим навыком лучше использовать гласный звук *И*, который позволяет организовать наибольшую плотность воздушного столба (о чем говорилось выше). Из согласных, как показывает практика, наиболее эффективно используется звук *З*, как самый близкий и звонкий. В сочетании слог *ЗИ* является самым близким к физиологическому механизму работы голосовых связок, он как бы имитирует и продолжает их работу в зоне речи. Именно это сочетание звуков наиболее благоприятно для речевого механизма звукообразования. Когда переходная зона и верхний участок диапазона пройдены в режиме *ЗИ*, можно приступать к постепенной и последовательной замене сначала гласного звука, затем согласного. В сочетании с *З* гласный *И* заменяют на другие узкие переднеязычные – *Е*, *Ё*, *Я*, *Ю*, затем – на более широкие. В сочетании с *И* осваиваются вначале согласные звуки *Д*, *Р*, *Л* (как самые близкие и не требующие участия губ), затем остальные. Во время освоения этого навыка необходимо периодически возвращаться к исходному *ЗИ* для восстановления резонаторных ощущений и чувства комфорта гортани, стараясь максимально сохранять найденную позицию для всех последующих буквосочетаний (зона «*ЗИ*»).

Процесс освоения навыка акустического речевого пения у всех протекает по-разному, и здесь, как и во всей вокальной работе, необходимо очень чутко отслеживать получаемые результаты. Преодоление переходной зоны и овладение верхним участком диапазона должно проходить с учетом индивидуальных возможностей и физиологических особенностей работы голосового аппарата. Вторым важным принципом для эстрадного звукоизвлечения является отношение к согласным звукам. В вокально-методической литературе много говорится о важности артикуляции и дикции. В эстрадном же пении согласные необходимо не артикулировать и проговаривать, а пропевать вместе с гласным. Это действие возможно произвести только с участием диафрагмы и воздушного столба, который должен максимально упираться в зубы и губы. Согласные звуки при этом становятся более вязкими, на каждый из них совершается мягкий толчок (упор, прокачивание) диафрагмы. При этом все согласные необходимо держать в единой позиции, которую условно называют зоной «*Ц*». Выдерживание согласных в этой зоне придает звуку полетность, а поэтическому тексту четкость и ясность. Важно понимать, что гласный звук должен пропеваться через согласный, а не после него. В эстрадном голосообразовании именно согласный звук организывает гласный, позволяет ему «зацепиться» и остаться плотным. Этот прием создает дополнительный импеданс (подсвязочное давление), для которого конечной точкой становятся не гортань и связки, а зубы и губы, что облегчает и продолжает речевой механизм звукообразования.

Итак, мы имеем два основных принципа формирования эстрадного способа голосообразования: акустическое пение (или «озвученное резонирующее дыхание» у В. П. Морозова), назовем его – «вертикаль», и пропевание согласного звука, назовем его – «горизонталь». Пение по вертикали означает ощущение всех тембральных частот, от самых низких до самых высоких, предполагает их одновременное задействование. Горизонтальное пение выносит звук вперед, придает ему полетность и металличность, формирует плотную фонему согласных и гласных, активизирует и продолжает речевой механизм. Каждый принцип сам по себе достаточно прост в освоении. Трудность составляет

соединение этих двух совершенно разнонаправленных по ощущениям векторов. Певец должен петь и вертикаль, и горизонталь одновременно, отслеживая и резонансные ощущения, и речевой посыл звука. Но только в сочетании эти два принципа дают исполнителю полноценно овладеть эстрадным диапазоном без тембральных потерь и излишней нагрузки на голосовой аппарат.

Существует сила, которая помогает соединить воедино вертикальное и горизонтальное пение, название ей – эмоция. В эстрадном искусстве эмоция является основой пения, поскольку только благодаря ей голос получает техническую свободу и возможность использовать все многообразие вокальных приемов, исполнение становится естественным и свободным, приобретает истинный художественный смысл и волшебную силу воздействия на слушателя. Эмоция – энергия певца, движущая сила фonaции, она выполняет двойную роль: 1) как средство художественной выразительности и 2) как средство воздействия на работу голосового аппарата певца. Организация звука через осмысленное эмоциональное пение позволяет системе «дыхание – гортань – резонаторы» работать слаженно, естественно и физиологично. Эмоция «возбуждает» дыхание и резонаторы, отвлекает от работы гортани, подключает естественные и непринужденные механизмы взаимодействия всех частей голосового аппарата.

Самым действенным методом для освоения эмоционального пения (по В. П. Морозову) является метод «как будто». В. П. Морозов пишет: «Эмоции – это волшебный ключ, которым легко и свободно открываются потайные клады голосовых чудес, подсознательные механизмы управления певческим процессом, достигается оптимальная и скоординированная работа дыхания, гортани, резонаторов. Причем, что самое важное, – без какого-либо упоминания “официальных” названий этих органов и систем. Здесь, как Вам хорошо известно, широко используется метод “как будто”, так я его называю. “Как будто у вас внутри труба или пружина”, “вдохните так, как будто вдыхаете аромат чудной розы” и т. д. И все мгновенно организуется наилучшим и естественным образом» [2, с. 25]. И хотя этот метод в вокальной педагогике вызывает немало споров (в силу своей фантазийности и несоответствия реальному анатомическому строению, что считается ненаучным и парадоксальным), это единственный способ, который дает путем представления эмоций и чувств организовать работу организма певца таким образом, чтобы исполнение достигло мастерства высокого уровня.

Итак, мы получили два основных компонента, необходимых для успешного овладения эстрадным речевым микстом (в западной терминологии – белтинг):

1. Одновременная работа вертикали и горизонтали.
2. Осознанное смысловое пение.

Нужно заметить, что все вышесказанное особенно необходимо понимать и практиковать в том случае, если овладение речевым микстом имеет какие-либо трудности. Конечно, существуют отдельные индивидуумы, вокальная природа которых не знает этой проблемы, но, увы, таких очень немного. Поскольку сегодня эстрадное пение очень востребовано, без понимания его сущности и способов овладения им полноценное грамотное обучение становится невозможным.

В заключение хотелось бы привести слова П. И. Скусниченко, декана вокального факультета Московской государственной консерватории, заслуженного артиста России, профессора: «В нашей стране – миллионы поющих людей, многие из которых стремятся стать профессиональными певцами. Насколько удастся им это – во многом зависит от вокального педагога, от его вокально-методической установки. У медиков существует “Клятва Гиппократа”, суть которой – “НЕ НАВРЕДИ!”. Хорошо бы и нам, вокальным педагогам, тоже давать такую клятву, поскольку в наших руках здоровье голоса и будущее певца. А чтобы ее выполнить, надо придерживаться естественных и эффективных методов вокальной педагогики, знать резонансную природу певческого голоса и опыт выдающихся певцов».

Список литературы

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: Искусство и наука, 2002. – 496 с.
3. Стулова Г. П. Теория и практика работы с детским хором: учеб. пособие. – М.: Владос, 2002. – 176 с.

List of references

1. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noi metodiki. – M.: Muzyka, 1968. – 675 s.
2. Morozov V. P. Iskustvo rezonansnogo peniia. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki. – M.: Iskustvo i nauka, 2002. – 496 s.
3. Stulova G. P. Teoriia i praktika raboty s detskim khorom: ucheb. posobie. – M.: Vlado, 2002. – 176 s.

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Ж. В. Московченко

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается вопрос о проблеме формирования эстетической активности детей младшего школьного возраста на уроках музыки в условиях начальной школы. Эстетическая активность выступает как необходимое условие духовно-практической самореализации младших школьников.

Ключевые слова: урок музыки, музыкальное образование, музыкальное искусство, эстетическая активность, начальная школа, общеобразовательная школа.

FORMING AESTHETIC ACTIVITY OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN AT MUSIC LESSONS

Zh. V. Moskovchenko

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the problem of the forming an aesthetic activity of primary school children at music lessons. An aesthetic activity serves as a necessary condition for spiritual and practical implementation of younger pupils.

Keywords: music lesson, musical education, musical art, aesthetic activity, primary school, secondary school.

В последнее десятилетие особое внимание приобретают вопросы организации жизнедеятельности современного ребенка как активного субъекта. Формирование всесторонне и гармонически развитой личности немыслимо без основ культуры, в том числе и музыкальной. Развивать музыкальную культуру детей младшего школьного возраста возможно лишь при условии целенаправленной, систематической и планомерной организации учебно-воспитательной работы. Изучение предмета «Музыка» предполагает развитие способностей к художественно-образному, эмоционально-ценностному восприятию произведений изобразительного и музыкального искусства, выражению в творческих работах своего отношения к окружающему миру.

В результате освоения основной образовательной программы начального общего образования по музыке личностные результаты должны отражать:

- 1) сформированность первоначальных представлений о роли музыки в духовно-нравственном развитии человека;
- 2) сформированность основ музыкальной культуры, в том числе на материале музыкальной культуры родного края, развитие художественного вкуса и интереса к музыкальному искусству и музыкальной деятельности;
- 3) умение воспринимать музыку и выражать свое отношение к музыкальному произведению;
- 4) умение использовать музыкальные образы при создании театрализованных и музыкально-пластических композиций, исполнении вокально-хоровых произведений, в импровизации [3].

Современная музыкальная педагогика обладает широким потенциалом развития, образования и воспитания школьников. Музыка сопровождает ребенка ежеминутно, однако поток музыкальной информации часто им не контролируется и не осознается. Музыка, минуя сознание, непосредственно воздействует на подсознательные и бессознательные процессы, влияет на психику и соматику ребенка. Разнохарактерность и многообразие музыкального искусства, агрессивность некоторых современных музыкальных направлений оказывают существенное влияние на эмоциональную сферу ребенка, на его психику и способны не только гармонизировать личность, но и усиливать ее негативные проявления.

Изменения, осуществляемые в образовательной практике, предполагают обновление теоретических основ образовательно-воспитательного характера. Сегодня в образовательных заведениях еще функционируют две альтернативные образовательно-воспитательные модели: образовательно-дисциплинарная, которая основывается на субъект-объектных отношениях, и личностно ориентированная, которая предполагает организацию полноценной жизнедеятельности детей младшего школьного возраста как субъектов собственного развития.

Необходимым условием духовно-практической самореализации младших школьников выступает эстетическая активность. Формирование этого интегрального образования предполагает постоянное внимание со стороны родителей и учителей. В организации учебно-воспитательного процесса особое внимание необходимо уделять эстетическому элементу при восприятии явлений окружающей действительности, формируя умение младших школьников самостоятельно познавать, овладевать прекрасным в природной, предметной, социальной и художественной среде.

Следует отметить, что «основными показателями качества и динамики личностного роста младшего школьника выступает проявление его физической, социально-моральной, эмоционально-ценностной, познавательной, речевой, художественной и креативной активности» [2]. Среди разных проявлений активности существенная роль принадлежит эстетической, которая стимулирует желание познать действительность по законам красоты. Эстетическая активность представляет собой системное образование способов эмоционально-чувственного, интеллектуального, духовно-творческого реагирования личности на явления природы, окружающей действительности, искусства. Приобщение детей с раннего возраста к духовно-материальным ценностям общества, овладение многими видами художественно-эстетической деятельности способствует обогащению их духовного опыта.

Роль эстетической активности давно осознавалась широкой педагогической общественностью, и эта категория выступала предметом целенаправленных научных поисков в области философии, эстетики, психологии, педагогики, культурологии, этнопедагогики. Категория эстетической активности широко применяется в практике художественного образования и эстетического воспитания детей. Современная научная литература и педагогическая практика рассматривают вопросы эстетической активности детей как важного фактора формирования их культуры и духовности. По мнению ученых, «вопросы влияния на личность всегда находились в поле зрения тех, которые занимались проблемами образования и воспитания молодежи. С древних времен человечество волновали тайны красоты художественного творчества, ее огромное значение в освоении мира» [2].

Художественная культура и музыкальное искусство содержат значительный пласт духовности. Эстетическая активность занимает важное место на всех этапах образования духовной связи с искусством, взаимосвязана с духовными силами личности, способствует раскрытию художественных качеств, функций искусства. Искусство вообще и музыкальное в частности выступает способом передачи последующим поколениям духовно-материальных ценностей человечества, которые зафиксированы в художественных образах как определенные знаки, символы, значения. Осознание сущности жизни как творческого акта, как действий по законам красоты осуществляется в результате овладения художественно-эстетической деятельностью. Эти процессы возможны при условии проявления эстетической активности, когда образы осмысливаются и становятся «собственными знаками-символами личности» [1].

В научных исследованиях художественное творчество определяется как деятельность духовно-практической направленности. Процесс материализации идеи красоты в художественный образ активно задействует все сферы жизнедеятельности человека: эмоционально-чувственную, интеллект-

туальную, духовно-творческую. В связи с этим особую актуальность приобретают вопросы эффективного использования образовательно-воспитательных возможностей музыкального искусства, создание педагогических условий, которые способствуют общению, познанию и созданию прекрасного в действительности и искусстве. Взаимосвязь эстетического с эмоционально-чувственным развитием детей младшего школьного возраста состоит в том, что общение с прекрасным положительно влияет на формирование эмоционально-чувственной сферы индивидов, так как музыкальное искусство выступает источником положительных эмоций и чувств. Приобщение к деятельности художественно-эстетического содержания создает возможность обогащать художественно-эстетический тезаурус школьников положительной энергетикой произведений народного и классического музыкального искусства и тем самым повышает уровень эстетической активности.

Основа развития музыкального искусства есть отражение сложного процесса становления человеческой чувственности. В результате развития общества возникали новые виды искусства, которые взаимодействовали и взаимообогащали друг друга, содействуя развитию чувственности, образности, творческого мышления. Педагогическая практика должна полной мерой использовать художественно-эстетический опыт для целостного развития молодого поколения, создавая условия для развития творческих способностей и познания окружающего мира по законам красоты. Посредством чувств «ребенок получает изначальное представление о происходящем в окружающей действительности, в нем зарождается и развивается любовь, а это является основой духовного становления личности. Неумение увидеть и почувствовать красоту мира является психологической причиной распространения жестокости и насилия» [2]. В то же время положительные эмоции, чувства позитивно влияют на формирование интеллектуальной сферы младшего школьника.

Чувства, как и другие психические образования, в течение школьного детства подвержены значительным изменениям в развитии. Именно эмоциональные переживания, а не умственные представления имеют преобладающее значение в жизнедеятельности младшего школьника, существенно влияя на ее мотивы, характер и направленность. Повышенная эмоциональность детей этого возраста, важность эмоционально-чувственного реагирования в познавательной или творческой деятельности свидетельствуют о значимости развития эмоционально-чувственной сферы в этот период. В результате общения ребенка со взрослыми, в игровой, творческой деятельности мы видим, как его активность проявляется с рождения и интенсивно развивается на протяжении всего младшего школьного возраста, способствует реализации во всех видах деятельности, объединяет познавательное и эмоциональное отношение к предметам и явлениям действительности.

Чем утонченнее и совершеннее чувства ребенка, тем выше уровень его культуры, тем реальнее становится путь к овладению духовно-материальными ценностями человечества. Стимулируя проявление эмоционально-эстетической активности младших школьников к разным видам творческой деятельности – словесной, музыкальной, изобразительной, театральной, – мы создаем благоприятные условия для развития их чувственности. Следует отметить, что музыкальное искусство влияет не только на эмоциональные, но и на интеллектуальные формы духовного освоения действительности, именно в музыкальном искусстве заложены основы духовности детей, их чувств, переживаний, размышлений, оценок. Встречи детей с музыкальными произведениями вызывают определенное духовное состояние. Радостное мироощущение стимулирует желание передать свои эмоции, переживания при помощи эмоционально окрашенных словесных, изобразительных, музыкальных образов.

Связь художественного с интеллектуальным развитием состоит в том, что отражение мира в сознании ребенка происходит при помощи системы образов. Восприятие ребенком предметов и явлений всегда имеет эмоциональную окраску, а «образ выступает изначальной клеткой смысловых образований индивида, так как в нем интерферируются различные психические действия: сенсорные, перцептивные, мнемические и другие» [2]. Образное мышление представляет собой изначальное звено интеллектуального развития младшего школьника. Постепенно, в процессе овладения родной речью и невербальными способами общения, ребенок учится сопоставлять, анализировать, оценивать. Школьник приобретает навыки эстетического мышления, активное формирование которого наблюдается во время диалогического общения со взрослыми, когда создается «смысловое поле психики» [2].

При таких условиях происходит успешное овладение вербальными и невербальными способами общения между взрослыми и школьником, что обогащает духовный мир ребенка, способствует расширению его кругозора. Психологи утверждают, что именно при помощи синкретического знания-переживания активно формируется интеллектуальная сфера младшего школьника. Знания-переживания помогают индивиду посредством эмоционально окрашенных образов познавать окружающий мир и себя в нем.

Благоприятные условия для обогащения эстетического мышления наблюдаются в процессе участия детей в игровой и творческой деятельности. Свободное проявление творческих сил, желание передать свои ощущения от восприятия явлений и образов действительности стимулируют интеллектуально-эстетическую активность ребенка. Самовыражение детей видим в рисунках, пении, ритмопластике, сочинении собственных музыкальных сказок. В словесных, изобразительных, музыкальных образах мы наблюдаем воплощение детской фантазии, воображения, их эстетическое отношение к окружающему миру. В игровой деятельности художественно-эстетического содержания дети не только апробируют приобретенный теоретический и практический опыт, но и стремятся проявить собственную инициативу и самостоятельность. Родителям и педагогическим работникам необходимо создавать ситуации, которые закрепляют образование названных качеств в становлении личности младшего школьника.

Отношение детей школьного возраста к миру прекрасного формируется в результате поливариантных проявлений эстетической активности. Идея красоты, вызывая ощущения радостного мировосприятия и соответствующее духовное состояние, благоприятствует познанию окружающей действительности через систему художественных образов. Они имеют эмоционально-эстетическую окраску и при помощи знаний-переживаний формируют эстетическое мышление, которое представляет изначальную основу для развития интеллектуально-эстетической активности детей младшего школьного возраста. Влияние музыкального искусства на организацию эстетической деятельности младших школьников предполагает активное вхождение ребенка в социокультурную среду. Данный процесс успешно осуществляется при условии непосредственного участия в воспитательно-образовательной деятельности учителей и родителей. Приобщение родителей к активному сотрудничеству с педагогами, формирование в них современных взглядов на воспитание и обучение школьников способствует эффективному решению многих вопросов. Современная практика художественно-эстетического образования и воспитания детей использует метод наследования творчества взрослых.

Создание ситуации непосредственности и доверия способствует тому, что сначала дети следуют действиям учителя, а в завершение наблюдаем их активное участие в различных видах учебной, игровой и творческой деятельности. В основе физических действий детей младшего школьного возраста заложена эмоционально-чувственная реакция на восприятие красоты явлений, предметов действительности. Развитие сенсомоторики школьника зависит от «взаимодействия эмоционально-чувственной сферы и физического развития» [2]. Ребенок стремится к гармонии с окружающим миром и выражает своими действиями отношение к нему. Приобретенные в результате игровой деятельности умения в координации движений, развитые сенсорные ощущения способствуют выражению через жесты, движения, мимику собственных чувств, мыслей и духовных состояний.

Ретроспективный анализ опыта общения с детьми младшего школьного возраста дает основание утверждать: «чувствительность к красоте во всех ее проявлениях вызывает у детей желание самосовершенствоваться» [2]. Художественно-эстетическая деятельность представляет возможность реализовать свои творческие способности. Педагогические наблюдения свидетельствуют, что внимание взрослых к потребностям, интересам, духовным запросам младших школьников способствует успешному развитию их природных задатков, благотворно сказывается на гармонизации взаимоотношений с действительностью. Полноценное эстетическое развитие младшего школьника возможно в результате освоения ценностей духовности и культуры. Существенное значение в этом вопросе имеет уровень культуры микросреды. Личностное отношение членов семьи к красоте природы, быта, духовно-материальным ценностям играет доминирующее значение в процессе приобщения детей к миру прекрасного.

В организации благоприятных условий для формирования эстетической активности младших школьников важную роль играет профессиональное мастерство, духовность педагогических работников, которые выступают носителями культуры общества. Учителя призваны интегрировать усилия семьи и общественности, направляя их в нужное русло. Полноценное общение в форме диалога и совместная деятельность художественно-эстетического содержания дают возможность детям чувствовать духовное состояние педагога, наследовать его поведение, личностное отношение к миру. Усилия педагога, обучающего школьника музыкальной деятельности, не эффективны, если совершенная исполнительская техника не соединена с любовью к детям и искусству, если у учителя отсутствует развитое эстетическое чувство.

Сотворчество учителя и ребенка «представляет собой продукт передачи и присвоения индивидуальными достижениями общественно-исторического развития опыта предыдущих поколений людей» [1]. Необходимое условие этого процесса – проявление активности ребенка. К сожалению, в отечественной педагогической науке «проблеме развития личности в младшем школьном возрасте не уделялось достаточного внимания: игнорировались собственные силы ребенка, субъективная активность...» [1]. Следует констатировать, что музыкальное искусство активизирует формирование эмоционально-чувственной, интеллектуальной, духовно-творческой сфер деятельности детей младшего школьного возраста, благоприятствует утверждению идеи прекрасного на всех уровнях. Художественные, музыкальные образы стимулируют проявление эстетической активности, вызывают желание самореализации творческих сил в игровой и художественно-эстетической деятельности. Задача педагога – создать такие условия, которые способны формировать взгляд на музыкальное искусство как способ человеческого общения, открывающего возможность познавать действительность по законам красоты.

Список литературы

1. Кушаев Н. А. Наши юбиляры. Интервью А. Б. Абдулина // Музыка в школе: науч.-метод. журн. – М., 2011. – № 1. – С. 37–38.
2. Карасева Т. В. Современные аспекты реализации здоровьесберегающих технологий // Начальная школа. – М., 2005. – № 11. – С. 75–78.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт [Электронный ресурс]. – М., 2013. – URL: <http://standart.edu.ru/>

List of references

1. Kushaev N. A. Nashi iubilary. Interv'iu A. B. Abdulina // Muzyka v shkole: nauch.-metod. zhurn. – M., 2011. – № 1. – S. 37–38.
2. Karaseva T. V. Sovremennye aspekty realizatsii zdorov'esberegaiushchikh tekhnologii // Nachal'naia shkola. – M., 2005. – № 11. – S. 75–78.
3. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart [Elektronnyi resurs]. – M., 2013. – URL: <http://standart.edu.ru/>

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

М. Г. Котляров

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются вопросы, связанные с вокально-хоровым исполнительством в детских дошкольных образовательных учреждениях. Выявляются технические проблемы акустической блокировки при формировании вокальных навыков и предлагаются пути их решения.

Ключевые слова: дошкольное образовательное учреждение, хоровое пение, акустическая блокировка, русский фольклор, технические средства.

DEVELOPING VOCAL AND CHORAL PERFORMANCE IN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTION OF THE KEMEROVO REGION

M. G. Kotlyarov

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the issues connected with vocal and choral performance in preschool educational institution. Technical problems of acoustic blocking when forming vocal skills are revealed, and the ways of their solutions are proposed.

Keywords: preschool educational institution, choral singing, acoustic blocking, Russian folklore, technical means.

Пение в хоре, являясь давней традицией русского народа, занимает одно из ведущих мест в комплексе народного воспитания. Навыки, приобретенные в хоровом исполнительстве, формируют как музыкально-эстетическую, так и социально-нравственную составляющую русского менталитета. «Хоровое пение с давних времен существует в России как часть жизни. Люди пели в моменты отдыха и за работой, во время торжеств все пели огромным хором, даже цари пели в хоре. Пела вся Россия. Пели рабочие и ученые, пели на заводах и фабриках, в университетах и дворцах, в городе и деревне, пели везде» [1]. Пение сопровождает человека с момента рождения и до конца жизни, помогая в трудных жизненных ситуациях и дополняя радостные события. Издавна пение было неотъемлемым элементом человеческого быта, фиксировало знаковые события, определяло социальное положение, способствовало распространению новой информации.

До недавнего времени хоровому пению придавалось особое значение в развитии и становлении личности. XX век принес в жизнь русского человека беспрецедентные возможности для реализации своего творческого потенциала. Музыкальные занятия в детском саду, уроки музыки в школе и как следствие – сводный школьный хор. Посещение музыкальных школ было вопросом престижа каждой семьи. Предприятия и организации Советского Союза гордились своими хоровыми коллективами, представлявшими их на всесоюзных смотрах и конкурсах. Хоры домов и дворцов культуры являлись главными и наиболее социально значимыми коллективами досуговых учреждений. Конец XX века в силу различных обстоятельств изменил положение хорового творчества в жизни народа России. Была прервана преемственность поколений, утрачена взаимосвязь производства и творчества, смещены акценты в стратегии воспитания подрастающего поколения. Итогом переходного периода стало упразднение значения хорового исполнительства в формировании личности, произошла подмена духовных ценностей материальными.

Эксперименты над русской культурой в 90-е годы XX века и первое десятилетие XXI века принесли нашему государству целое поколение людей, проповедующих не свойственные русской душе ценности. Огромная часть русского менталитета этим новым поколением была утрачена. Возник духовный вакуум, который повлек за собой естественную необходимость в восполнении потери. Восстановлению информационного пробела способствовали средства массовой информации и Интернет, но уже в ином ключе. В настоящее время вниманию людей представляется информация, способствующая удовлетворению потребностей корпораций и коммерческих организаций, формируется легко управляемая, толерантная личность, проповедующая индивидуализм в социальных отношениях и ставящая материальные ценности выше духовных.

Необходимость в возрождении массового хорового исполнительства появилась ввиду обострения политической ситуации вокруг Российской Федерации. Актуальным стали обсуждения русского характера, определение русского народа в славянском мире. Появилась потребность в поддержке, а при необходимости – в восстановлении русского менталитета. Одним из элементов формирования значимых социальных качеств является музыкальное искусство и хоровое пение в частности. Благодаря СМИ интерес к хоровому творчеству появляется в различных слоях общества посредством направленных шоу-программ. Хоровое пение стало набирать популярность, вошло в тренд современной жизни России.

В связи с этим музыкальное образование получило новую мотивацию, вытекающую из исторических реалий. Все большую популярность в настоящее время набирает музыкальное образование на фольклорном материале. Гармонируя с природой русского человека, народная музыка наиболее

полно и естественно влияет на формирование русского характера. Подтверждением тому служит естественная реакция ребенка на впервые услышанные звуки народного напева. Включается биологическая память, накопленная многими поколениями. Испытывая эти новые ощущения, дети сознают происходящее вместе с друзьями, расценивая воспринимаемую информацию как нечто индивидуальное, принадлежащее только ему одному и в то же время понятное и родное каждому. Это способствует определению места ребенка в социальном национальном пространстве, идентифицирует его как полноценного члена русского этноса.

Работа по музыкальному воспитанию детей в дошкольных учреждениях Кемеровской области ведется квалифицированными специалистами-педагогами с использованием передовых педагогических технологий по образовательным программам, составленным ведущими специалистами Российской Федерации. Выбор репертуара все больше склоняется к истокам, к народному творчеству, к русскому фольклору. Это обусловлено тем, что народная манера пения и народный репертуар прошли проверку временем и зарекомендовали себя как наиболее гармонирующие с голосовым аппаратом и эстетическим восприятием, что не умаляет заслуг многочисленных авторов детских песен в различных стилях и жанрах. Авторское творчество находит место в определенных нишах детского творчества: детских спектаклях, постановках музыкальных сказок, тематических утренниках и т. д. Но в вопросах обучения пению детей дошкольного возраста у русского фольклора конкурентов нет. Таким образом, решается один из первостепенных вопросов народного воспитания. Это первый шаг к формированию личности, гармоничной со своим народом. Но в решении поставленных задач возникают проблемы, связанные, прежде всего, со стереотипами и стандартами, доставшимися нам из прошлого. Семейно-бытовые традиции, влияющие на обстановку в детских дошкольных учреждениях, определяют формирование внутреннего пространства помещений по-домашнему уютно. Решения по применению материалов и элементов интерьера зачастую применяются исходя из эстетических и эмоциональных соображений, тогда как профессиональный подход применяется исключительно к помещениям для занятий спортом и танцевальным классам. Занятия музыкой в решении задач по обустройству помещений не рассматриваются с профессиональной точки зрения. В связи с активизацией работы по музыкальному воспитанию стали возникать вопросы, решение которых требует внимательного изучения и профессионального осмысления процесса обучения пению в дошкольных образовательных учреждениях. Проблема акустической блокировки в музыкальных залах и ее влияние на результат музыкально-педагогической деятельности нам кажется особенно актуальной.

М. В. Кузнецова пишет: «Детский голос обладает особыми качествами, отличающими его от голоса взрослых. Детские голосовые связки короткие по сравнению со связками взрослых – отсюда особое звучание детских голосов, особенно в младших группах. Гортань с голосовыми связками в несколько раз меньше, чем у взрослого. Звук, образовавшийся в гортани, очень слабый, но он усиливается резонаторами: верхний головной (полости носа, рта и глотки) и нижний грудной (трахея, бронхи, грудная клетка). Легкость, звонкость детского голоса зависит от слабого развития грудного резонатора, так как у детей преобладают головные резонаторы. Резонаторы играют большую роль, так как они придают разную окраску голосу. При неправильном извлечении звука, например, в случае его форсирования, голос у детей приобретает низкое звучание. Дети дошкольного возраста поют, как правило, фальцетом. Детские легкие малы по емкости, отсюда естественная ограниченность силы детского голоса.

Чрезмерно громкое пение губительно отражается на голосовых связках детей. Малейшее форсирование, напряжение голоса приводит к тому, что он теряет необходимую легкость, приобретает неприятный горловой характер и переходит в крик» [2]. Из этого следует, что необходимо создать детям максимально комфортные условия для формирования звука. Естественных резонаторов не достаточно для систематической полноценной вокальной работы. Физическая усталость ребенка во время музыкального занятия демотивирует, ориентирует на смену действия в другом направлении, не требующем физических затрат. Акустические особенности музыкальных залов ДОУ на 90 % не способствуют естественному звучанию детского голоса. Оборудование таких залов зачастую состоит из ковров на полу и тяжелых штор на окнах, являющихся очень мощными поглотителями звука. При отсутствии естественного звукового отражения создается иллюзия звука приглушенного, что влечет за собой необходимость требования к детям петь громче.

Дети дошкольного возраста затрачивают значительное количество энергии на преодоление инерции окружающего воздуха, что указывает на недостаточность физических сил для освоения вокальной техники в полном объеме. «Если требовать, чтобы ребенок пел громче, он вытягивает шею, причем гортань под напором воздуха поднимается, кровеносные сосуды на шее переполняются кровью, а сосуды в голосовых связках даже могут лопнуть от напряжения. Кровоизлияние в область голосовых связок влечет за собой неровности краев связок и длительную хрипоту. Громкий разговор, пение, крик не только портят голосовые связки, но и снижают слух» [2]. Искусственные внешние резонаторы, входя в резонанс с источником звука, усиливают его и придают звучанию эффект легкой реверберации, что благоприятно влияет на самовосприятие. Звучание хора и ансамбля в помещении с положительной акустикой выглядит в более выгодном свете во время отчетных концертов или детских утренников.

Акустическая блокировка в музыкальных залах способствует неправильному, искаженному восприятию звука собственного голоса и делает невозможным развитие навыка ансамблевого и хорошего пения. В коллективном творчестве обязательным элементом является взаимодействие между членами команды. Вокальный же коллектив требует постоянного всестороннего мониторинга процесса каждым членом команды. Помещения, содержащие элементы акустической блокировки, способствуют частичному или полному поглощению звука и делают невозможным мониторинг вокальных партий. Периодическая смена помещений с разной акустической составляющей может привести к слуховой дезориентации. Такое занятие будет проходить каждый раз с самого начала, потому что вокальный детский коллектив слышит себя всегда по-разному.

Решение данной проблемы было найдено в применении специальных технических средств (микрофоны, усилители, звуковые мониторы и т. д.), но в реальности подобные инновационные методы не решают проблему, а усугубляют ее. Искусственное звукоусиление воздействует на источник звука с большей интенсивностью, нежели естественное, способствует более вялому звукоизвлечению, приучает к искусственно обработанному вокальному тембру, не привычному для детского восприятия. В ансамблевом и хоровом пении технические средства не способствуют равномерному мониторингу соседних партий как для исполнителей, так и для музыкальных руководителей.

Пение, как и дыхание, существует с человеком в полной гармонии, являясь естественной потребностью. Обучение пению также должно проходить в естественной среде и в гармонии с окружающей средой. Немаловажным фактором в развитии вокально-хорового исполнительства является выбор стиля и подбор репертуара. При систематическом использовании технических средств выбор в пользу эстрадных стилей кажется оправданным, но данное обстоятельство не способствует развитию естественного звукоизвлечения, а также гармоничному развитию музыкального слуха и чувства ритма. Происходит это потому, что популярная музыка, транслируемая при помощи широкого спектра средств массовой информации, изначально рассчитана на коммерческий эффект и зачастую не содержит развивающей и направленно-формирующей составляющей. Выбор репертуара в таких случаях зависит от личных предпочтений музыкального руководителя. Внимание педагога, по нашему мнению, должно быть приковано к удовлетворению потребности обучающегося теми методами, которые способны раскрыть его музыкальную одаренность, развить в ребенке природные возможности в пении, а в перспективе – в музыкальном творчестве.

Подводя итоги, стоит отметить, что из примера с акустической блокировкой следует необходимость переоценки процесса музыкального воспитания в дошкольных образовательных учреждениях. Нужно по-новому взглянуть на качество звучания голоса обучающихся, обратить внимание на естественность детского голоса и на его самобытность, помочь ребенку в преодолении физических нагрузок во время музыкальных занятий. Необходим компетентный, профессиональный подход к внедрению новых методик музыкального воспитания как со стороны музыкальных руководителей, так и со стороны контролирующих организаций при составлении оценочных средств.

Список литературы

1. Попов В. С. Пение в хоре [Электронный ресурс]. – URL: <http://vp-ch.ru/penie-v-hore>
2. Кузнецова М. В. Развитие вокально-певческих навыков у детей старшего дошкольного возраста [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.festival.1september.ru/articles/604265/>

List of references

1. Popov V. S. Penie v khore [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://vp-ch.ru/penie-v-hore>
2. Kuznetsova M. V. Razvitie vokal'no-pevcheskikh navykov u detei starshego doshkol'nogo vozrasta [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.festival.1september.ru/articles/604265/>

ВНЕУРОЧНАЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАЩИХСЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Л. И. Двойнос

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматриваются проблемы внеурочной вокально-хоровой деятельности учащихся современной общеобразовательной школы, обобщается методический опыт отечественных детских хоровых коллективов.

Ключевые слова: внеурочная вокально-хоровая деятельность, музыкальное образование, учебно-воспитательная работа, методы и формы обучения и воспитания в хоре.

EXTRACURRICULAR VOCAL AND CHORAL ACTIVITIES OF SECONDARY SCHOOLS

L. I. Dvoynos

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

In the article the problems of extracurricular vocal and choral activities of the modern secondary school students are considered, methodological experience of the domestic children's choirs is generalized.

Keywords: extracurricular vocal and choral activities, musical education, teaching and educational work, methods and forms of training and education in the choir.

Несмотря на многовековую историю и накопленный опыт деятельности детских хоров в России, этот вид творчества переживает сейчас определенный кризис, что отражается на уменьшении количества школьных певческих коллективов как в стране в целом, так и в Кузбассе. Причин кризиса несколько – экономический, социальный, духовный – и все они, по мнению ученых, связаны с последствиями социально-политических преобразований в стране. Государство пытается разрешить в числе всех имеющихся в стране проблем и эту, связанную с музыкальным образованием и воспитанием детей. В 2009 году в систему отечественного общего образования был внедрен Федеральный государственный образовательный стандарт (ФГОС) второго поколения, предусматривающий использование различных форм творческой внеурочной деятельности обучающихся, в том числе и вокально-хоровой деятельности. Прошло пять лет, но значительных изменений в динамике количественного роста школьных хоровых коллективов пока не отмечено.

Как показал опрос выпускников Кемеровского государственного университета культуры и искусств, работающих в системе общего образования, внеурочная вокально-хоровая деятельность детей в школах зачастую организуется без опоры на рабочие учебные программы. Это значит, что занятия хора проходят произвольно, в соответствии с представлениями и профессиональными возможностями учителя музыки, обычно совмещающего урочную работу с внеурочной музыкально-творческой. А это свидетельствует о том, что пока продвижение нового ФГОС «буксует» и организация внеурочной хоровой деятельности может привести к формальному времяпрепровождению детей, к эпизодическим репетициям и подготовке к отчетным или развлекательным мероприятиям «для галочки». Профессор Московского педагогического университета, доктор педагогических наук Э. Б. Абдулин, размышляя о системе отечественного образования, отмечает: «...музыкальное образование в нашей стране не испытывало таких трудностей, такой недооценки его роли и значения

во всеобщем образовании, как сегодня. Музыка, к сожалению, воспринимается подрастающим поколением прежде всего и главным образом как предмет развлечения» [1].

Разрушить эту тенденцию призваны не только новые образовательные стандарты, но и усилия музыкально-педагогических и общественных организаций. В феврале 2013 года по инициативе известных деятелей культуры, науки, политики в России было возрождено Всероссийское хоровое общество (ВХО) с целью сохранения, развития и популяризации российской хоровой культуры. Председателем ВХО был избран художественный руководитель Мариинского театра, народный артист России В. А. Гергиев, исполнительным директором – председатель комиссии Общественной палаты России, руководитель Оргкомитета учредительного собрания П. А. Пожигайло. Этой общественной организацией разработана «Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации» [2]. В концепции подчеркивается, что дальнейшее сохранение и развитие хоровой деятельности в Российской Федерации возможно при введении в программу школьного образования урока хорового пения, организации хоровых коллективов во всех муниципальных образованиях, создание государственной поддержки хоровым коллективам и др.

Возможности нравственно-эстетического воспитания детей средствами музыкально-хорового искусства в России известны давно. Отечественные детские хоровые коллективы с глубокой древности были не только центрами обучения, но и воспитания детей. Зафиксированный в многочисленных изданиях опыт деятельности отечественных детских хоровых коллективов, а также опыт хормейстерской работы свидетельствуют о важности планомерной систематичной учебно-воспитательной работы, направленной на всестороннее развитие каждого участника певческого коллектива. Само понятие учебно-воспитательной работы раскрывает две ее стороны – учебную и воспитательную, которые находятся в неразрывной взаимосвязи, представляют единый педагогический процесс. Можно лишь условно разграничить это понятие, чтобы лучше представить структуру двух взаимодополняющих сторон, первая из которых выполняет функцию обучения, а вторая – воспитания.

Функция обучения в общем содержании учебно-воспитательного процесса является ведущей. В процессе обучения решаются задачи формирования вокально-музыкальных знаний, умений, навыков у участников хора. Обучение в хоре ведется по трем основным направлениям:

- вокально-хоровая работа (овладение вокально-хоровой техникой, подготовка концертного репертуара);

- основы музыкальной грамоты и сольфеджио;
- расширение знаний по истории и теории музыки.

Учебная программа школьного хора (хорового кружка) предусматривает развитие начальных навыков пения, освоение доступного по содержанию и исполнительским возможностям репертуара, слушание музыки, знакомство с творчеством композиторов, усвоение основ музыкальной грамоты и сольфеджио.

Основные цели вокально-хорового обучения в школьном хоре:

- формирование в хоре эстетически яркого и выразительного певческого звука;
- развитие творческих способностей;
- формирование эмоциональной отзывчивости и артистизма;
- формирование высокого исполнительского мастерства.

Отношение руководителей школьных хоров к обучению певцов музыкальной грамоте различно. Руководители, оптимистично настроенные на успех работы коллектива, признают необходимость музыкального обучения певцов; пессимисты – оправдываются нехваткой времени на разучивание репертуара, на отсутствие методики и др. Положительный опыт деятельности отечественных детских хоров XIX–XX веков позволяет утверждать, что музыкально-учебная работа способствует осознанности восприятия разучиваемого репертуара и более тонкому пониманию средств музыкальной выразительности; при этом ускоряется темп разучивания произведений, уходит практика разучивания «с голоса».

Для преподавания музыкальной грамоты руководитель школьного хора может использовать зарекомендовавшие себя на практике методы и приемы: хоровое сольфеджио, пение «по руке», болгарская столбница, методы ладовой и относительной сольмизации, ручные знаки, ритмические слоги и др. Общее у этих методов – их практическая целесообразность. При выборе того или иного метода

или приема дирижер-хормейстер должен руководствоваться своими знаниями и педагогическим опытом, а также учитывать потенциальные возможности певческого коллектива.

Учебно-воспитательная работа в школьном хоре включает в себя не только обучение пению, основам теории и истории музыки, но и обязательно воспитание певцов хора, приобщение их к общечеловеческим идеалам и ценностям. Воспитание в хоре направлено на формирование у участников коллектива ценностного отношения к окружающему миру и самим себе. Воспитание в хоре осуществляется в процессе обучения певцов вокально-хоровым навыкам и усвоения ими специальных знаний, необходимых для исполнительской деятельности.

Среди общепринятых методов воспитания, используемых в хоровой практике, следует выделить:

- методы формирования сознания: рассказ, беседа, метод примера;
- методы организации деятельности и формирования опыта поведения: приучение, поручение, требование, создание воспитывающих ситуаций;
- методы стимулирования поведения: соревнование, игра, поощрение, наказание;
- методы контроля, самоконтроля и самооценки: наблюдение, опросные методы, анализ результатов деятельности.

Основная функция первой группы методов состоит в просвещении, формировании знаний в области социально-нравственных отношений, норм, правил поведения, взглядов, убеждений, ценностей. Главные инструменты, источники убеждения – слово, сообщение, обсуждение информации. Тематами бесед в хоре, совместных обсуждений могут быть: вопросы общения в коллективе, нравственно-эстетические проблемы, конфликты, проявление «звездности» отдельных певцов и др.

Методы второй группы реализуют принцип воспитания в деятельности, в том числе творческой. Эта группа методов помогает воспитать в певце ответственность за общее дело певческого коллектива, взаимовыручку в непредвиденных ситуациях, готовность выполнить любое поручение руководителя или совета хора.

Третья группа воспитательных методов тесно переплетается с методами обучения, так как в практике детских и взрослых хоров активно используется прием соревнования хоровых партий (особенно на этапе разучивания репертуара), создаются игровые ситуации, поощряются положительные моменты в коллективном творчестве, проявления взаимопомощи, поддержки. Как показывает практика, в хоровых коллективах никогда не используются карательные меры, какие-то суровые виды наказаний. Основным видом наказания является отстранение провинившегося певца от участия в концерте. Как правило, это наказание бывает очень действенным.

Основная функция четвертой группы методов – это оценка, с одной стороны, эффективности воспитательного процесса в коллективе, с другой – эффективности деятельности музыканта-педагога. К сожалению, и в общей, и в музыкальной педагогике эта группа методов пока используется не в полном объеме. В хоровой педагогике применяются в основном такие методы контроля, как наблюдение, беседа, анализ результатов творческой деятельности в коллективе.

В школьной хоровой практике используются следующие формы учебно-воспитательной работы: индивидуальные, групповые, общехоровые репетиции, концертные выступления, традиционные культурно-массовые мероприятия в коллективе (день рождения коллектива, посвящение в музыканты), обсуждения прослушанных концертов. Работа с детским хоровым коллективом носит разнообразный характер и связана с использованием различных форм и методов педагогической деятельности. Обучая участников хора основам певческого искусства, музыкально просвещая их, руководитель формирует у них не только необходимые для исполнительской деятельности вокальные навыки, но и высокие нравственно-эстетические идеалы, воспитывает духовно богатых людей, что является главной задачей певческого коллектива. Известно, что профессия учителя музыки в школе – это целый комплекс различных видов деятельности. Учитель должен быть образованным музыкантом, педагогом, психологом, организатором урочной и внеурочной вокально-хоровой деятельности детей. Он должен уметь проявить инициативу и настойчивость на этапе организации хорового коллектива, создать доброжелательные взаимоотношения между участниками, стимулировать их к созданию разножанровых концертных программ.

В. А. Сухомлинский писал: «Если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкальных произведений, если в звуках ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств,

он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими средствами. Чувство красоты музыкальной мелодии открывает перед ребенком собственную красоту – маленький человек осознает свое достоинство» [3, с. 52–53]. В российской системе музыкального образования хоровое пение всегда занимало приоритетное место, так как через хоровую деятельность происходило соединение ребенка с традициями отечественной музыкальной культуры. Решение существующих проблем вокально-хорового обучения и музыкального воспитания детей в условиях внеурочной деятельности общеобразовательной школы может способствовать преодолению духовного кризиса подрастающего поколения и решению вопросов личностного развития детей. Для преодоления кризисной ситуации требуются совместные усилия со стороны руководящих органов общего образования и педагогических коллективов школ, а также профессиональная поддержка общественной организации ВХО.

Список литературы

1. Кушаев Н. А. Наши юбиляры. Интервью с А. Б. Абдулиным // Музыка в школе: науч.-метод. журн. – 2011. – № 1. – С. 37–38.
2. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – М., 2013. – URL: <http://childrenchoir.ru/vxo/conceptiya.php>
3. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. – Киев, 1972. – С. 52–53.

List of references

1. Kushaev N. A. Nashi iubilary. Interv'iu s A. B. Abdulinyim // Muzyka v shkole: nauch.-metod. zhurn. – 2011. – № 1. – S. 37–38.
2. Kontseptciia sokhraneniia i razvitiia khorovoi kul'tury v Rossiiskoi Federacii [Elektronnyi resurs]. – М., 2013. – URL: <http://childrenchoir.ru/vxo/conceptiya.php>
3. Sukhomlinskii V. A. Serdtse otdaiu detiam. – Kiev, 1972. – S. 52–53.

К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ПРАВОСЛАВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Д. Е. Яковлева

ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», г. Кемерово

Богатый историко-педагогический материал в сфере православного музыкального образования накапливался долгие годы. Изучение системы российского образования с момента зарождения первых государственных, общественных и религиозных институтов необходимо для полноты понимания существования данной системы в современном мире.

Ключевые слова: воскресные школы, церковно-приходские школы, земские школы, предмет «Основы православной культуры» (ОПК).

TO THE PROBLEM OF FORMING MODERN ORTHODOX EDUCATION

D. E. Yakovleva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

Rich historical and pedagogical material in the field of Orthodox musical education have been accumulated for many years. Studying the Russian education system since the dawn of the first state, public and religious institutions is a necessary condition for a complete understanding of the existence of this system in the modern world.

Keywords: Sunday school, parish schools, provincial schools, the basics subject of Orthodox culture.

Система музыкального образования складывалась не одно столетие, она имеет ярко выраженные национальные особенности и традиции, сохранение которых должно быть первоочередной задачей государственной политики в целом и каждого человека в отдельности. Становление системы музыкального образования проходило в условиях постоянно меняющейся политической, экономической и культурной обстановки в стране. На ее формирование в разное время повлияли государственные и идеологические установки, культурные устремления и потребности общества.

Педагогическая мысль Древней Руси опиралась на воспитательные традиции, насчитывающие более двух тысяч лет. Воспитание детей происходило в соответствии с необходимостью наследования подрастающим поколением общественно-исторического опыта, накопленного предыдущими поколениями с целью подготовки к жизни и труду. Исторические предания, легенды и былины воспевали подвиги богатырей, защищавших русскую землю от завоевателей, воспитывали гордость за свое отечество, формировали патриотическое сознание. Образы былинных героев воспринимались как нравственный идеал. В их подвигах подрастающее поколение находило проявление лучших духовных качеств человека, черпало веру в силу народа, в торжество справедливости [4].

Важнейшей основой просвещения на Руси послужила христианская вера. Она внесла новые, животворные начала в русское воспитание, определила нравственный характер народной жизни. Христианская вера сообщила религиозно-церковное направление русской жизни. Религиозный дух господствует и в сочинениях духовного содержания, и во взглядах наставников и государственных людей [4]. Летописи свидетельствуют, что уже князь Владимир начал ставить по городам церкви и священников, повсюду начал приводить людей к священному крещению и повелел отбирать детей у знатных граждан и отдавать их «на ученье книгам». Про Ярослава Мудрого летопись повествует, что при нем начинаются у нас монастыри с училищами и он покровительствовал книжному учению. С самого начала просвещения на Руси правительственная власть содействовала успехам воспитания и образования [4].

Первоначальные русские школы имели две цели: приготовить для церкви сведущих служителей и научить русских людей догмам веры и христианской нравственности. Сами монастыри, при которых устраивались школы, в Древней Руси вовсе не чуждались жизни, не впадали в аскетизм и не ограничивали свою педагогическую деятельность тесным кругом специалистов-учителей, но охотно наставляли всех приходивших – вере, благочестию, добрым делам и обучали грамоте. Так велось и в мужских, и в женских монастырях [4].

В России приходские школы (начальные школы при церковных приходах) открывались с XI века, распространились после Стоглавого собора (1551) [1]. Как часть общероссийской школьной системы они действовали в 1803–1864 годах с названием приходских училищ. После школьной реформы 1804 года они находились в ведении духовного ведомства, то есть Святейшего Правительствующего Синода. По Уставу 1828 года единственной целью приходских школ стало «распространение первоначальных, более или менее всякому нужных сведений». В них обучали: Закону Божию по краткому катехизису и Священной истории, чтению по книгам церковной и гражданской печати, чтению рукописей, чистописанию, первым четырем действиям арифметики. Устав 1828 года разрешил «в посадах и селениях, где много ремесленников и иного рода промышленников, открывать в воскресных школах второй класс «для преподавания некоторых предметов, назначаемых для нижнего класса уездных училищ». К 1861 году духовенством было основано свыше 18 тысяч начальных училищ, за которыми закрепилось название церковно-приходских школ (употреблялись также названия: «священнические школы», «церковные школы», «школы для поселянских детей»). В таком виде воскресные школы существовали до 1864 года [1].

В 1870-е годы Министерство народного просвещения фактически подчинило церковные школы своему административному управлению. Многие церковные училища перешли в ведение земств и стали именоваться «земские школы». Земские школы, появившиеся после учреждения земств в 1864 году, действовали в сельской местности в земских губерниях. Их деятельность регулировалась «Положениями о начальных народных училищах» 1864 и 1874 годов. Школы представляли собой учебные заведения с трехлетним курсом, где дети всех трех лет обучения (разделенные на три

отделения) одновременно занимались в одной классной комнате с единственным учителем. С начала XX века постепенно распространился и тип школы с четырехлетним учебным курсом, двумя классами (по два отделения в классе) и двумя учителями – так называемая двухкомплектная школа. В школе преподавали русский язык и чистописание, арифметику в простейшем изложении, Закон Божий и церковнославянский язык, церковное пение.

Основной задачей школы признавалось сообщение ученикам устойчивых навыков грамотности. Обучением в школе занимались постоянно занятые народные учителя и приходящие законоучители-священники. В школе обучались дети 8–12 лет обоих полов без ограничения по сословиям и вероисповеданиям. Обучение было бесплатным. Школы содержались земствами и находились под контролем чиновников Министерства народного просвещения – директоров и инспекторов начальных училищ. Финансирование школ было совместным, осуществлялось за счет сельских обществ и волостей, земств и государства; при этом финансовое участие государства постоянно росло, в то время как участие крестьянских обществ сокращалось. С конца 1900-х годов земства перешли к построению школьных сетей, рассчитанных на достижение всеобщего обучения в течение 5–15 лет. Видную роль в церковно-школьном движении 1860–70-х годов сыграл С. А. Рачинский – российский ученый, педагог, просветитель, профессор Московского университета. В 1880-е годы он стал главным в России идеологом церковно-приходской школы, начавшей соперничать с земской школой.

Отношение к церковной школе стало меняться на рубеже 1870–80-х годов, в период общественных потрясений. В 1884 году изданы «Правила о церковно-приходских школах», по которым создавались одноклассные (2-годичные) и двухклассные (4-годичные, с начала XX века – 3-годичные) церковно-приходские школы. В одноклассных школах изучали закон Божий, церковное пение, письмо, арифметику, чтение. В двухклассных школах, кроме этого, изучалась история.

Параллельно с церковно-приходскими и земскими школами, которые существовали по всей России, особое значение занимает Московское синодальное училище церковного пения, которое было основано в 1830 году на базе синодального хора, преобразованного из патриарших певчих дьяков. В истории синодального училища наиболее значительным явился 1886 год, когда к руководству пришли хоровой дирижер В. С. Орлов и его помощник А. Д. Кастальский. Учебное заведение, изначально исполнявшее только церковную музыку и осуществлявшее образование в этом направлении, впоследствии будет исполнять и западную церковную музыку, и светские хоры. Ученики синодального хора, помимо учебной деятельности, активно участвовали в богослужениях и концертах.

Совершенно иное место занимали в системе образования воскресные школы. В России XIX – начала XX века история воскресных школ тесно связана как с европейскими традициями, так и с историей отечественных церковных приходских школ, в которых иногда проводилось дополнительное воскресное обучение. В середине XIX века в России распространились различные формы воскресного обучения детей и взрослых с целью духовно-нравственного просвещения и распространения грамотности: воскресные беседы, чтения, лекции с показом иллюстраций. В 1859 году в Киеве группа студентов и профессоров организовала воскресную школу с разрешения попечителя учебного округа Н. И. Пирогова; в ее работе активное участие принимал профессор П. В. Павлов. В течение 2–3 лет в Петербурге, Москве и других городах России было открыто около 300 воскресных школ. В этот период появились воскресные школы в качестве самостоятельных учебных заведений. Воскресные школы учреждались церковными приходами, монастырями, а также общественными организациями и частными лицами.

Обучение осуществляли священники, диаконы и дьячки, а также учителя и учительницы, окончившие преимущественно церковно-учительские школы и епархиальные училища. Деятельность школ находилась в ведении Попечительского совета, куда входили: заведующий школы, попечители, учителя, представители от города или земства, выборные лица от населения, пользующегося школой. Лица, входящие в состав церковно приходских попечительств, должны были быть православного вероисповедания. На совет возлагались заботы о благоустройстве школы во всех отношениях, открытие церковно-приходского попечительства разрешалось уездными отделениями епархиальных училищных советов.

Во второй половине XIX – начале XX века в воскресных школах велась революционная пропаганда, которая не будет иметь ничего общего с православным образованием, однако эта часть истории не может быть упущена при изучении становления воскресных школ.

Во многих школах занятия велись и вечером в будни (назывались также вечерне-воскресными школами). В 1859 году в Петербурге появились женская школа М. С. Шпилевской, затем несколько мужских. Организовывались школы прогрессивной интеллигенцией. В 1916 году в 30 городских и 5 частных воскресных школах обучалось 1,7 тысяч учащихся. Наиболее известны 4 воскресных школы на Шлиссельбургском тракте, открытые в 1883–1885 годах по инициативе Н. А. Варгунина, в том числе Смоленская (корниловская) вечерне-воскресная школа (ныне проспект Обуховской Обороны, 107), где преподавали и вели революционную пропаганду Н. К. Крупская (мемориальная доска), А. М. Калмыкова, Л. М. Книпович, сестры З. П. и С. П. Невзоровы, Е. А. Караваева и др., в 1894–1895 и в 1905–1906 здесь бывал В. И. Ленин; среди учеников школы – рабочие-революционеры И. В. Бабушкин, П. С. Грибакин, братья А. И. и Ф. И. Бодровы и др. В связи с началом Русско-японской войны 1904–1905 годов государственные ассигнования на церковную школу сократились. Количество школ стало уменьшаться.

Переломным моментом для православного образования явился 1917 год. С первых дней после революции велась борьба за советскую школу. Все церковно-приходские, церковно-учительские школы, духовные училища и семинарии, женские епархиальные училища, все другие школы духовного ведомства передаются в ведение Наркомпроса. После 1917 года церковная школа была полностью ликвидирована Постановлением Совета народных комиссаров от 24 декабря 1917 года «О передаче дела воспитания и образования из духовного ведомства в ведение народного комиссариата по просвещению». Определением Временного правительства от 20 июня 1917 года были переданы почти все церковно-приходские и воскресные школы из ведения Святейшего синода в ведение Министерства народного просвещения. Передать должны были все начальные школы, включенные в школьную сеть и получавшие от казны пособие, а также учебные заведения, подготавливающие преподавателей для них: второклассные и церковно-учительские школы. Отторгнутыми оказались более 37 тысяч учебных заведений, тогда как под управлением Синода оставалось около одной тысячи школ. Это означало фактическое уничтожение церковной школы, так как школы реквизировались вместе со зданиями, где проходили занятия и размещались библиотеки.

В январе 1918 года издается декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви. В этом же году принято «Положение о единой трудовой школе» и одновременно опубликована «Декларация о единой трудовой школе». Эти документы выдвинули на первое место задачи всесторонней демократизации школы [9].

Только с началом 1990-х годов началось возрождение начальных церковных школ как учреждений православного образования для мирян. Архиерейский собор Русской православной церкви (конец 1994 года) предписал «расширить сеть приходских воскресных школ, катехизических кружков и других подходящих приходских структур, обеспечивающих религиозное образование на приходском уровне». Устройство таких заведений вменяется в обязанность каждому приходу.

В современных условиях заметно повышается роль общественных организаций и движений. Поэтому возникает необходимость поиска форм, способствующих наиболее продуктивному взаимодействию государства и общественных сил в различных сферах современной жизни России, в том числе в области образования. Произошедшие в последние годы изменения в социальной и политической жизни создают для этого благоприятные условия, так как общественная деятельность получает распространение лишь в демократических общественных системах, основанных на принципах гуманистического мировоззрения. Проявление общественной деятельности становится возможным в обществе благодаря политическим и правовым гарантиям, обеспечивающим гражданам свободу личного самовыражения и возможность реализации их предложений.

Сегодня во многих приходах Русской православной церкви стали появляться церковные воскресные школы для детей, главными задачами которых являются воцерковление детей (то есть приобщение их к церковной жизни), религиозное образование, а также духовно-нравственное воспитание.

В настоящее время воскресные школы существуют практически во всех конфессиях, в особенности христианских (у протестантов, католиков, христиан). Подчеркнем, что именно православные воскресные школы являются традиционными для российского отечественного образования и религиозно-нравственного воспитания.

В ситуации обновления авторитет духовно-нравственного начала закономерно возрастает, оно начинает осознаваться как единственная сила, способная преодолеть косность и безразличие. Российская культура тысяч лет развивалась на основе православия, во многом оплодотворявшего важнейшие творческие достижения, создавшего русское искусство и науку, придававшего ей неповторимый национальный характер.

Поскольку задачей воскресной школы является формирование православного, церковного мировоззрения, то ориентация на церковные дисциплины позволила в короткие сроки – уже в течение десятилетия – создать условия для формирования устойчивого интереса к духовному знанию. Этому способствует, с одной стороны, изучение основ православной культуры и нравственности, православной догматики, литургики, церковно-славянского языка, а с другой – отечественной истории, прикладных искусств, музыкальных жанров. Таким образом, деятельность воскресных школ охватывает целый год и ориентирует детей и подростков на разнообразную деятельность. У ребенка в группе появляются друзья, в дальнейшем им уже интересно познавать и творить в коллективе.

Помимо церковного православного образования, в настоящее время во всех регионах России в рамках учебной программы в общеобразовательной школе в качестве учебного предмета в четвертом классе введен курс «Основы православной культуры» (далее – ОПК) в качестве федерального образовательного компонента в рамках курса «Основы духовно-нравственной культуры народов России».

Заявленная цель предмета – ознакомить школьников с историей, культурой и основными ценностями православного христианства. Предмет представлен Министерством образования и науки как светский, преподавание ведется светскими педагогами, однако русская православная церковь по этому вопросу настаивает на специальном богословском образовании (семинария или академия, богословский институт, университет) преподавателей «ОПК». Ученики либо их родители (законные представители) имеют право по своему желанию выбрать предмет «ОПК» в качестве одного из модулей обязательного предмета «Основы духовно-нравственной культуры народов России». Обучение проводится по предложенному Министерством образования и науки России единому для всех школ учебнику «ОПК» А. В. Кураева, в настоящее время существуют программы и других авторов, зачастую священников.

Сегодня имеются две разноплановые позиции (противников и сторонников) введения курса «ОПК». В числе первых чаще всего выступают конфессии – мусульмане, католики, протестанты, буддисты и т. д., некоторые общественные и политические организации. В числе вторых – Русская православная церковь ранее в лице патриарха Алексия II, а затем Кирилла и других деятелей РПЦ, некоторые общественные организации, представители науки, со стороны других религиозных организаций – Римско-католическая церковь, Евангельско-лютеранская церковь, Русская православная старообрядческая церковь.

Таким образом, современная система православного образования представлена как в церкви (воскресные школы), так и в светских, государственных учреждениях (предмет «Основы православной культуры» в общеобразовательных школах и гимназиях). Различия состоят лишь в том, что на наличие предмета «ОПК» в рамках светского образования существует множество разногласий в отличие от воскресных школ, где дети на добровольных началах, как правило, в воскресный день приходят на занятия.

Список литературы

1. Александро-Невский храм город Красноуфимск [Электронный ресурс]. – URL: <http://hram-nevsky-kruf.cerkov.ru/voskresnaya-shkola> (дата обращения: 14.11.2014).
2. Возникновение дошкольного образования в России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.edudecision.ru/deceds-667-1.html> (дата обращения: 14.11.2014).

3. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 2004. – Т. 10. Б: 1890–1917 / под ред. Л. З. Корabelьниковой и Е. М. Левашева. – 1071 с.
4. История образования в России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.allbest.ru/> (дата обращения: 14.11.2014).
5. Возникновение дошкольного образования в России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.edudecision.ru/deceds-667-1.html> (дата обращения: 14.11.2014).

List of references

1. Aleksandro-Nevskii khram gorod Krasnoufimsk [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://hram-nevsky-kruf.cerkov.ru/voskresnaya-shkola> (data obrashcheniia: 14.11.2014).
2. Vozniknovenie doshkol'nogo obrazovaniia v Rossii [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.edudecision.ru/deceds-667-1.html> (data obrashcheniia: 14.11.2014).
3. Istoriia russkoi muzyki: v 10 t. – М.: Музыка, 2004. – Т. 10. Б: 1890–1917 / pod red. L. Z. Korabel'nikovoi i E. M. Levasheva. – 1071 s.
4. Istoriia obrazovaniia v Rossii [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.allbest.ru/> (data obrashcheniia: 14.11.2014).
5. Vozniknovenie doshkol'nogo obrazovaniia v Rossii [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.edudecision.ru/deceds-667-1.html> (data obrashcheniia: 14.11.2014).

ИСКУССТВО КОЛОКОЛЬНОГО ЗВОНА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОТДЕЛЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

В. И. Широкова

*ФГБОУ ВПО «Московский государственный институт
культуры и искусств», Рязанский филиал, г. Рязань*

В статье рассматриваются вопросы обучения слушателей отделения дополнительного профессионального образования (далее – ОДПО) в школе колокольного звона Рязанского филиала МГИКИ по направлению «Музыкальное искусство: Искусство колокольного звона». Здесь представлена история создания Школы колокольного звона, ее образовательная деятельность, позволяющая сохранить уникальный пласт духовной культуры и обеспечивать преемственность традиций разных поколений.

Ключевые слова: школа колокольного звона, звонарь, устав колокольного звона, звонница, колоколья.

BELL RINGING ART AT THE DEPARTMENT OF ADDITIONAL PROFESSIONAL EDUCATION AT THE ART HIGHER INSTITUTION

V. I. Shirokova

Moscow State Institute of Culture and Arts, Ryazan Branch, Ryazan

The article considers the issues of educating students at the Department of Additional Education at the School of Bell Ringing at Ryazan Branch of Moscow State Institute of Culture and Arts. The article presents the history of the School of Bell Ringing and its educational activity, which helps to retain the unique layer of spiritual culture and provides continuity of traditions between different generations.

Keywords: the School of Bell Ringing, bell-ringer, the typicon of church bell-ringing, zvonitsa, bell tower.

В современных условиях все более проявляется интерес к возрождению и сохранению духовного наследия русского народа. В Рязанской губернии, одной из самых старинных в центральной части России, где идет активный процесс возведения и реконструкции храмов, наблюдается не-

достаток подготовленных звонарей и специалистов по оборудованию колоколен. Особенно это касается районных городов, поселков, сел и деревень области. В 2003 году был задуман проект «Возрождение традиций русского колокольного звона» на участие в Федеральной целевой программе «Культура России» (2004). Он был направлен на поддержку современного искусства и народного творчества, а также на сохранение нематериального культурного наследия, увеличения творческого потенциала нации. Данный проект был поддержан митрополитом Рязанским и Касимовским Симоном. На полученную в 2004 году, согласно условиям Федеральной целевой программы, сумму в 100 тыс. рублей были приобретены 9 колоколов и одно било для создания учебной звонницы. Руководство вуза изыскало возможность оборудования специального помещения для работы Школы колокольного звона (далее – ШКЗ). Таким образом, она существует уже десятый год, а весной 2015 года отмечает свой десятилетний юбилей.

Руководит ШКЗ кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального искусства Валентина Ивановна Широкова, преподавателями ее стали лучшие звонари-практики – Игорь Николаевич Чеборов, Владимир Владимирович Бокк, а также выпускник ШКЗ Алексей Александрович Аникеев. Изучаются теория и история колокольного звона, музграмота, устав колокольного звона, техника и композиция колокольного звона. А дисциплины «Старославянский язык», «Литургия» ведут Игорь Ильич Степанов (Отец Лука, зав. кафедрой богословия Рязанского государственного университета им. С. Есенина) и его ассистентка Дарья Викторовна Трофимова.

ШКЗ работает на платной основе, как и все ОДПО. Однако плата невысокая. Обучение длится 4 месяца, в то же время программа насыщенная. Занятия по учебной программе включают изучение исторических истоков колокольного звона в регионе, архитектуры и оборудования колоколен, вопросов ремонта, хранения и подвески наборов колоколов, колоколотейного производства. Слушатели ШКЗ проходят практику на больших колоколах Свято-Иоанно-Богословского монастыря пос. Пошупово, Николо-ямского храма г. Рязани, Покровского храма пос. Мервино и др. Это позволяет овладеть техникой звона на 6-, 9-, 10-тонных колоколах, а также навыками ансамблевого исполнительства.

На занятиях по «Композиции колокольного звона» слушатели изучают региональные особенности звонов, включая северные, звоны известных монастырей, исторические звоны и т. д. Кроме этого, ученики создают собственные композиции, обучаются импровизации в рамках устава колокольного звона и сохранения традиций русского православного звона. Слушатели и преподаватели ШКЗ ведут большую научно-поисковую работу. В программе обучения предусмотрено выполнение Итоговой квалификационной работы. Ученики буквально по крупицам собирают сведения об истории разрушенных церквей и колоколен, вновь возрожденных храмов, делают паспортизацию колоколов, работают в историческом архиве Рязанской области, ездят на полевые исследования. На основе собранных материалов издан ряд статей в православной печати и сборниках конференций.

Кто же учится искусству колокольного звона? Звонарскую подготовку получают люди самых разных профессий и возраста: студенты, инженеры, школьники, бухгалтеры, военные, пенсионеры, учителя, преподаватели вузов, работники детских садов, музыканты, бизнесмены, художники, послушники монастырей и др. За период работы ШКЗ подготовлено на ОДПО свыше 60 звонарей. Теперь они звонят как в г. Рязани, так и в селах, районных центрах, монастырях. Осуществляют это часто без отрыва от своей профессиональной деятельности.

Звонарскую подготовку в ШКЗ получили также инвалиды детства, локальных войн, дорожно-транспортных происшествий. Так, обучалось два молодых человека с ДЦП разной степени тяжести. Специальной методики обучения колокольному звону с больными ДЦП не существует, поэтому преподаватели сами искали путь к достижению результата. Первые уроки проходили трудно. Все действия подготовленного звонаря должны быть четко выверены, ритмичны, с определенной силой удара – с точки зрения громкости звука, ритма (длительности), частоты ударов и т. д. В то же время движения у инвалидов с ДЦП, как правило, беспорядочны, импульсивны, резки настолько, что сам ученик хватался за голову от внезапно возникшего очень громкого звука. Составляло большую трудность звонить со счетом благовест. Ученикам предлагали упражнения для раскрытия кисти, гимнастику рук, ног, постоянный контроль за силой удара, счетом и др. Важную роль сыграла мотивация, огромное

желание научиться звонить, любовь к колокольному звону. В настоящий момент эти выпускники звонят в храмах города Рязани.

Обучавшийся в ШКЗ ветеран, инвалид афганской войны, проявил напористость (Он говорил: «И все-таки я научусь...», «Валентина Ивановна, позанимайтесь со мной еще»). Положительная мотивация, направленность служения во славу Божию, осознание полезности труда повлияли на успешность, результативность учебы. Сейчас он звонит на колокольне Екатерининской церкви г. Рязани и признается: «Звоню на колокольне. А внизу люди стоят... и плачут». Другой инвалид, пострадавший во время ДТП, сам удивлялся результатам учебы в ШКЗ. Едва передвигавшийся с палочкой, он после занятий на учебной звоннице так разработал больную ногу, что смог ощущать педали автомашины, что позволило ему водить ее самостоятельно.

Ярко, интересно, торжественно звучат колокола, когда звонят Денис Сидоренко, Михаил Семикин, Алексей Анисеев, Галина Тюрина и др. Выпускница ШКЗ Наталья Никитова изготовила на собственные средства и средства родителей детскую звонницу и обучает этому искусству воспитанников детского сада в возрасте 5–6 лет. Они уже стали лауреатами конкурсов и смотров народного творчества. Другая выпускница Татьяна Буланова (ныне главный звонарь Николо-Ямского храма г. Рязани) организует экскурсии на колокольню детей, школьников и их родителей, рассказывая о колоколах и тысячелетней народной традиции – звонить всем народом на звонильной неделе.

Выпускники ШКЗ помогают в проектировке и развеске колоколов на восстановленных храмах, тем самым способствуя возрождению народных традиций колокольного звона. Каждый выпускник обладает собственной манерой звона, индивидуальной техникой, своеобразным мышлением, к чему и стремятся преподаватели ШКЗ. Но объединяет их одно – любовь к русским православным колокольным звонам и желание звонить во славу Божию. В дни славянской культуры и письменности в честь святых Кирилла и Мефодия, учителей словенских, выпускники ШКЗ по благословению митрополита Рязанского и Михайловского Павла дали концерты колокольного звона на Соборной площади в Рязанском Кремле в мае 2010 и 2011 годов.

Весной, 3–4 мая, 2014 года впервые на Рязанской земле был организован и проведен I Региональный фестиваль колокольного звона, посвященный 700-летию Преподобного Сергия Радонежского. Инициаторами фестиваля выступили настоятель Иоанно-Богословского монастыря Рязанской епархии игумен Исаакий и о. Тихон. Были задействованы две самые большие колокольни монастыря. В фестивале приняли участие 27 звонарей из разных районов Рязанской области. Большинство участников (24) – выпускники ШКЗ. В рамках фестиваля проходила научно-практическая конференция, позволившая звонарям обменяться опытом практической работы. В целом это мероприятие вылилось в большой народный праздник, целью которого стало знакомство со звоновой культурой разных регионов нашей страны.

Записи о деятельности ШКЗ, ее преподавателях и учениках прошли по Рязанскому кабельному телевидению на каналах ДТВ, МузТВ, ТВЗ, Домашний, по 9 каналу программы «Образ», на ГТРК «Ока», первому каналу «Время – новости», на радио «Серебряный дождь» и др.

Размышляя о перспективах развития ШКЗ, следует отметить, что довольно важной задачей, на наш взгляд, является создание «Школы на колесах». Согласно этой идее, преподаватели будут иметь возможность выезжать в разные районы и села и проводить занятия на местах для обучения сельских звонарей. Хотя это сложно решаемая задача. Без помощи извне, например, спонсоров, ее не выполнить.

Колокольный звон является неотъемлемой частью многовековой духовной и музыкальной культуры русского народа, а звонарская подготовка сегодня обеспечивает преемственность традиций разных поколений и способствует сохранению и возрождению русского православного колокольного звона. Как показала практика, для пожилых людей и инвалидов занятия колокольным звоном явились своеобразным методом арт-терапии.

Согласно заключениям крупных ученых, постоянный колокольный звон способствует очищению природной среды, воздуха в атмосфере, что является важным фактором поддержания здоровья людей.

Таким образом, реализация проекта «Возрождение традиций русского православного звона» на ОДПО Рязанского филиала Московского государственного института культуры и искусств способствует:

- возрождению духовной культуры русского народа, повышению его национального самосознания, патриотизма;
- развитию сотрудничества государственных, общественных и церковных структур в области искусства, культуры и народного художественного творчества;
- консолидации сил, содействующих сплочению и единению нации, духовному и нравственному оздоровлению общества.

Список литературы

1. Широкова В. И. Возрождение традиций русского колокольного звона // Вузы культуры и искусств в едином мировом образовательном пространстве: Междунар. симп. (Москва, 17–18 мая 2007 года): сб. ст.: в 2 т. – М.: МГУКИ, 2007. – Т. II. – С. 268–272.
2. Широкова В. И. Свидетель трагического прошлого села Симеон // Философско-педагогические и религиозные основания образования: IX Междунар. Покров. образоват. чтения, 20–22 окт. 2010 года / под ред. А. А. Добросельской. – Рязань, 2011. – С. 117–120.
3. Широкова В. И. Специфические особенности обучения инвалидов детства и локальных войн в Школе колокольного звона // Включение инвалидов в социокультурное пространство: проблемы и перспективы: мат-лы Межрегион. науч.-практ. конф., 6 нояб. 2012 года, г. Рязань. – Рязань, 2012. – С. 53–57.
4. Широкова В. И. Колокольные подборы звонниц Рязанской митрополии // Актуальные проблемы современного образования в сфере культуры и искусства: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф., 11 дек. 2012 года, г. Рязань. – Рязань, 2012. – С. 310–315.

List of references

1. Shirokova V. I. Vozrozhdenie traditsii russkogo kolokol'nogo zvona // Vuzy kul'tury i iskusstv v edinom mirovom obrazovatel'nom prostranstve: Mezhdunar. simp. (Moskva, 17–18 maia 2007 goda): sb. st.: v 2 t. – M.: MGUKI, 2007. – T. II. – S. 268–272.
2. Shirokova V. I. Svidetel' tragicheskogo proshlogo sela Simeon // Filosofsko-pedagogicheskie i religioznye osnovaniia obrazovaniia: IX Mezhdunar. Pokrov. obrazovat. chteniia, 20–22 okt. 2010 goda / pod red. A. A. Dobrosel'skoi. – Riazan', 2011. – S. 117–120.
3. Shirokova V. I. Spetsificheskie osobennosti obuchenii invalidov detstva i lokal'nykh voin v Shkole kolokol'nogo zvona // Vkliuchenie invalidov v sotciokul'turnoe prostranstvo: problemy i perspektivy: mat-ly Mezhtregion. nauch.-prakt. konf., 6 noiab. 2012 goda, g. Riazan'. – Riazan', 2012. – S. 53–57.
4. Shirokova V. I. Kolokol'nye podbory zvonnic Riazanskoi mitropolii // Aktual'nye problemy sovremen-nogo obrazovaniia v sfere kul'tury i iskusstva: mat-ly III Vseros. nauch.-prakti. konf., 11 dek. 2012 goda, g. Riazan'. – Riazan', 2012. – S. 310–315.

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОММУНИКАЦИОННЫХ ИНТЕРАКТИВНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПРЕДМЕТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

К. А. Цуканова

МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В данной статье рассмотрены проблемы использования материалов блогов для предметов музыкально-теоретического цикла. Проанализированы характерные особенности строения и ведения блогов. Выявлена и обоснована необходимость использования медийных технологий. На основе проведенного исследования автором предлагается выделить формы и методы работы с медийными технологиями.

Ключевые слова: блог, музыкально-теоретические дисциплины, привлечение интереса, фольклор, домашние задания.

USING MODERN COMMUNICATION INTERACTIVE EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN TEACHING MUSICAL AND THEORETICAL SUBJECTS IN ADDITIONAL EDUCATION INSTITUTIONS FOR CHILDREN

K. A. Tsukanova

Art School for Children № 46, Kemerovo

This article considers the issues of using blog materials for teaching musical and theoretical subjects. The blogs' features, their structure, and blogging were analyzed. The need to use media technologies is discovered and justified. On the basis of the conducted research, the author proposes to allocate the forms and methods of work with media technologies.

Keywords: blog, musical and theoretical disciplines, attracting interest, folklore, home tasks.

В условиях современного образовательного процесса большое значение придается инновационным формам работы. Их широкое распространение во всех сферах жизнедеятельности человека обязывает преподавателей быть не только в курсе последних тенденций, но и использовать инновационные формы работы в собственной педагогической практике.

В области музыкального образования достаточно долгое время оставались тенденции консерватизма и практически не использовались инновационные технологии. Такое отношение обусловлено тем, что педагогика в области искусства отличается особой уникальностью из-за специфичности самой сферы обращения к категории чувств, эмоций, духовному самосознанию индивида, развивающемуся по особой, индивидуальной проекции обучения. И такой тип обучения зачастую не позволяет создавать шаблоны и схемы, подходящие для последующей деятельности [1].

Особняком среди этих процессов стоят предметы музыкально-теоретического цикла. Наиболее благоприятные условия для внедрения инновационных процессов связаны со спецификой мелко-групповых занятий при проведении уроков по предметам цикла. Таким образом, полученная модель проведения занятий компилирует в себе две составляющие: персонификация обучающихся и внедрение инновационных технологий. И только консолидация этих аспектов может стать достойной базой для современного образовательного процесса в сфере дополнительного образования.

Одной из самых доступных форм применения современных коммуникационных интерактивных образовательных средств при изучении предметов музыкально-теоретического цикла в учреждениях дополнительного образования детей является работа с блогом. Предлагаем рассмотреть некоторые аспекты на примере блога «Теория музыки».

Блог (blog – англ.) – дневник, сетевой журнал одного или нескольких авторов, организованный в обратнотехнологическом порядке (последние записи сверху) [2].

Основные характеристики блога таковы:

- блог личностен, то есть его ведет автор – живой человек (или авторы, если это групповой блог), в нашем случае – преподаватель или группа преподавателей. Таким образом, появляется возможность проявления личности автора в контексте данного блога;
 - записи блога располагаются в хронологическом порядке, но при этом существует возможность группировки по различным признакам, например, темам или типу содержания;
 - блог доступен для чтения большому кругу лиц, при этом они могут оставлять комментарии.
- Таким образом, срабатывает принцип обратной связи, важный этап в процессе обучения.

Основные понятия «блоггер» (человек, ведущий блог), «блогосфера» (все блоги Интернета) имеют широкое распространение и знакомы большинству современных обучающихся, что не создает дополнительных трудностей в работе. При этом сама терминология привязана к позитивным ассоциациям, что создает дополнительный стимул для подобной формы работы.

Первостепенными, основополагающими целями и задачами являются объединение интеллектуальных ресурсов и привлечение единомышленников, обмен идеями, информацией, методическими разработками, образовательными ресурсами. Также важно появление сотрудничества на разных уровнях и в разных форматах, профессиональное развитие, возможность профессиональной экспертной оценки и самооценки.

Существует множество разновидностей блогов, они классифицируются по различным параметрам: например, по отношению авторства можно выделить личный (авторский, частный) блог, который ведётся одним лицом (как правило, владельцем блога); поддельный блог – ведётся от имени чужого лица; коллективный блог – ведётся группой лиц по правилам, определяемым владельцем блога; корпоративный блог – ведётся сотрудниками одной организации.

Блог «Теория музыки» является авторским блогом преподавателя.

Также можно классифицировать блоги по наличию и виду мультимедиафайлов:

- текстовый блог – блог, основным содержанием которого являются тексты;
- блог-ссылка – содержанием являются ссылки;
- фотоблог – блог, основное содержание которого составляют фотографии;
- музыкальный блог – блог, основное содержание которого составляет музыка;
- блогкаст (blogcast) – блог, основное содержание которого доступно в качестве подкаста,

то есть доставляемого набора аудиозаписей и, возможно, видеозаписей;

- видеоблог – блог, основным содержанием которого являются видеоролики.

Блог «Теория музыки» компилирует в себе текстовый блог, блог-ссылку, фотоблог, музыкальный и видеоблоги, что связано со спецификой предметов музыкально-теоретического цикла и особенностями восприятия учебного материала обучающимися.

Однозначно судить о блог-платформе, то есть системе сайта, предоставляющей готовую платформу для ведения блога, не удастся, так как, с одной стороны, это уже отличный готовый шаблон, дающий возможности при минимальных знаниях программирования и работы с веб-сервисами начать транслирование информации, но, с другой стороны, блог принадлежит автору только номинально, с правовой точки зрения находится под контролем владельца блог-платформы. Но большинство технических вопросов разрешается без участия авторов блогов, материальные вложения не требуются, что дает большое преимущество перед другими видами интернет-ресурсов.

Анализ опыта работы с блогом «Теория музыки» показал, что желательно не менять дизайн сайта и расположение ключевых объектов, так как обучающиеся привыкают к определенному шаблону действий при поиске информации, и модернизация вызывает трудности, недоумение, создается мнение ошибки при входе на сайт.

На данный момент существует более 100 площадок, самыми популярными из которых являются следующие: www.blogs.mail.ru, www.blogger.com, www.liveinternet.ru, www.my.ya.ru, www.diary.ru, blog.ru, www.journals.ru, www.thejournal.ru.

Блог «Теория музыки» создан на платформе «Google», что позволяет пользоваться дополнительными возможностями, такими как он-лайн переводчик, диск для создания и хранения файлов в электронных версиях, поисковые системы, видеопортал Youtube и другими.

В создании собственного блога можно выделить 2 основных этапа: первоначально необходимо зарегистрироваться на сайте, предоставляющем подобную услугу (а таковыми являются практически все крупные интернет-браузеры), создать свои логин и пароль, таким образом получить доступ ко всем приложениям, в том числе и блогам. На втором этапе в конструкторе блога можно выбрать понравившийся шаблон, создать образ блога, причем можно остаться в так называемом «стандартном виде» и начинать публикацию информации.

Ведение блога помогает в решении ряда задач. Блог – это личное пространство, в котором сходит на нет проблема организации темпа и концентрированности работы. Ведение блога формирует привычку систематически делать записи и совершенствовать язык. Интерес к собственному блогу порождает интерес к чтению блогов коллег, поиску новых технических форм, и, естественно, появляется потребность применять полученную информацию в практической деятельности. Подобного рода формы работы помогают развивать так называемый «альтруизм сетевых ценностей», когда происходит безвозмездное заимствование ресурсов у других пользователей и передача своих. Также ведение блога благоприятно влияет на формирование имиджа преподавателя, его функциональную грамотность, что немаловажно в условиях современных реалий. И еще одна немаловажная деталь: блог ведётся бесплатно, в отличие от большинства сетевых ресурсов [3].

В современной образовательной среде роль блога преподавателя берет на себя ряд важных функций, недоступных ранее. Например, с помощью публикаций возможно восполнение недостаточного количества учебно-методической литературы для обучающихся, как основной, так и дополнительной. Так, в блоге «Теория музыки» представлены электронные версии учебников по сольфеджио и музыкальной литературе, собственные методические разработки, используемые на уроках, такие как карточки, таблицы, схемы, тесты. Значимой является и роль фильтра информации из сети Интернет, где в огромном количестве сайтов и статей обучающимся подчас сложно выбрать верную, подлинную информацию, без отвлечения на яркую рекламу и ссылки на сторонние ресурсы, которая может быть не просто ошибочной, а вредоносной для психики и даже для технического оборудования. Таким образом, преподаватель не только облегчает доступ к учебным материалам, но и обеспечивает безопасность процесса обучения.

Ценность записей и возможность обмена информацией с коллегами являются, несомненно, положительными моментами, как и умение компактно изложить большой объем необходимой информации. Естественным образом происходит формирование грамотной речи [4]. Блог «Теория музыки» представляет один из разделов для формирования базы сайтов педагогов, учебных заведений, нотных архивов, сайтов методических разработок, конкурсов, которые могут быть полезны в педагогической практике. Возможен разносторонний подход к наполнению блога преподавателя по видам публикуемых постов: конспекты уроков, дополнительный материал, домашние задания, вопросы для подготовки к контрольным урокам, материал для викторин и многое другое на усмотрение педагога.

Сообщения автоматически распределяются по дате внесения, для удобства пользования существует функция сортировки по дескрипторам (или более распространенное название – тегам), которых может быть несколько для одной публикации. Например, в блоге «Теория музыки», на наш взгляд, возможно несколько вариантов использования материалов.

На уроках музыкальной литературы и слушания музыки при изучении тем используются мультимедийные презентации и видеосюжеты. Большую популярность среди обучающихся приобрели мини-конспекты уроков, в которых выделены новые, и соответственно, трудно воспринимаемые на слух понятия, названия инструментов, фамилии музыкантов и другое. Обучающиеся получают не только возможность обратиться к специально подобранному материалу, но и возможность для реализации собственных мультимедийных проектов. По материалам блога обучающимися создан ряд проектов, получивших высокую оценку на конкурсах и фестивалях разного уровня, в том числе международном. Такого рода работы позволяют и более глубоко изучить материал, и стимулировать обучающихся к научно-исследовательской деятельности.

Составители учебников и пособий по слушанию музыки и музыкальной литературе предлагают изучение музыкального материала с обязательными нотными примерами. В блоге ряд публикаций представляют примеры различных песен, преимущественно русского фольклора, основные темы музыкальных произведений классического репертуара. Во время урока предлагается как прослушивание произведений в записи, так и просмотр видео- или мультимедийного проекта, а также самостоятельное исполнение произведения. На большом мониторе или собственных планшетах и коммуникаторах обучающиеся просматривают ноты, анализируют мелодию, текст. Эта форма работы обеспечивает всех обучающихся нотной литературой.

На уроках сольфеджио материалы блога помогают обучающимся преодолеть ряд сложностей. Ведь для большинства из них на начальном этапе обучения пение по нотам – тяжелый труд, не говоря уже о разделе теории музыки, так как на большой объем материала выделяется, на наш взгляд, недостаточное количество учебных часов. В блоге «Теория музыки» ряд публикаций содержат таблицы и схемы, связанные с изучением теоретического материала, начиная с расположения нот на линейках, названия длительностей, правописания штилей, схем дирижирования в простых и сложных размерах, построения звукорядов, интервалов и аккордов, системы кварто-квинтового круга тональностей и др. Также в своей работе, по нашему мнению, возможно применять ноты с уже подписанными обозначениями, что на первоначальном этапе упрощает процесс запоминания нот. Во время классных и домашних работ обучающиеся имеют свободный доступ к этим материалам в любой момент времени, появляется возможность повторения материала прошлых уроков и даже лет обучения.

Для облегчения поиска возможно введение дополнительных дескрипторов или уменьшение их количества на усмотрение преподавателя.

На наш взгляд, работу с блогом можно выстроить следующим образом: предварительно объявляется тема следующего занятия и обучающиеся имеют возможность ознакомиться с материалами электронного учебника, статей, аудио и видеочасти во внеурочное время. Во время проведения урока периодически проводятся параллели с материалами, опубликованными в блоге, и сами обучающиеся могут дополнить материал. При повторении пройденного материала и изучения дополнительного, в том числе и подготовки к конкурсам различных уровней, также используются публикации блога. Также блог дает возможность обучающимся, пропустившим занятия по каким-либо причинам, знакомиться с программным содержанием.

По опыту работы можно выделить группы обучающихся – наиболее активных пользователей материалов блога: это дошкольники и младшие школьники, выполняющие домашние задания под контролем взрослых, и старшеклассники, для которых приемы работы в медиaprостранстве привычны.

Публикации блога использую не только я, но и мои коллеги, что обеспечено свободным доступом на сайт, а отсутствие рекламы делает его более безопасным для обращения обучающихся.

Из опыта работы можно выявить следующую тенденцию: обучающиеся с радостью воспринимают новую форму занятий, которая за видимой развлекательностью несет в себе глубокий смысл. Доступ во Всемирную паутину сейчас облегчен, и использование современных гаджетов может не только отвлекать от учебного процесса, но и способствовать усвоению пройденного на уроке, упрощать доступ к дополнительной информации. У обучающихся моего класса значительно улучшилось качество подготовки домашних заданий, повысилась качественность усвоения материала урока, произошло расширение круга интересов. В целом, блог преподавателя – это хорошее дополнение в профессиональной деятельности, которое позволяет как самосовершенствоваться, так и быть ближе к своим ученикам и коллегам.

Список литературы

1. Назарова Е. В. Интегрирование современных образовательных интернет-ресурсов в практику [Электронный ресурс]. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/library/zdorovesberegayushchie-tehnologii-v-uchrezhdeniyah-srednego> (дата обращения: 10.05.2014).
2. Гаврыш С. В. Классификация блогов [Электронный ресурс]. – URL: <http://g-sv.ru/content/node/76> (дата обращения: 10.05.2014).
3. Астахова О. Г. Компьютер на уроках сольфеджио [Электронный ресурс]. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/solfedzhio-i-kompyuter> (дата обращения: 10.05.2014).
4. Прошина Е. Ю. Активизация познавательной деятельности учащихся с использованием интерактивных средств наглядности [Электронный ресурс]. – URL: <http://cis.rudn.ru/document/show.action;jsessionid=15195B4547159E1A760EDFEE71BEA3C8?document.id=1756> (дата обращения: 10.05.2014).

List of references

1. Nazarova E. V. Integrirovaniye sovremennykh obrazovatel'nykh internet-resursov v praktiku [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/inostrannye-yazyki/library/zdorovesberegayushchie-tehnologii-v-uchrezhdeniyah-srednego> (data obrashcheniia: 10.05.2014).
2. Gavrysh S. V. Klassifikatsiya blogov [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://g-sv.ru/content/node/76> (data obrashcheniia: 10.05.2014).
3. Astakhova O. G. Komp'yuter na urokakh sol'fedzhio [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/solfedzhio-i-kompyuter> (data obrashcheniia: 10.05.2014).
4. Proshina E. Yu. Aktivizatsiya poznavatel'noi deiatel'nosti uchashchikhsia s ispol'zovaniem interaktivnykh sredstv nagliadnosti [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://cis.rudn.ru/document/show.action;jsessionid=15195B4547159E1A760EDFEE71BEA3C8?document.id=1756> (data obrashcheniia: 10.05.2014).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АРТИСТИЗМ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

А. А. Сигунова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается значение педагогического артистизма как важного компонента профессиональной подготовки учителя музыки. Охарактеризованы профессиональные качества учителя музыки, раскрыто понятие «педагогический артистизм». Обозначены условия и методы формирования педагогического артистизма.

Ключевые слова: учитель музыки, личность учащегося, педагогический артистизм, профессиональная деятельность, методы, обучение и воспитание.

PEDAGOGICAL VIRTUOSITY IN PROFESSIONAL ACTIVITY OF MUSIC TEACHER

A. A. Sigunova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the issues of teaching artistry as an important component for professional preparation of music teachers. Professional qualities of music teacher are characterized; the concept of “pedagogical virtuosity” is disclosed. The conditions and methods of pedagogical virtuosity are focused.

Keywords: music teacher, the student’s personality, pedagogical virtuosity, professional activity, methods, training and education.

Вопросы профессиональной деятельности учителя музыки находятся в русле проблем, решаемых сегодня педагогической наукой. Множество учебных, учебно-методических пособий, монографий, диссертаций показывают, что в обобщенном «портрете» будущего учителя музыки часто не хватает личности самого учителя с его взглядами на профессиональную деятельность, на перспективы обучения детей музыке в общеобразовательной школе, на трудности и проблемы, которые могут появиться у него в практической деятельности. Между тем данные сведения представляют интерес не только для исследователей, разрабатывающих новые методики и технологии подготовки будущих учителей музыки, но и для самих учителей. Проблеме педагогического артистизма посвящено значительное количество исследований, анализ которых обнаруживает несколько аспектов в её изучении. Прежде всего, это определение структуры и условий формирования педагогических умений (В. А. Кан-Калик, Ю. Н. Емельянов, Г. А. Ковалев, А. А. Леонтьев и др.).

Деятельность учителя музыки имеет ярко выраженное социальное предназначение. Оно заключается в формировании личности учащегося посредством приобщения его к общечеловеческим ценностям, которые содержатся в подлинно художественных образцах музыкальной культуры; в раскрытии творческих сил ребенка путем вовлечения его в посильную для него музыкальную деятельность. Передача знаний от учителя музыки к ученику всегда была самым надежным способом обучения. Педагогический же процесс в целом решает конкретные задачи обучения и воспитания, обеспечивая общекультурный, духовный и нравственный уровень [2, с. 31].

Профессиональную деятельность учителя музыки можно рассматривать как способ социально-экономического и духовного взаимодействия индивида и коллектива, в ходе которого личность выступает в роли субъекта профессионального труда, реализующего общественно значимые цели и задачи с помощью специфических средств, приемов и способов в определенных условиях практики. Профессия учителя музыки требует от избравшего её постоянного совершенствования своей личности, развития музыкальных интересов, творческих способностей, стремления повысить уровень профессиональных качеств. Именно содержание профессиональной деятельности педагога предъявляет к нему ряд специфических требований, заставляющих его развивать как определенные личностные

качества, так и профессионально значимые, необходимые и обязательные. Эти качества, в свою очередь, реализуясь в деятельности педагога и обеспечивая успешность педагогической деятельности, приобретают специфическую профессиональную окраску, – они необходимы для исполнения функций, тренируют и развивают их [2, с. 13]. Учитель музыки раскрывается через богатство и красоту внутреннего мира, разнообразие эмоций, способность к гармоничному сочетанию внешней и внутренней выразительности и перевоплощение. Культурное пространство и профессиональная среда акцентируют внимание к транслируемому педагогом личному отношению к изучаемому предмету, что напрямую связано с его артистизмом.

Артистизм – это профессионально значимое педагогическое явление, которое, с одной стороны, интегрирует в своем содержании эмоционально-экспрессивные, художественно-интеллектуальные способности коммуникативной деятельности и придает ей ярко выраженный, эмоционально-эстетический характер, с другой стороны, выступает определенной педагогической компетенцией педагога, во многом предопределяющей итоговый результат педагогической деятельности [5, с. 23]. В структуре педагогического артистизма учителя музыки выявлены компоненты (вербальные и невербальные), которые при наличии определенных способностей и внутренней мотивации могут быть сформированы в процессе профессиональной подготовки.

Основные компоненты артистизма учителя музыки – это личностная мотивация, комплекс вербальных (оформление художественно-логического содержания звучащей речи, словесного действия; интонационные и смысловые акценты) и невербальных (жесты, мимика, пластика) средств воздействия на аудиторию [2, с. 21]. В структуре педагогического артистизма О. С. Булатова выделяет внутреннюю и внешнюю стороны, тесно связанные между собой.

Внутренний артистизм – общая и эмоциональная культура учителя, которая складывается из восприимчивости, психологической зоркости, культуры слов и эмоциональных состояний. Это своеобразный сплав мыслей, ощущений, эмоций, идей, который позволяет воспринимать окружающий мир во всем его богатстве, находить в себе лучшие чувства и передавать их воспитанникам; внутренняя «настройка» на творчество; непосредственность и свобода, уверенность в себе; обаяние; игра воображения, импровизация, фантазия, легкость; образно-эмоциональный путь постановки и решения проблем, ассоциативное видение; изящество мысли; «свежесть» чувства, ощущение педагогической меры и другие особенности.

Внешний артистизм – игровая подача; особые формы выражения своего отношения к материалу, передача своего эмоционального отношения к деятельности, владение умением самопрезентации, способность проявлять свою личность в каждом из компонентов образовательного процесса; выведение учеников на игровой уровень, умелая режиссура урока [3, с. 16].

Условия и пути формирования педагогического артистизма, по О. С. Булатовой [3, с. 113–121], в определённых условиях включают:

внешние факторы:

- общественные условия, действующие на уровне государства;
- профессионально-образовательные условия, действующие на уровне профессиональной подготовки и повышения квалификации педагогических кадров;
- деятельностные условия, функционирующие на уровне отдельного образовательного учреждения и связанные непосредственно с профессиональной деятельностью педагога;

внутренние факторы:

- определённые особенности психофизиологической сущности личности;
- высокий социально-нравственный и культурный уровень личности, внутренний багаж педагога;
- профессиональная направленность личности, устремлённость применить свои знания, способности, опыт в области педагогической профессии также является одним из условий успешного формирования педагогического артистизма.

Показателем сформированности артистизма в структуре педагогической деятельности учителя музыки является владение основными (вербальными и невербальными) компонентами артистизма (потребность в познании, самостоятельность, стремление к эффективной педагогической деятельности).

Основой развития педагогического артистизма является выполнение комплекса упражнений, применимых к педагогической деятельности и призванных развить образное мышление и творческий подход к уроку.

В результате многочисленных исследований и экспериментов психологи и педагоги советуют для воспитания педагогического артистизма следующее:

1. Нужно сознавать, что отношение педагога к детям – выражение общественных требований.
2. Учитель не должен открыто демонстрировать педагогическую позицию. Для детей слова и поступки педагога должны восприниматься как проявление его собственных убеждений, а не только как исполнение долга. Искренность педагога – залог прочных контактов с воспитанниками.
3. Адекватная оценка собственной личности, познание себя, управление собой должны стать постоянной заботой каждого педагога. Особого внимания требует умение управлять своим эмоциональным состоянием: воспитательному процессу вредит раздражительный тон, преобладание отрицательных эмоций, крик.
4. Педагогически целесообразные отношения строятся на взаимоуважении ученика и учителя музыки. Надо уважать индивидуальность каждого ребенка, создавать условия для его самоутверждения в глазах сверстников, поддерживать развитие положительных черт личности.
5. Педагогу необходимо позаботиться о благоприятной самопрезентации: показать ребятам силу своей личности, увлечения, умелость, широту эрудиции, но неназойливо.
6. Необходимо развитие наблюдательности, педагогического воображения, умения понимать эмоциональное состояние, верно истолковывать поведение. Творческий подход к анализу ситуации и принятию решений основывается на умении учителя музыки принимать роль другого – ученика, родителей, коллеги, – становиться на их точку зрения.
7. Важным показателем мастерства общения педагога является увеличение речевой деятельности учеников за счет уменьшения речевой деятельности учителя музыки.
8. Даже при незначительных успехах учеников нужно быть щедрым на похвалу. Хвалить лучше в присутствии других, а порицать – наедине. Учительская речь должна быть при этом выразительной. И если даже у вас не поставлен голос, вас могут выручить жесты, мимика, взгляд.
9. Необходимо сделать родителей своих учеников союзниками педагогических намерений.
10. Содержание бесед должно быть интересно обеим сторонам.

Если учитель музыки будет следовать этим советам, то избежит многих проблем и трудностей в общении [1, с. 16].

Использование метода смены ролевых позиций (я – зритель; я – действующее лицо; я – я; я – другой) способствует развитию гибкости в отношениях ребенка и педагога, мобильному самоопределению в новой ситуации. Ролевой моделирующий подход позволит снять страх ошибки у ребенка. Овладевая им, педагог научается «входить» в ситуацию ученика, тем самым уточнять представление о его состоянии и корректировать свое воздействие [4, с. 11].

Педагогические условия формирования артистизма заключаются в опоре на принципы обучения творческой личности в профессии; специально организованную систему занятий с целью актуализации знаний в области артистизма, развитие интереса к актерскому мастерству учителя музыки, включающее комплекс методов активного обучения.

Некоторые приемы артистичного поведения учителя музыки в типичных ситуациях помогают снять неблагоприятное состояние ученика, снизить психический накал.

Применение метода действенного анализа в организации урока, то есть раскрытие главной идеи путем решения цепочки проблемных ситуаций, позволит:

- выстроить логику, иными словами драматургию, режиссерский план урока;
- выделить главное событие, которое определяет мотивы;
- определить характер действия и взаимодействия его участников;
- определить задачи и сверхзадачу: ту конечную цель, к достижению которой направлены все действия.

Педагог сможет управлять эмоциональным планом урока; вовремя менять планы действия, учитывая утомляемость ребенка; режиссировать интригу урока.

Воспитание и обучение детей на уроках музыки будет эффективным, если педагог знает и применяет основные компоненты педагогического артистизма в своей творческой деятельности:

- вербальные (оформление художественно-логического содержания звучащей речи, словесного действия; интонационные и смысловые акценты);
- невербальные (жесты, мимика, владение голосом, пластикой).

Список литературы

1. Бафайл К. Веселое обучение – самое запоминающееся // Управление школой. – 2012. – № 8. – С. 14–17.
2. Бортков В. И., Кульневич С. В. Учимся управлять собой и детьми: пед. практикум. – М.: Просвещение: Владос, 1995. – 240 с.
3. Булатова О. С. Педагогический артистизм: учеб пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2001.
4. Гройсман А. Л. Личность, творчество, регуляция состояний: руководство по театральной и паратеатральной психологии. – М.: Магистр, 1998. – 436 с.
5. Елканов С. Б. Основы профессионального самовоспитания будущего учителя. – М.: Просвещение, 2009. – 322 с.

List of references

1. Bafail K. Veseloe obuchenie – самое zapominaiushcheesia // Upravlenie shkoloï. – 2012. – № 8. – S. 14–17.
2. Bortkov V. I., Kul'nevich S. V. Uchimsia upravliat' soboi i det'mi: ped. praktikum. – M.: Prosveshchenie: Vlados, 1995. – 240 s.
3. Bulatova O. S. Pedagogicheskii artistizm: ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii. – M.: Akademiia, 2001.
4. Groisman A. L. Lichnost', tvorchestvo, reguliatsiia sostoianii: rukovodstvo po teatral'noi i parateatral'noi psikhologii. – M.: Magistr, 1998. – 436 s.
5. Elkanov S. B. Osnovy professional'nogo samovospitaniia budushchego uchitel'ia. – M.: Prosveshchenie, 2009. – 322 s.

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ У ЮНЫХ МУЗЫКАНТОВ

А. В. Карелина

МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 61», г. Кемерово

В статье рассматривается проблема художественного исполнения музыкальных произведений учащимися ДШИ и ДМШ. Работа обусловлена необходимостью понимания феномена интерпретации музыкального произведения для преподавателей, которые должны научить юных музыкантов исполнять музыку с содержанием, сформировать свой метод определения сущности работы над музыкальным произведением, учитывая индивидуальность каждого обучающегося.

Ключевые слова: интерпретация, семантика, комплексный анализ, метод, мастерство, педагог, ученик.

CONCERT PERFORMING PECULIARITIES OF YOUNG MUSICIANS

A. V. Karelina

Art School for Children № 61, Kemerovo

The article considers the problem of artistic performance of music by the students of Art schools. This work is caused by the necessity of understanding the phenomenon of music interpretation for teachers who must teach young musicians to perform music with the concept, create their own method of work on the piece of music according to individuality of each student.

Keywords: interpretation, semantics, complex analysis, method, skill, teacher, student.

Деятельность музыканта-исполнителя посвящена изучению и исполнению музыкальных произведений. Работая над их освоением, он учится исполнительскому искусству [4, с. 3]. К искусству исполнения музыкального произведения будущий музыкант-исполнитель приступает с детства, в малосознательный период своей жизни. Работа эта протекает по указке учителя, долгое время руководящего каждым шагом ученика [там же, с. 5]. Музыкальное исполнение – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. В отличие от пространственных искусств (живописи, скульптуры) музыка как искусство временное, отражающее действительность в звуковых художественных образах, нуждается в процессе воссоздания, в посредничестве исполнителя. Объективно существуя в виде нотной записи, своё реальное звучание, главное общественное бытие музыкальное произведение обретает лишь в процессе исполнения, его художественной интерпретации [2, с. 5].

В последнее время учащиеся очень часто стали исполнять выученный текст музыкального произведения, не понимая содержания. С этим можно встретиться как на концертных мероприятиях, так и на конкурсах различного уровня. Немало преподавателей, которые подробно анализируют закономерности формы произведения и весьма поверхностно могут объяснить его семантику (замысел). При определении замысла музыкального произведения необходимо всестороннее изучение произведения, стремление глубже проникнуть в его содержание. Работа музыканта над произведением должна быть направлена на удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное концертное исполнение, завершающее работу над произведением, которое всегда будет иметь важное значение для юного музыканта, а иногда может оказаться и крупным достижением на определённой ступени его обучения [5, с. 31]. Нужно помнить, что дети по своей природе реалисты. Поэтому они не всегда прилежно выполняют задания, если не видят перед собой ясной и достижимой цели. Задача преподавателя – убедить ребенка поверить, что все рекомендуемые методы разучивания музыкального произведения приведут к желаемому результату [3, с. 98].

Анализируя музыкальное произведение с учеником, нужно обратиться к методике известного французского пианиста и педагога Альфреда Корто, который своеобразно определяет сущность работы над музыкальным произведением. Исполнитель, по его словам, это «...как бы авиатор, озирающий местность с высоты полета, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. В работе над произведением интерпретатор должен проделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры (то есть узнать о композиторе, эпохе, в которой жил композитор, истории создания сочинения, ознакомиться с произведением). Затем спуститься и исколесить вдоль и поперек местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить (то есть тщательнейшим образом проработать текст, на основе которого рождается интерпретация произведения и утверждаются исполнительские средства для воплощения авторского замысла). И, наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить мельчайшие характерные особенности сочинения (то есть на базе утвердившихся исполнительских средств воплотить авторский замысел; вместе с этим на данном этапе происходит дальнейшее совершенствование и углубление выразительных средств, способствующих выявлению художественного образа). Детали занимают интерпретатора лишь во второй стадии работы. В начале же и итоге – охват целого» (цит. по [1, с. 83]).

Данная методика может послужить примером преподавателям и учащимся ДШИ и ДМШ, которые могли бы изучить теоретическую основу создания интерпретации и на практике осуществить ее замысел. Каждый преподаватель должен сформировать свою личную схему методов, согласованную с его педагогическим опытом, и конкретизировать ее соответственно индивидуальности каждого ученика и стадии его музыкального развития. Ни одна из установок и форм работы не будет просто освоена учеником, если он не будет достаточно часто практиковаться в ней на самом уроке под наблюдением преподавателя [2, с. 15].

Список литературы

1. Гинзбург Л. О. О работе над музыкальным произведением. – М.: Классика – XXI, 1981. – 143 с.
2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979. – 143 с.

3. Милич Б. Воспитание ученика – пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 184 с.
4. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика, 2004. – 192 с.
5. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – М., 2005. – 36 с.

List of references

1. Ginzburg L. O. O rabote nad muzykal'nym proizvedeniem. – M.: Klassika – XXI, 1981. – 143 s.
2. Korykhalova N. P. Interpretatsiia muzyki. – L., 1979. – 143 s.
3. Milich B. Vospitanie uchenika – pianista. – M.: Kifara, 2002. – 184 s.
4. Savshinskii S. Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem. – M.: Klassika, 2004. – 192 s.
5. Shul'piakov O. Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniem i formirovanie muzykal'nogo myshleniia ispolnitelia. – M., 2005. – 36 s.

ОСОБЕННОСТИ КОРРЕКЦИОННОЙ И ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НА УРОКАХ МУЗЫКИ С УЧАЩИМИСЯ ИЗ ДЕТСКОГО ДОМА

О. Ю. Ермоленкова

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье рассматривается вопрос анализа практического опыта и научно-методических источников с целью обобщения принципов, методов и форм коррекционной воспитательной работы с детьми-сиротами на уроках музыки в школе.

Ключевые слова: дети-сироты, коррекционная педагогика, музыкальное воспитание, урок музыки.

FEATURES OF CORRECTIONAL AND EDUCATIONAL WORK WITH ORPHANAGE STUDENTS AT MUSIC LESSONS

O. Yu. Ermolenkova

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article considers the analysis of practical experience and scientific and methodological sources in order to summarize the principles, methods and form of correctional educational work with orphans at music lessons.

Keywords: orphans, correctional pedagogy, musical education, music lesson.

Дети, оставшиеся без попечения родителей, а также дети, родители которых лишены родительских прав либо находятся в заключении, либо в силу своего социально-нравственного облика не в состоянии выполнять свои родительские обязанности, составляют одну из основных категорий среди неблагополучных детей, а именно категорию «социальных сирот». В связи с трудными жизненными обстоятельствами и условиями воспитания в неблагополучных семьях детей-детдомовцев часто отличают коммуникативные нарушения в речи и поведении. На уроках музыки в общеобразовательной школе, где они обучаются вместе с детьми из обычных семей, детдомовцев часто отличает повышенная нервная возбудимость и несдержанность в проявлении эмоций, а также недостаточно развитые лексика, воображение и образное мышление. Все эти факторы требуют особого отношения педагога к детям, лишенных попечения родителей.

Коррекционно-педагогическая наука и практика имеют богатый исторический опыт. Первые предпосылки научного изучения детей с задержкой психического развития были предприняты во Франции в начале XIX века Ж. Итаром. Воспитательные дома в России появились еще при Петре I, а в первой половине XIX века в России были открыты приюты. У истоков современной коррекционной педагогики стоял Всеволод Петрович Кащенко. Исследованиями в области психологии

аномального детства занимались В. М. Бехтерев, А. В. Владимирский, Н. А. Граборов, Е. К. Грачева, В. П. Кашенко, Н. М. Лаговской, А. Ф. Лазурский, В. Н. Мясищев, Ф. А. Рау, Г. И. Россоломо, Г. Я. Трошин, Н. В. Чехов и др. В современной специальной психологии и коррекционной педагогике утвердилось положение о необходимости раннего выявления и преодоления различных отклонений в развитии детей. Ориентация педагогов на своевременное выявление и преодоление отставания (или отклонений) в развитии ребенка имеет исключительно важное значение для формирования его личности, для подготовки и успешного осуществления обучения. Особая ответственность в этом плане лежит на работниках образовательных учреждений, так как подавляющее большинство детей в нашей стране охвачено общественным воспитанием.

Как отмечают ученые и педагоги-практики, у воспитанников детских домов присутствует агрессивность, стремление обвинить во всех проблемах окружающих, неумение и нежелание признать свою вину, то есть по существу доминирование защитных форм поведения в конфликтных ситуациях и неспособность конструктивно решить конфликт. Для младших школьников, воспитывающихся в детском доме, в качестве ведущих выступают два симптомокомплекса – «тревога по отношению к взрослым» и «враждебность по отношению к взрослым» [6, с. 196].

В подростковом возрасте особенности психического развития воспитанников детских домов и интернатов проявляются, в первую очередь, в системе их взаимоотношений с окружающими людьми и связаны с устойчивыми и определенными свойствами личности таких детей. В детских домах ребенок постоянно общается с одной и той же группой сверстников, причем сам он не может предпочесть ей какую-либо другую группу.

У детей-сирот, как отмечают исследователи, отсутствуют глубокие устойчивые чувства. Обычно проявляются лишь поверхностные чувства; наблюдаются бурные взрывы эмоций – радость, гнев, веселье, страдания. У детей присутствует потребность в любви и внимании; одновременно формируется «способность» не углубляться в привязанности. У них, как правило, не развиты высшие чувства, связанные с нравственно-моральными ценностями, присутствуют иждивенчество и назойливость. Конфликты с другими детьми чаще всего вызывают обвиняющие реакции. Важнейшими составляющими реабилитации детей-сирот являются: ранняя социальная адаптация; развитие личности ребенка с максимальным использованием его реабилитационного потенциала и компенсаторных возможностей; развитие личности ребенка путем формирования навыков общения; интеграция в общество на правах полноценных членов; коррекция.

Музыкальное воспитание осуществляется в тесном единстве со всеми другими видами воспитания: нравственного, эстетического, патриотического, трудового и др. Важнейшими условиями их эффективности являются верное практическое применение общих педагогических принципов, правильный выбор методов и форм обучения и воспитания. Уроки музыки в школе, где обучаются дети из детского дома, решают следующие задачи музыкального воспитания: формирование знаний о музыке; совершенствование певческих умений и навыков; стимулирование и развитие речевой активности; формирование эмоциональной отзывчивости на музыку; формирование музыкально-исполнительских умений и навыков; стимулирование творческих способностей; формирование любви к музыкальному искусству.

Согласно классификации Л. П. Крившенко [4, с. 131], методы воспитания в отечественной науке объединяются в четыре группы и составляют такую систему: методы формирования сознания; методы организации деятельности и формирования опыта поведения; методы стимулирования поведения; методы контроля, самоконтроля и самооценки. Наряду с общепедагогическими методами в педагогике музыкального образования, по мнению Д. Б. Кабалецкого, Э. Б. Абдуллина, Л. В. Горюновой, выделяются: метод эмоциональной драматургии, направленной на создание урока, в котором имеет место определенное драматургическое решение; метод «забегания» вперед и «возвращения» к пройденному на новом уровне, или метод перспективы и ретроспективы в процессе музыкального занятия, ряда уроков, всего процесса музыкального образования; метод музыкального обобщения, нацеленный на усвоение учащимися ключевых знаний, заключенных в тематизме программы и направленных на развитие музыкального мышления; метод размышления о музыке; метод создания композиций, направленный на сочетание разных видов музыкальной деятельности; метод создания художественного контекста, направленный на развитие музыкальной культуры учащихся

благодаря «выходам» за пределы музыки. Выделены различные типы форм воспитательной работы по количеству участников: индивидуальная, групповая, массовая. Воспитательная работа на уроке музыки осуществляется на всех его этапах, во время всех видов деятельности детей [1, с. 126].

К видам музыкальной деятельности учащихся на уроке принято относить слушание музыки, хоровое пение, игру на музыкальных инструментах, движение под музыку, импровизацию и сочинение музыки (детское музыкальное творчество). Поскольку познание музыки без теоретических и исторических знаний о ней практически невозможно, эти знания усваиваются с опорой на музыкально-слуховые представления, реально звучащую музыку и имеющийся у школьников интонационно-слуховой опыт. В связи с этим выделяют еще музыкально-теоретический и музыкально-исторический виды деятельности, необходимые для систематизации имеющихся у детей знаний о музыке. Благодаря музыкально-теоретической деятельности формируются основы музыкальной грамотности, которые способствуют освоению учащимися знаний о музыке и приобретению умений оперировать ими в том или ином виде музыкальной деятельности. Тем временем музыкально-историческая деятельность учащихся направлена на освоение знаний о музыке различных исторических эпох, музыкально-исторических стилях, творчестве композиторов прошлого и настоящего, а также на формирование умений и навыков оперировать этими знаниями в различных видах музыкальной деятельности. Инструментальная деятельность детей в учреждениях общеобразовательного типа осуществляется преимущественно в процессе игры на простейших музыкальных (чаще ударных) инструментах: деревянных ложках, бубнах, треугольниках, металлофонах, маракасах и др. Данный вид музыкальной деятельности дает возможность ребенку почувствовать себя исполнителем, выявить способности к инструментальному музицированию. Импровизация и сочинение музыки – чрезвычайно важный вид деятельности на уроках музыки в общеобразовательной школе, так как способствует раскрытию «зоны ближайшего развития» ребенка (термин Л. С. Выготского), формированию взаимосвязи между воображением и реальностью. Именно в импровизации практически и организационно реализуются современные подходы к воспитанию: возрастной, индивидуальный, личностный, деятельностный, средовой, событийный.

Школьное музыкальное воспитание и образование формирует у учащихся не только знания, умения, навыки в области музыки, но также и систему нравственно-эстетических ценностей, сложившихся в социуме. Современные ученые, изучающие психолого-педагогические аспекты деятельности школьников из детского дома, утверждают, что занятия музыкой оказывают на детей-сирот всестороннее коррекционное воздействие. Знание возрастных особенностей детей дает возможность учителю музыки в школе находить более эффективные способы управления психическими процессами ребенка и его вокально-музыкальным развитием. По утверждению ученых и педагогов-практиков, в процессе занятий музыкой активизируется мышление, формируется целенаправленная деятельность и устойчивость внимания.

Подводя некоторые итоги сказанному, подчеркнем: для того чтобы музыка могла оказывать свое облагораживающее влияние на учащихся, надо научить их любить и понимать ее, сформировать потребность в «общении» с ней. А для этого необходимо соблюдать следующие педагогические условия:

- предоставить детям возможность как можно больше соприкасаться с музыкой на уроках, во внеклассной и внешкольной деятельности;
- всемерно стимулировать развитие эмоциональной отзывчивости учащихся на музыку;
- учить их понимать интонационную природу музыкального искусства и находить в музыке ее содержательный смысл;
- последовательно и целенаправленно расширять музыкально-слуховой фонд знакомой учащимся народной и классической музыки, включая в него музыку различных творческих направлений, стилей, школ;
- знакомить школьников с лучшими образцами современной поп-музыки различных направлений, создавая таким образом «иммунитет против пошлости» [1, с. 250];
- способствовать освоению учащимися знаний о музыке и приобретению умений оперировать ими в том или ином виде музыкальной деятельности;

- накапливать художественно-творческий опыт общения учащихся с музыкой в различных видах музыкальной деятельности, не ограничиваясь каким-либо одним из них;
- создать условия для того, чтобы на музыкальных занятиях каждый ребенок смог почувствовать радость творчества и уверенность в том, что он способен постичь смысл музыки, вступить с ней в диалог.

В процессе воспитания детей в различных видах музыкальной деятельности на уроке музыки могут достигаться следующие личностные результаты: формирование основ российской гражданской идентичности, чувства гордости за свою Родину; формирование уважительного отношения к иному мнению, истории и культуре разных народов; развитие мотивов учебной деятельности и формирование личностного смысла учения; формирование представлений о нравственных нормах, развитие доброжелательности и эмоциональной отзывчивости.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – 336 с.
2. Бачина О. В. Основы специальной психологии и коррекционной педагогики: учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – 176 с.
3. Кашенко В. П. Педагогическая коррекция: Исправление недостатков характера у детей и подростков. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1994. – 223 с.
4. Крившенко Л. П. Педагогика / под ред. Л. П. Крившенко. – М.: Велби: Проспект, 2004. – 432 с.
5. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 1999. – 176 с.
6. Шанских Г. Музыка как средство коррекционной работы // Искусство в школе. – 2003. – № 5. – 52 с.
7. Шипицина Л. М. Психология детей-сирот: учеб. пособие – СПб.: Изд-во СПУ, 2005. – 628 с.

List of references

1. Abdullin E. B. Teoriia muzykal'nogo obrazovaniia: uchebnyk dlia stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii. – M.: Akademiia, 2004. – 336 s.
2. Bachina O. V. Osnovy spetsial'noi psikhologii i korrektsionnoi pedagogiki: ucheb. posobie. – Tambov: Izd-vo TGU im. G. R. Derzhavina, 2003. – 176 s.
3. Kashchenko V. P. Pedagogicheskaiia korrektsiia: Ispravlenie nedostatkov kharaktera u detei i podrostkov. – 2-e izd. – M.: Prosveshchenie, 1994. – 223 s.
4. Krivshenko L. P. Pedagogika / pod red. L. P. Krivshenko. – M.: Velbi: Prospekt, 2004. – 432 s.
5. Petrushin V. I. Muzykal'naia psikhoterapiia: Teoriia i praktika: ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii. – M.: Vlados, 1999. – 176 s.
6. Shanskikh G. Muzyka kak sredstvo korrektsionnoi raboty // Iskusstvo v shkole. – 2003. – № 5. – 52 s.
7. Shipitcina L. M. Psikhologiiia detei-sirot: ucheb. posobie – SPb.: Izd-vo SPU, 2005. – 628 s.

БЕСПРЕДМЕТНОЕ РИСОВАНИЕ НА УРОКАХ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДМШ И ДШИ

С. А. Ключкова

*МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 18»,
г. Ленинск-Кузнецкий*

В статье описывается краткая история возникновения понятий «беспредметное рисование» и «синестезия». На основе своего опыта работы автор рассматривает применение данных приемов на уроках слушания музыки по 7 (8)-летней программе (ФГТ) и музыкальной литературы по 5 (6)-летней программе (ФГТ) на музыкальных отделениях ДМШ и ДШИ.

Ключевые слова: беспредметное рисование, синестезия, визуальное мышление, «образы-вспышки», «Пирамида света», лексические синестезии.

POINTLESS PAINTING AT LESSONS OF LISTENING TO MUSIC AND MUSICAL LITERATURE AT ART SCHOOL ELEMENTARY GRADE

S. A. Klochkova

Art School for Children № 18, Leninsk-Kuznetsky

The article the short describes emerging the concepts “pointless painting” and “synesthesia”. On the basis of own experience the author considers application of these technics at the lessons of listening to music (7 (8)-year program) and musical literature (5 (6)-year program) at Art School for Children.

Keywords: pointless painting, synesthesia, visual thinking, “flash images”, “Light Pyramid”, lexical synesthesia.

В настоящее время актуальной задачей преподавателей ДМШ и ДШИ является пробуждение у учащихся заинтересованно-эмоционального, радостного отношения к получаемым знаниям и самому процессу их получения. Значительную помощь в этом могут оказать новые, нестандартные формы работы на уроках слушания музыки и музыкальной литературы. Особый интерес в этом плане представляют синестетическая методика и беспредметное рисование. Основные принципы этих приемов развиваются в методических разработках Н. Коляденко, преподавателя лицея при Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки, а также в программе «Основы музыкального восприятия» по предмету «Слушание музыки» А. Томашевой, преподавателя экспериментальной ДМШ г. Омска.

Термин «беспредметное искусство» возник в 1910-е годы на фоне расслоения кубизма, футуризма и экспрессионизма. Это направление (иначе – «абстракционизм») провозгласило свободу линий, красок и форм. Первооткрывателем абстракционизма в России были В. Кандинский и К. Малевич. «Беспредметное рисование» опирается на синестезию – одну из новаторских методик преподавания, сутью которой является смещение акцентов в эстетическую сторону. «Синестезия» (в переводе с греческого – «соощущение») представляет собой взаимодействие между отдельными системами восприятия – визуальной, аудиальной и кинестетической. По мнению Б. М. Галеева [3], синестезия включает в себя:

- а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами;
- б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой;
- в) взаимодействие между искусствами.

Так, к литературной синестезии относят выражение «флейты звук зарево-голубой» (К. Бальмонт), к живописной – картины М. Чюрлениса и В. Кандинского, к музыкальной – произведения К. Дебюсси и Н. Римского-Корсакова и т. п., подразумевая при этом существование особых «синестетических» жанров – «программная музыка», «музыкальная живопись» – и видов искусств – светомызыка, синтетический фильм [3, с. 320]. По мнению Н. П. Коляденко, наиболее распространенными и типичными являются лексические синестезии – «яркий, блестящий звук», «поющие линии», «кричащий холодный цвет», «тяжелый тон» и т. д. [5, с. 26]. Таким образом, синестезия – это психический механизм межчувственных ассоциаций. Сущность синестетического восприятия заключается в пере-выражении музыки через абстрактную живопись. Как пишет А. А. Томашева, «синестетическая методика направлена на то, чтобы научить детей, даже самых маленьких, мыслить абстрактно, беспредметно» [8, с. 25].

Одной из целей синестезии является развитие у детей так называемого визуального мышления, то есть мышления отдельными элементами. Так формируется умение «выдумывать и представлять образы, близкие символическим, осмысливать их как части, составляющие некое целое, как выхваченные мгновения» [там же]. Термин «визуальное мышление» ввел Р. Арнхейм – американский психолог, один из создателей современной психологии искусства. Его методика базируется на ощущениях, или «образах-вспышках» [1, с. 9], возникающих путем определенного психологического настроя. Суть такого настроя – полное погружение, растворение в звуковом материале. Поэтому желательно первое прослушивание музыкального произведения на уроке проводить с закрытыми глазами.

Особенность «беспредметного рисования» заключается в том, что музыка воспринимается как живой организм, элементы которого обладают межчувственными характеристиками: цвета, линии, формы, слова, символы. Именно рисование – наиболее естественная для детей младшего школьного возраста форма творчества. По мнению Л. Выготского, «ребенок обращается к рисованию не случайно, а потому, что именно рисование предоставляет ему возможность легко выразить то, что им владеет» (цит. по [1, с. 5–6]). Остановимся на применении методического приема «беспредметное рисование» в курсе «Слушание музыки» по программе ФГТ (7 (8)-летнее обучение) для специальности «Фортепиано», опирающейся на программу Н. А. Царевой [9].

Первый класс. Урок 1. Вводная беседа. Характеристика музыкального звука.

Урок 2. Пульс, доли, метр. Динамика.

Термин «динамика» объясняется с помощью понятий «близко» – «далеко». Из карточек с различными цветами выбираем «тихие» и «громкие» (розовый и красный), «шепчущие» и «свистящие» (серый и желтый), «шуршащие» и «грохочущие» (коричневый и черный). Затем обучающимся раздаются карточки от *p* до *f*, показываются репродукции картин И. Левитана (*p* – «Сумерки. Стога»; *mp* – «Летний вечер»; *mf* – «Март»; *f* – «Свежий ветер. Волга»). Дети должны поднять нужную карточку.

На листе бумаги фиксируются понятия «крещендо» и «диминуэндо». Слева направо рисуются кружочки, увеличивающиеся к середине. Делается вывод о том, что меньше – значит дальше и тише, а больше – значит ближе и громче. После прослушивания пьесы «В пещере горного короля» Э. Грига дети передают свои ощущения на бумаге с помощью кружочков разного цвета слева направо. При повторном прослушивании придумываются движения руками, которые могут отобразить характер этого произведения (методика Н. Царевой) [9]. Затем, возвращаясь к этому произведению, вспоминаем его название и автора по движениям.

Урок 3. Метроритмическое своеобразие музыки.

Повторение понятия «динамика» – игра в лексические синестезии. Необходимо исключить лишнее слово:

пронзительно – звонко – мягко

легко – мрачно – изящно

ярко – тихо – громко

шуршаще – шепчуще – грохочуще

свистяще – кричаще – блекло.

По движениям вспоминаем произведение «В пещере горного короля».

Сильные и слабые доли такта объясняются на примере произведений из русской и зарубежной музыки [9, с. 29].

Урок 4. Метроритмическое своеобразие музыки.

Понятие «Ритмический рисунок».

Освоение цвета. Беседуем о роли цвета в характере предметов. Затем дети рисуют три апельсина. Цвет одного из них подчинен предмету, то есть оранжевый, цвет остальных подчинен обстоятельствам (второй – мрачный, печальный; третий – радостный).

Освоение линий. Находим в классе различные линии – рисунки обоев, очертания мебели, изгибы штор. Говорим об их эмоциональной выразительности: плавность, резкость, мягкость, легкость. Рассматриваем линии на репродукциях картин Н. Рериха (плавные – «Небесный бой»; резкие – «Королевский монастырь», «Гималаи», сочетание резких и плавных – «Кришна»). На листе бумаги дети рисуют четыре вида линий: плавные, резкие, легкие (как правило, восходящие), тяжелые (как правило, нисходящие).

Урок 5. Метроритмическое своеобразие музыки. Регистры.

После беседы о выразительности ритмического рисунка и прослушивания музыкальных примеров вспоминаем понятие «регистр», с которым познакомились на уроках сольфеджио. Рассматриваем «Пирамиду света» Н. Кузанского, философа эпохи Возрождения. Нескончаемое движение по ее ребрам от белого цвета («верх») к черному («низ») проходит сквозь различные цветовые градации желтого, красного и синего цвета. Серединой пирамиды является красный цвет (средний регистр),

символизирующий человеческое начало. Кроме того, красный цвет в абстрактной живописи осмысливается художниками как самый интенсивный из цветов.

Каждый цвет, возникающий в результате естественного скольжения сверху вниз, обладает индивидуальным смысловым значением. Так, по мнению В. Кандинского, «белое означает этап зарождения (высота и запредельность), черное – этап смерти и воскресения (глубина и внутренний покой)» (цит. по [7, с. 25]).

Далее определяются характеристики музыкального пространства: верх, низ, глубина. На листе бумаги обучающиеся изображают регистры: верхний – кружочки вверху листа, средний – в середине, нижний – внизу листа.

Уроки 6–7. Танцевальные движения в музыке. Темп.

Темп определяется как скорость музыкальных шагов. Затем на листе бумаги точками слева направо фиксируются расстояния во времени между «музыкальными шагами» (ползет черепаха, идет человек, бежит собачка). Далее определяется размер, прохлопывается ритмический рисунок танцев (вальс, полька из «Детского альбома» П. Чайковского, гавот из балета «Золушка» С. Прокофьева, Менуэт Л. Боккерини, полька «Трик-так» И. Штрауса), определяется темп в каждом произведении. К каждому произведению придумываются движения руками.

Урок 8. Тембр как средство выразительности. Повторение понятий «регистр», «ритм», «темп».

Беседуем о роли тембра в создании образа. Прослушиваем пьесы «Музыкальная табакерка» и «Волшебное озеро» А. Лядова. Обучающиеся отвечают на вопрос о том, как в этих произведениях было использовано музыкальное пространство (в котором – только верхний регистр, в котором – рассеивание в пространстве). Затем сравниваем музыкальный колорит (где – определенной, где – приглушенной). Выясняем, какие из выбранных цветов будут переданы насыщенно, какие – бледно. Говорим о звуковой пластике (где – равномерное расстояние между кружочками, где – рассеянное). Рисуем на разделенном пополам листе бумаги свои музыкальные ощущения с помощью цветowych кружочков разных оттенков. Полностью произведения звучат на уроке несколько раз. При первом прослушивании играем в игру-молчанку (дети слушают молча, с закрытыми глазами). Во время рисования музыкальные произведения звучат один – два раза, в зависимости от сложности поставленной задачи. После обсуждения рисунков под музыку придумываем движения, отображающие характер произведений.

Уроки 9–11. Мелодический рисунок. Типы мелодического рисунка.

На первом уроке этой темы анализируется волновая природа мелодии, ее нарастания и спады, также даются понятия «кульминация», «фраза» (на примере пьес «Мелодия» А. Рубинштейна, «Лебедь» К. Сен-Санса, «Грезы» Р. Шумана). На втором уроке темы слушаем «Вокализ» С. Рахманинова и «Ave Maria» Ф. Шуберта. Во время прослушивания дети рисуют в воздухе звуковысотную линию мелодии по фразам. Сравниваем два произведения. Отвечаем на вопросы: в каком из них мелодические волны решительно устремляются вверх, а затем, достигнув вершины (кульминации), медленно спускаются к начальному звуку (в «Вокализе» С. Рахманинова); в каком произведении каждый звук мелодической линии длится долго, как бы плывет, увлекая за собой (в «Ave Maria» Ф. Шуберта).

Обсуждаем материал для беспредметного рисования: где использовать только длинные волнообразные линии, где – более короткие в сочетании с кружочками разной величины; каким цветом раскрасить фон. Мелодические линии «Вокализа» ближе к природной стихии, поэтому подойдут оттенки синего и зеленого цвета. Мелодия «Ave Maria» напоминает человеческую речь, поэтому можно использовать оттенки красного цвета. Лист бумаги делится на две половины, на каждой из них обучающиеся изображают свои впечатления от прослушанного. На третьем уроке этой темы различные типы мелодического рисунка изображаются с помощью пантомимы.

Беспредметное рисование можно также использовать в темах 2-го года обучения: «Программная музыка» (уроки 24–25), «Комические образы в музыке» (уроки 26–27), а также 3-го года обучения: «Марши» (уроки 16–17), «Танцы и танцевальность» (уроки 18–21), «Трехчастная форма» (урок 26), «Рондо» (урок 26), «Вариации» (урок 27).

Третий класс. Уроки 28–31. Симфонический оркестр, «биографии» музыкальных инструментов.

На этих уроках сообщаются сведения из истории музыкальных инструментов, дается характеристика инструментов по группам. Зачитываются отрывки из литературных произведений, в которых речь идет о музыкальных инструментах (Д. Керш «Скрипичный мастер», П. Зюскинд «Контрабас», Дж. Гарднер «Нимрам» (описание оркестра), Б. Шоу «Серенада» (корнет-а-пистон)). Зачитываются цитаты – характеристики звучания разных тембров (например, «жидкий, гибкий звук», «звук полый и вялый» из «Мисс Делу» В. Вульфа). Показываются иллюстрации с изображением инструментов (И. Федотов «Портрет Жданович за фортепиано, Э. Мане «Флейтист», Д. Левицкий «Портрет Г. Алымовой» (арфа), Ф. Хальс «Рыбак, играющий на скрипке», В. Думанян «Моцарт за клавесином»).

Характеристика звучания инструментов происходит при помощи «образов-вспышек». Предварительно сообщается о мнении на этот счет самих композиторов (например, о цветовых ассоциациях О. Мессиана: деревянные духовые – красный, лиловый, пурпурно-фиолетовый; металлические ударные – серебристый и оранжевый; струнные – золотой, светло-зеленый). Для каждого инструмента выбирается свой графический символ (например, для скрипки – завиток, эфы, для виолончели – овал, для флейты – тростинка, для трубы – раструб и т. д.).

Далее осмысливается роль тембров в создании музыкального целого. Например, Н. Коляденко предлагает с помощью «беспредметного рисования» анализировать концерт для трубы с оркестром Й. Гайдна. Обучающиеся рисуют пять квадратов, которые соответствуют пяти частям произведения. Детям предлагается раскрасить тембральный спектр во всех квадратах: сверху – красный (труба), ниже – голубой (деревянные духовые), внизу – черный (литавры). А. Томашева предлагает спектрально «раскрасить» IV часть 4-й симфонии П. Чайковского. Альбомный лист делится на четыре части, в каждой из них рисуется березка – печальная (А), скорбящая (В), во время грозы (А), надломленная (R) (форма части – свободное рондо с вариационными циклами в эпизодах на тему песни «Во поле береза стояла» – АВАРА). Во время прослушивания дети вслед за музыкой отмечают изменения регистра, темпа, динамики в каждом разделе (например, в предпоследнем разделе – внизу листа – разорванные, резкие линии, темный фон, символическая форма трубы красного цвета). Можно предложить обучающимся проследить за движением тембров в «Марше Черномора» М. Глинки. Трехчастная форма этого произведения наглядно предстает перед детьми в виде схематического изображения тембров инструментов. Одновременно с отгадыванием тембров дети справляются с непростыми задачами: наглядно представляют форму произведения, осознают его содержание.

Приемы синестетической методики и беспредметного рисования также можно применять в курсе «Музыкальной литературы» 1-го года обучения по 5 (6)-ти летней программе обучения (ФГТ) при изучении тем «Выразительные средства музыки» (уроки 4–5), «Марш, танец, 3-частная форма в маршах и танцах» (уроки 13–16), «Программно-изобразительная музыка» (уроки 22–23). Описанные методы работы помогают выработать у обучающихся основные приемы музыкального восприятия – умение вслушиваться в звучащую ткань музыкального произведения, вычленять из нее отдельные элементы, связывать все элементы воедино. Кроме того, они развивают творческую составляющую в изучении предмета, помогают сделать уроки легкими, интересными и понятными.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 180 с.
2. Блюз Сони: повести и рассказы зарубежных писателей о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1991. – 319 с.
3. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: проблемы синестезии в искусстве. – Казань, 1887. – 264 с.
4. Коляденко Н. П. Музыкальность как неакустический феномен // Сиб. музык. альм.: ежегодник. – Новосибирск, 2001. – С. 32–37.
5. Коляденко Н. П. Музыкальность как неакустический феномен и синестезия искусств: о судьбе светомузыки на рубеже веков // Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2000. – С. 26–38.
6. Прокофьева Л. П. Цвето-звуковая синестезия и идиостиль: о судьбе светомузыки на рубеже веков // Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань, 2000. – С. 8–15.

7. Сивков И. В. Созвучия между теорией абстрактной живописи Кандинского и музыкальной практикой Шенберга // Теорет. концепции XX века: итоги и перспективы отечеств. музык. науки. – Новосибирск, 2000. – С. 17–26.
8. Томашева А. А. Основы музыкального восприятия: программа, содержание и обоснование курса «Слушание музыки». – Омск: Прометей, 2003. – 44 с.
9. Царева Н. А. Уроки госпожи мелодии: метод. пособие по слушанию музыки (1–3 классы). – М.: Престо, 2007. – 85 с.

List of references

1. Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriatie. – M.: Progress, 1974. – 180 s.
2. Bliuz Soni: povesti i rasskazy zarubezhnykh pisatelei o muzyke i muzykantakh. – M.: Muzyka, 1991. – 319 s.
3. Galeev B. M. Chelovek, iskusstvo, tekhnika: problemy sinestezii v iskusstve. – Kazan', 1887. – 264 s.
4. Koliadenko N. P. Muzykal'nost' kak neakusticheskii fenomen // Sib. muzyk. al'm.: ezhegodnik. – Novosibirsk, 2001. – S. 32–37.
5. Koliadenko N. P. Muzykal'nost' kak neakusticheskii fenomen i sinestezii iskusstv: o sud'be svetomuzyki na rubezhe vekov // Mat-ly Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Kazan', 2000. – S. 26–38.
6. Prokof'eva L. P. Tsveto-zvukovaia sinestezii i idiosil': o sud'be svetomuzyki na rubezhe vekov // Mat-ly Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Kazan', 2000. – S. 8–15.
7. Sivkov I. V. Sozvuchiia mezhdru teorii abstraktoi zhivopisi Kandinskogo i muzykal'noi praktikoii Shenberga // Teoret. kontsepcii XX veka: itogi i perspektivy otechestv. muzyk. nauki. – Novosibirsk, 2000. – S. 17–26.
8. Tomasheva A. A. Osnovy muzykal'nogo vospriatii: programma, sodержanie i obosnovanie kursa "Slushanie muzyki". – Omsk: Prometei, 2003. – 44 с.
9. Tcareva N. A. Uroki gospozhi melodii: metod. posobie po slushaniiu muzyki (1–3 klassy). – M.: Presto, 2007. – 85 s.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Д. Г. Кобзарева

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В статье освещаются вопросы межличностных отношений в учебно-исполнительском эстрадном вокальном ансамбле. Рассматриваются трудности взаимоотношений, влияющие на них факторы, а также пути и способы формирования коллективизма.

Ключевые слова: коллектив, ансамбль, исполнитель, сплоченность, межличностные отношения, лидер, коллективизм, доверие, конфликт.

PECULIARITIES OF FORMING INTERPERSONAL RELATIONS IN CREATIVE TEAM

D. G. Kobzareva

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

The article highlights the issues of interpersonal relations in students' and performing pop vocal ensemble. The difficulties of relationships and factors influencing them are considered as well as ways and means of forming collectivism.

Keywords: team, band, singer, solidarity, interpersonal relations, leader, teamwork, trust, conflict.

Эстрадное пение – сравнительно молодое направление вокального искусства, сочетающее в себе различные формы и стили. В современном мире этот вид сценического искусства представляет огромный интерес благодаря своей многогранности, доступности и выразительности. В жанре эстрадной песни каждый исполнитель имеет возможность трактовать любое произведение, исходя из своего вкуса, настроения и возможностей, используя разнообразные вокальные приемы и способы художественного воплощения, каждый раз создавая собственную интерпретацию, что делает его непохожим на других. Особое место в этом виде вокального искусства занимают эстрадные вокальные ансамбли. Как коллективный вид творчества они имеют гораздо больший спектр возможностей как с вокальной, так и со сценической точек зрения благодаря большому количеству участников. Разнообразие режиссерских решений, вокальных штрихов и нюансировки, красивые гармонии и слаженные унисоны в соединении с неповторимым звуковым колоритом производят большое впечатление на слушателей самых разных поколений. Именно поэтому интерес к эстрадному ансамблевому творчеству растет в наше время как никогда.

Работа с коллективом, в частности с эстрадным вокальным ансамблем, имеет свою специфику. Она заключается в выработке единства действий всех певцов, направленных на решение вокально-технических и художественно-исполнительских задач. Особенностью учебных исполнительских коллективов является то, что часто они состоят из солистов, разных по темпераменту, характеру, музыкальным данным и степени профессиональной подготовки. При этом в ансамбле они должны тесно взаимодействовать друг с другом, уметь работать слаженно, как единый организм. Сольное пение направлено на развитие индивидуальных качеств исполнителя, как вокальных, так и сценических, в то время как пение в ансамбле предполагает единство и слаженность всех компонентов звучания, движения, актерского мастерства. Иными словами, навыки сольного и ансамблевого пения значительно отличаются как с вокальной, так и с психо-физической точек зрения, а иногда и противоречат друг другу. В ансамбле певческая система исполнителя подчинена единым общим целям и не может позволить себе использование индивидуальных приемов и навыков звукоизвлечения столь свободно и часто, как это приветствуется в сольной практике. В этом противоречии и состоит сложность работы с ансамблем. Руководитель должен учитывать индивидуальность каждого участника, но при этом прививать понимание того, что каждый из них является не отдельной единицей, а частью единого целого. В этом свете анализ межличностных отношений в коллективе является важной составляющей в работе руководителя.

В любом коллективе отношения должны строиться на взаимном доверии и понимании, а также на взаимопомощи, открытости, честности и уважении. Коллективистские отношения включают в себя: нравственность (построение отношений на основах общечеловеческой морали); открытость (способность создавать и поддерживать хорошие отношения с другими творческими коллективами и принимать в свой круг «новичков»); коллективизм (забота об успехах коллектива и стремление противостоять тому, что разобщает и разрушает его, а также установление добрых традиций); совместное принятие решений (по возможности при общем согласии); контактность (умение наладить хорошие, эмоционально благоприятные, доверительные, дружеские взаимоотношения, а также способность проявлять тактичность, уважение и доброжелательность); организованность (проявляется в умелом взаимодействии членов коллектива, бесконфликтном распределении обязанностей между ними и быстрой взаимозаменяемости); информированность (о положении дел, целях и задачах, ближайших и отдаленных перспективах); эффективность (уровень выполнения стоящих перед коллективом задач). Это идеальная модель отношений внутри коллектива, и в жизни она не встречается, а скорее является идеалом, к которому должно стремиться в своем развитии любое сообщество.

В реальной жизни среди участников коллектива часто происходят конфликты, столкновения и споры, что является естественным, в особенности для творческого процесса. У каждого человека может быть своя точка зрения на тот или иной вопрос, свое видение ситуации. Главное, чтобы эти творческие споры не перетекали в межличностные столкновения. Поддержание равновесия – одна из задач лидера коллектива. Он должен хорошо знать всех участников ансамбля, уметь четко формулировать и озвучивать предстоящие цели и задачи, мотивировать к их выполнению, стимулировать

развитие коллектива и каждого участника в отдельности, поддерживать благоприятный психологический климат, подавать своим поведением положительный пример – быть своего рода «идеалом» как с профессиональной, так и с общечеловеческой точки зрения. Справиться с таким комплексом обязанностей возможно только при наличии целого ряда определенных качеств личности, а именно: целеустремленность, ответственность, самодисциплина, умение общаться, уверенность в себе, компетентность, инициативность, энергичность, умение видеть перспективу. Поскольку такое идеальное сочетание встречается крайне редко, то лидером становится человек, обладающий наибольшим набором необходимых качеств, он может быть среднего уровня музыкантом, но при этом хорошим организатором. Лидер – это человек, за которым идут остальные члены сообщества, он основной генератор всех творческих задумок и идей в коллективе.

В учебный исполнительский коллектив каждый учебный год приходят новые люди, которым необходимо быстро влиться в коллектив и освоить текущий и концертный репертуар. Задача «старичков» – встретить их дружелюбно, помочь адаптироваться в коллективе. Каждому нужно стараться принимать окружающих такими, какие они есть, стараться найти общий язык, не взирая на вокальную подготовку, внешние данные и характер. Более подготовленные участники должны помогать новичкам преодолевать трудности: разучивать партитуры, оказывать помощь в усвоении вокально-ансамблевых навыков и т. д. Первое впечатление оказывает большое влияние на последующее развитие взаимоотношений. Люди в разной степени обладают способностью «узнавать» друг друга. В частности, очень часто мы проецируем на других собственные свойства личности, чем деформируем их реальный образ. Также в процессе восприятия большую роль играет опыт, позволяющий сопоставлять новых знакомых с теми, кого мы знали ранее. Сопоставление происходит на основе внешнего сходства, манеры говорить, вести себя в обществе. А поскольку этот опыт может быть как позитивным, так и негативным, то мы можем неадекватно оценить поведение нового для нас человека, как бы пропуская его через призму предыдущих отношений. Об этом нужно знать и помнить, для того чтобы выстраивать реальные отношения и не ждать от людей тех действий или того поведения, которые им не свойственны.

Основным моментом в работе с эстрадным вокальным ансамблем является выработка единой манеры исполнения, поиск неповторимого звучания – «саунда». Все участники коллектива должны звучать «как один», воспроизводить все вокальные компоненты одновременно и единообразно, физически и эмоционально чувствовать практически одно и то же, ощущать себя единым организмом. Об этом писал Шарль Мюнш, французский дирижер и скрипач: «Повсюду меня восхищали воодушевленные и высокие идеалы лучших оркестров ...музыканты всегда знают, что они – всего лишь клетки большого организма» [2, с. 49]. Для начинающих свою ансамблевую деятельность это составляет большую трудность и часто вызывает непонимание. Задача руководителя в этой ситуации – донести до участников ансамбля всю важность этого аспекта работы, а задача вновь прибывших участников – принять это как данность и сделать собственной потребностью, понять, что без единства манеры исполнения ансамбль невозможен.

Одной из специфических особенностей вокально-ансамблевого исполнительства является отсутствие дирижера, что требует от участников коллектива точности реакций, внутренней собранности и ансамблевой корпоративности. Поэтому очень важно, чтобы они чувствовали и понимали друг друга буквально с полуслова. Если психологическая обстановка напряжена, участникам сложно найти друг с другом общий язык, творческий процесс идет медленно и непродуктивно, ансамбль «не звучит», отсутствуют общий внутренний темпоритм и единообразие вокальной манеры. Поэтому как руководителю, так и участникам ансамбля очень важно формировать атмосферу взаимопонимания и взаимоподдержки, поскольку этот фактор является одним из базовых условий успешности исполнительского коллектива.

Для того чтобы доверительные отношения сформировались, необходимо стремление всех участников. Одним из способов сближения является совместно проведенный досуг, который располагает к более легкому и непринужденному общению (посещение концертов, совместное празднование дней рождений и других праздников), или занятие внеаудиторной творческой деятельностью (прослушивание музыки, придумывание эскизов костюмов и т. п.), а также хозяйственными делами,

уборкой аудитории. Смена деятельности позволяет расслабиться, отвлечься и узнать друг друга с новых сторон, которые до этого оставались за рамками общения, а также найти общие «точки соприкосновения» интересов, помимо профессиональных. Как писал А. С. Макаренко: «Всякая, даже небольшая, радость, стоящая перед коллективом впереди, делает его более крепким, дружным, бодрым» [1, с. 70].

Многие творческие коллективы ведут активную гастрольную деятельность, выезжают на конкурсы в другие города и страны. Такие поездки также помогают сплотиться участникам коллектива. Общий быт, эмоциональный подъем, интересные впечатления и смена обстановки помогают лучше узнать друг друга, увидеть уже, казалось бы, хорошо знакомых людей с другой стороны.

Неотъемлемой частью жизни для любого творческого коллектива является концертная деятельность. Любое выступление – это психологически сложный момент для артистов, требующий высокого физического и эмоционального напряжения, что может спровоцировать случайные конфликты. Для того чтобы избежать таких ситуаций, существуют специальные тренинги и упражнения для снятия чрезмерного волнения, которые должны проводиться коллективно. Главной их целью становится «ощущение плеча», осознание поддержки со стороны всех участников ансамбля, где каждый из исполнителей поймет, что волнуются все, а не только он, и что это абсолютно нормально. Успешные выступления на концертах помогают сплочению, так как совместно пережитый успех воодушевляет участников ансамбля и дает им энергию для постановки и достижения новых целей и задач. Очень важно сохранить эмоциональный подъем после концерта, подчеркнуть положительные стороны выступления. Если же выступление не удалось, то взаимная поддержка еще более необходима. Нужно постараться зарядить друг друга положительной эмоцией, настроить на позитивный лад, иначе в дальнейшем у участников коллектива могут появиться страхи, связанные со сценическими неудачами, и перед последующими выступлениями они могут начать нервничать и ошибаться еще больше.

Очень интересным моментом, с точки зрения формирования коллектива, является наличие «внешнего врага», соперника. Часто бывает так, что интенсивное сплочение людей в коллективе начинается тогда, когда в нем просыпается дух соперничества, например, с другим вокальным коллективом. Появление такового является как бы катализатором для межличностных отношений, поскольку игра «против» всегда вынуждает сообщество действовать по общим правилам, подставлять в нужное время плечо даже не самым приятным людям. Важно только, чтобы «внешний враг» был не единственной причиной заинтересованности участников друг в друге и в успехе своего коллектива, потому что впоследствии вместе с духом соперничества может исчезнуть и дух коллективизма.

Еще одна серьезная мотивация – незапланированное выступление на важном мероприятии или конкурсе, где участникам ансамбля просто необходимо за короткий срок из разобщенной группы стать единством. Желание получить высокую оценку, быть лучшими становится сильнее других чувств, и люди забывают о личной неприязни. В условиях высокой степени ответственности и мобилизации такая «шоковая терапия» часто является отличным способом ускорения процесса формирования коллективного духа. Также сплочению коллектива помогает развитие в его участниках такого качества, как инициативность. Она может проявляться в чем угодно: в поиске нового репертуара, организации репетиционной работы, создании костюмов и сценических образов. В связи с этим важным аспектом формирования здоровых отношений в коллективе является правильное распределение обязанностей. Помимо основных обязанностей (посещения репетиций, разучивания партитур, выбора репертуара), у участников коллектива есть и другие, не менее важные. Это поиск концертных площадок, спонсоров, подбор костюмов, причесок, сценического макияжа, поддержание в чистоте и порядке репетиционного зала (аудитории), решение мелких организационных вопросов. Все обязанности должны быть разумно распределены между участниками коллектива, потому как чем больше каждый человек вкладывает своих сил в какое-либо дело, тем ценнее для него получаемый результат. Соответственно, чем больше участники коллектива будут делать для него, тем больше они будут переживать за собственное дело.

Теплые, дружественные отношения в коллективе – это фундамент его успеха, а работа над ними – обязанность всех участников без исключения. Терпение, спокойствие, уравновешенность,

умение помочь в трудную минуту, взаимное уважение – качества, которые необходимы для успешной деятельности любого сообщества. Чем ближе коллектив к идеальным коллективистским отношениям, тем комфортнее будет в нем находиться и работать всем его членам и тем продуктивнее будет его творческая и сценическая деятельность.

Список литературы

1. Макаренко А. С. Педагогические сочинения. – М.: Москва, 1986. – Т. 8. – 337 с.
2. Мюнш Ш. Я – дирижер / пер. с фр. Н. Н. Савинова. – М.: Москва, 1982. – 14 с.

List of references

1. Makarenko A. S. Pedagogicheskie sochineniia. – M.: Moskva, 1986. – T. 8. – 337 s.
2. Miunsh Sh. Ia – dirizher / per. s fr. N. N. Savinova. – M.: Moskva, 1982. – 14 s.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ФОРТЕПИАНО

Н. В. Хаванова

МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 55», г. Новокузнецк

В статье на основе исследования психологических и методических возможностей слухового развития ребенка определены главные педагогические установки, направленные на эффективность процесса обучения игре на фортепиано. Автор подчеркивает, что активизация различных видов музыкального слуха ставит перед учащимися главную задачу исполнителя – уметь высказываться посредством звука.

Ключевые слова: музыкальный слух, интонация, мелодия, гармония, гармоническая вертикаль, тембр, динамика, образ, методы развития.

IMPROVING EAR FOR MUSIC AS THE BASIS FOR DEVELOPING MUSICAL PERFORMANCE ABILITIES OF THE PIANO CLASS STUDENTS

N. V. Khavanova

Art School for Children № 55, Novokuznetsk

Major pedagogical attitudes directing to the effective process of teaching the piano playing according to the research of psychological and methodical child's ear abilities are defined in the article. The author stresses that activating different types of ear for music sets the main performer task for students – to be able to express themselves by means of a sound.

Keywords: ear for music, intonation, melody, harmony, harmonious vertical, timbre, dynamics, image, development methods.

Музыка как вид искусства – это, прежде всего, путь познания огромного и содержательного мира человеческих чувств, эмоциональных состояний. Исходя из этого, деятельность любого учителя, чьим предметом преподавания является музыкальное искусство, должна базироваться на принципах, которые помогут ребёнку с первых шагов с интересом, грамотно пойти по непростому пути познания музыкального мира. Процесс обучения исполнительству необходимо строить так, чтобы музыка становилась для учащегося осмысленным объектом, имеющим содержание, которое он может воспринять, понять и, в итоге, сам воспроизвести на музыкальном инструменте.

Музыкально-исполнительские способности включают в себя музыкальный слух, музыкальное восприятие, чувство ритма, музыкальное мышление, память, воображение, моторно-двигательные способности, артистизм, волю. Но обучая детей игре на фортепиано, целесообразно выбрать основополагающие, «стержневые», способности, формированию и развитию которых необходимо уделять самое пристальное внимание на занятиях. Таковыми являются музыкальное восприятие,

чувство ритма и музыкальный слух [1]. Анализ методико-педагогических проблем фортепианного обучения показывает, что музыкально-слуховое развитие – это одна из важнейших его целей на любой ступени обучения. Ведущая роль отдана развитию музыкального слуха не случайно. Именно музыкальный слух передаёт психике и воссоздаёт в ней акустическую картину произведения. Чувствительность слухового аппарата позволяет добывать звуковую информацию и затем эмоционально различать ладовые функции мелодии, гармонии.

*Психолого-теоретические предпосылки совершенствования музыкального слуха
в процессе учебной фортепианно-исполнительской деятельности*

В компетенцию музыкального слуха входит восприятие высоты, соотношения тонов, особенностей их развития. Музыкальный слух также в полной мере отвечает за восприятие образно-эмоциональной сферы произведения, чувство звуковой краски, нюансировки, тембральных, динамических контрастов [4]. Это позволяет выделить такой компонент музыкального слуха, как слух интонационный.

Интонационный слух активно участвует в распознавании содержания произведения, различая его образно-эмоциональный «код», в котором заложены призыв или прошение, игра или медитация [1]. Во многом благодаря этой способности исполнители на фортепиано приобретают власть над выразительными возможностями инструмента. Интонационный слух позволяет воспроизводить на рояле различные красочно-колористические эффекты, наполнять звучание «объёмом», «весом». Появляется возможность создания вокального легато.

Далее проанализируем признаки музыкального слуха как процесса аналитического. Аналитический слух фиксирует мельчайшие оттенки звуковой частоты и называет каждую из них своим именем. Аналитический слух дает возможность воспринимать и создавать музыку не только как обобщенный и эмоционально окрашенный образ движения, а как подробно и тщательно зафиксированный процесс.

Природа аналитического слухового процесса абсолютно сознательна и строго подконтрольна разуму. Этот слух подобен языку и речи: нельзя говорить, не понимая сказанного. Так, благодаря своей аналитической стороне, слух выстраивает звуковысотную линию в единое целое, мелодию, созданную усилиями разума и сознания. На основе такого волевого сознательного напряжения воспринимаются и воспроизводятся уже на фортепиано и гармонические последовательности, и особенности голосоведения полифонических линий.

Особенности интонационного слуха (бессознательные и интуитивные) в совокупности с особенностями аналитического (сознательными и интеллектуальными) составляют психологическую основу музыкально-слухового восприятия в целом. Интонационный слух способствует более естественному овладению учащимися игровыми приемами, штрихами. Благодаря ему аналитические виды музыкального слуха (мелодический, гармонический, полифонический) превращаются в категорию художественного порядка, что проявляется в способности музыканта полно и убедительно раскрывать эмоционально-образную сущность музыкального высказывания.

Методы совершенствования музыкального слуха учащихся-исполнителей на фортепиано

Мелодический слух – это «качественное своеобразие восприятия мелодии, проявляющееся в узнавании и воспроизведении мелодии и в чувствительности к точности интонации» [4, с. 180]. «Как категория художественного порядка мелодический слух – это способность раскрыть (в восприятии и исполнении) эмоционально-психологическую сущность одногласно изложенной мысли» [5, с. 70].

Развитие мелодического слышания в учебном процессе идёт по двум направлениям:

1. Работа над музыкальной интонацией.
2. Восприятие и воспроизведение мелодического целого [5].

Первое направление строится на основном признаке восприятия мелодии человеком. Он заключается в том, что мелодическая линия воспринимается не как ряд звуков, а как ряд интервалов. Б. Асафьев интервал назвал «наименьшим интонационным компонентом» (цит по [1]). Ощущение интонационного напряжения между интервалами, составляющими исполняемую мелодию, воспитывается, прежде всего, на мелодиях кантиленного склада. Спокойное течение подобного музыкального

высказывания позволяет ребенку проследить, на какие интервалы, близкие или далекие, консонирующие или диссонирующие, «шагает» мелодия. На начальном этапе обучения научиться выразительно произносить на фортепиано мелодические интонации помогают пьесы, в которых заключены интонации человеческой речи. К таковым относятся детские, народные песни, колыбельные.

Выработке устойчивого слухового внимания, активности музыкально-слухового восприятия по отношению к исполняемым мелодиям у учащихся и использованию их при непосредственном воплощении на инструменте способствуют следующие общие технологии и методы:

- дублирование голосом играемой мелодии с аккомпанементом;
- пение мелодии вслух и «про себя» на фоне гармонического сопровождения;
- чередование пения и игры на фортепиано мелодических построений;
- небыстрое чтение с листа или чтение нотного текста знакомого произведения с одновременным анализом интервалов мелодии, границ фраз, предложений [2];
- подтекстовка мелодии;
- подбор по слуху знакомых мелодий;
- метод незаконченных музыкальных фраз (ребенку предлагается начало мелодии, продолжение сочиняет он сам);
- сочинение мелодий на слова стихотворений;
- выбор репертуара.

Предпочтение следует отдавать народным протяжным песням в разных обработках, произведениям И. С. Баха, С. Майкапара, Ю. Щуровского, А. Гречанинова (особенно это касается начальных классов). Эта музыка несет в себе сама «ядро» развития мелодического слуха юного музыканта.

Гармонический слух – музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям [5]. Фортепианный репертуар, в том числе и педагогический репертуар для начинающих исполнителей, содержит фундаментальные формулы аккордики. Выбор пути по формированию гармонических представлений ребенка и его умения сознательно использовать их в игре основывается на двух качественных признаках самого гармонического восприятия:

- 1) восприятие самого характера звучания вертикали (тембровое и фоническое);
- 2) слышание ладовых функций аккордов.

Внимательное прослушивание аккордов позволяет:

- выделить слухом тот или иной звук, переключить внимание на любую составляющую интервала или аккорда;
- различить консонантность или диссонантность звучания, образную окраску;
- ощутить слухом тяготения неустойчивых ступеней [2].

Гармоническая вертикаль для фортепианной музыки – это, прежде всего, аккомпанемент. Появился аккомпанемент у мелодии – появилась фактура, в которой происходит взаимовлияние и взаимодействие элементов музыкальной речи.

Один из разновидностей самых первых аккомпанементов в педагогическом репертуаре для начинающих – это чистые квинты на I, V ступенях лада. Удобная для разучивания мелодия, очень лёгкое техническое воплощение аккомпанемента тем не менее создают уже объёмность фактуры. Простота изложения текста содержит в себе богатство творческих педагогических методов по формированию гармонического слуха ребенка. Во-первых, квинту без труда можно превратить в трезвучие, исполняя его в разных видах – обычным аккордом, разложенным на бас и терцию, в арпеджированном виде. Во-вторых, полезно поменять тональное наклонение пьесы (мажор на минор и наоборот). В-третьих, аккомпанемент может быть подвергнут жанровой «обработке», когда заданная гармония исполняется в разных фактурных конфигурациях, характерных для марша, вальса, польки.

Примерно со 2-го класса дети знакомятся с сонатинами, где появляется аккомпанемент, изложенный в виде альбертиевых басов. К приемам, которые позволяют их воспринять именно как гармонию, как аккорды, относятся:

- исполнение только басовых звуков;
- бас исполняется левой рукой, остальные составляющие – правой в одновременном звучании (при этом формируется динамический внутренне-слуховой образец звукоизвлечения – бас яркий,

гармоническое наполнение «внутри» него, звучание баса здесь полезно задерживать до следующей гармонической смены);

- исполнение аккомпанемента в виде последовательности аккордов.

Исполняя разные варианты аккомпанирующей партии, мелодическая линия пропеваётся голосом или исполняется на инструменте.

Для развития любого вида слуха необходим приток разнообразных музыкальных впечатлений, восприятие (слушание музыки) и воспроизведение как можно большего количества нотного текста. Если говорить о гармоническом слухе, то это направление в обучении осуществляется такими методами:

1. Ансамблевая игра с педагогом. Для такого исполнения можно использовать несложные переложения шедевров классической и популярной музыки, народных, детских песен. При этом преподаватель играет мелодию, а ребенок аккомпанирует. Если это двуручное переложение, ученик самостоятельно распределяет фактуру аккомпанемента между руками.

2. Игра аккомпанементов к вокальным, инструментальным произведениям.

Средства воплощения динамики и тембра на фортепиано непосредственно включаются в механизмы работы мелодического и гармонического слуха. Только тогда, когда **тембродинамический слух** получает и использует помощь от притока внутренних, немusикальских, ощущений, язык мелодии и гармонии при акустическом воплощении начинает жить своей жизнью, одухотворенной и способной передать соответствующий образ того или иного произведения.

Воспитывая тембродинамический слух с опорой на богатые возможности образно-ассоциативного восприятия, преподаватель формирует у ребенка такие качества пианиста, как отношение к извлечению звука, музыкальной звуковой культуре в целом. Внутрислуховые представления, образные установки, воображение передают определенные сигналы пальцам. А уже под пальцами ребенок учится брать звуки «теплыми» или «холодными», «светлыми» или «темными» и т. д. Их исполнительская передача связана с поисками нужного «прикосновения», соответствующей пальцевой дикции, – так появляются «пустые» или «стальные» пальцы, «масло» или сухость, колкость в звучании.

Динамические оттенки как выразительное средство на фортепиано дают возможность разнообразных сопоставлений звучания по горизонтали и вертикали. Можно очертить ряд основных «правил» по формированию динамических представлений ребенка на начальном этапе обучения:

- дифференциация звучания мелодии и аккомпанемента;
- динамическая и тембровая дифференциация звуков аккорда;
- использование контрастной динамики, продиктованной образами музыки, гармоническими особенностями;
- постепенное усиление или спад силы звука внутри фраз, предложений в соответствии с вокальными ощущениями [3].

Основной метод развития тембродинамического слуха – это слово педагога. Так, яркая метафора, образная ассоциация, меткое сравнение, найденные преподавателем, способствуют лучшему усвоению основных пианистических приемов и навыков, что помогает решать исполнительские задачи в целом. Важной составляющей для тембродинамического развития учащихся является накопление музыкально-интонационных, музыкально-красочных впечатлений. Исполняя, изучая произведение того или иного автора, желательно познакомить ребенка и с его другими сочинениями. Бесспорно, «пропустив через себя» мир композитора, ребенок почувствует более осознанное отношение к нему и свежий интерес, а исполняемое произведение обогатится свежими красками. Полезно также слушать изучаемый музыкальный материал в исполнении других музыкальных инструментов.

Внутренний музыкальный слух – это музыкально-слуховые представления человека [2]. Он концентрирует все моменты, связанные с интерпретацией и исполнительской передачей содержания исполняемой музыки. Способность к мысленному представлению мелодической линии, соотношения тонов без помощи инструмента или голоса определяет очень важное качество пианиста – предслышание, слышание вперед. Также данная способность подготавливает игровой аппарат, передавая ему необходимый мышечный и духовный тонус.

Музыкально-слуховые представления неразрывно связаны с процессами музыкальной памяти и воображения. Естественно, чем больше человек одарен от природы в этом направлении, тем яснее и рельефнее у него будут очертания исполнительского внутренне-слухового образа. В целом же, можно предположить, что формирование внутреннего слуха будет идти по пути накопления музыкальных впечатлений в процессе учебно-исполнительской деятельности. Все методы обучения, связанные с развитием видов музыкального слуха, способствуют активизации музыкально-слухового восприятия, элементы которого постепенно проникают во внутренний план музыкального мышления ребёнка.

Далее представим методы, наиболее всего затрагивающие внутренний слух:

- подбор по слуху, транспонирование;
- проигрывание способом «пунктира» – фраза вслух, фраза «про себя» – и при этом сохранение слитности движения, то есть единства пульсации;
- беззвучная игра на клавиатуре: пальцы слегка дотрагиваются до клавиш;
- прослушивание малоизвестных сочинений с прочитыванием нотного текста одновременно;
- выучивание простых мелодий или отдельно взятых их моментов наизусть, а лишь затем их освоение на клавиатуре [2];
- самостоятельное разучивание понравившихся произведений.

В своей статье я не затрагиваю такой важный для пианиста вид музыкального слуха, как полифонический слух. Он имеет большое количество специфических особенностей, связанных со стилями, жанрами, законами голосоведения, которые требуют рассмотрения в отдельной методической работе. Активизируя различные виды музыкального слуха в отдельности и в комплексе, мы ставим перед учащимся главную задачу исполнителя – уметь высказываться посредством звука. На основе проведенного обзора психологических и методических возможностей слухового развития, можно определить главные педагогические установки, направленные на оптимизацию процесса исполнительского обучения и слухового воспитания:

1. Стимулирование слухового внимания, «энергии вслушивания» (Э. Курт) (см. [3]).
2. Связывание определенных выразительных средств или элементов фактуры произведения с их эмоционально-психологическим подтекстом.
3. Воспитание интонационной чуткости, понимания логики развития и охвата формы произведения.
4. Введение в учебный процесс теоретических сведений с целью развития «думающего» слуха.
5. Соотнесение поставленных слуховых задач с конкретными исполнительскими приемами их достижения.
6. Активизация музыкально-слуховых представлений и постоянная корректирующая работа внутреннего слуха.

Список литературы

1. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
2. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 288с.
3. Подуровский В. М., Суслова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Владос, 2001. – 320 с.
4. Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия / сост. -ред. А. Е. Тарас. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. – 720 с.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: Владос, 2001. – 368 с.

List of references

1. Kirnarskaia D. K. Muzykal'nye sposobnosti. – M.: Talanty – XXI vek, 2004. – 496 s.
2. Kriukova V. V. Muzykal'naia pedagogika. – Rostov n/D.: Feniks, 2002. – 288 s.
3. Podurovskii V. M., Suslova N. V. Psikhologicheskaiia korrektsiia muzykal'no-pedagogicheskoi deiatel'nosti: ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii. – M.: Vlados, 2001. – 320 s.

4. Psikhologiia muzyki i muzykal'nykh sposobnostei: hrestomatiia / sost.-red. A. E. Taras. – M.: AST; Minsk: Harvest, 2005. – 720 s
5. Teoriia i metodika obucheniia igre na fortepiano: ucheb. posobie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedenii / pod obshch. red. A. K. Kauzovoi, A. I. Nikolaevoi. – M.: Vlados, 2001. – 368 s.

В ПОМОЩЬ ЮНЫМ ИСПОЛНИТЕЛЯМ ПРЕЛЮДИЙ ШОПЕНА

Л. А. Давыдова, Т. Н. Кутанова

ГОУ СПО «Кемеровский музыкальный колледж», г. Кемерово

Статья посвящена исполнительскому анализу прелюдий Шопена. Данная работа будет способствовать расширению исполнительского репертуара юных пианистов.

Ключевые слова: музыкальное искусство, прелюдии Шопена, исполнительский анализ.

TO HELP THE YOUNG PERFORMERS OF CHOPIN'S PRELUDES

L. A. Davydova, T. N. Kutanova

Kemerovo musical college, Kemerovo

The article is devoted to the performing analysis of Chopin's preludes. This work will help to expand performing repertoire of young pianists.

Keywords: musical art, Chopin's preludes, performing analysis.

Исполнение произведений Шопена – это всегда сложная, серьезная и достаточно тонкая работа, требующая от исполнителя пристального внимания ко всем составляющим музыкальной ткани произведения. К анализу произведений Шопена с позиции музыковедческого анализа, поднимающего серьезные вопросы стиля композитора, средств выразительности, обращались многие исследователи. Цель же данной работы состоит в том, чтобы осветить еще и некоторые исполнительские проблемы, которые помогут юным музыкантам справиться со сложностями, возникающими в процессе работы, и приблизить к пониманию стиля Шопена. На наш взгляд, это поможет раздвинуть рамки исполняемых произведений Шопена обучающимися как в музыкальных училищах, так и в музыкальных школах.

Прелюдия № 9. Пьеса представляет собой развитую одночастную форму [4, с. 115]. В ней три фазы: экспонирование, развитие и завершение. Первые четыре такта ясно и торжественно звучат в тональности E-dur. Следующая часть демонстрирует огромную развивающую силу. Всего в четырех тактах происходит подъем от piano до fortissimo. Активен и тональный план. От E-dur через разные мажорные тональности приходим в далекую тональность As-dur и через энгармоническую замену снова в E-dur, только теперь он звучит тихо и осторожно. Далёкие тональности для E-dur (B-dur и g-moll) продолжают линию бемольных тональностей, начатую в среднем разделе.

Исполнителю предлагаем поиграть партию правой руки двумя руками, чтобы запомнить баланс в звучании мелодии и среднего голоса. Диапазон мелодии в первом разделе – чистая кварта. Очень сдержанно в среднем регистре развивается торжественный речитатив, напоминающий поступь похоронного марша. В среднем же голосе – грозное раскачивание триолей. Левая рука ведёт свою партию, основанную на квартовых скачках в первой фразе и на нисходящих септимах во второй. В конце первого раздела в левой руке дважды звучит трель с форшлагом. Подобная трель звучит и в следующей прелюдии. Необходимо обратить внимание на разный пунктирный ритм в верхнем и нижнем голосах: в верхнем голосе – восьмая с точкой, шестнадцатая, а в нижнем – восьмая с двумя точками и тридцать вторая. Шестнадцатая звучит веселее, а тридцать вторая напоминает форшлаг к следующей доле.

Прелюдия № 10 написана в *cis-moll*. На наш взгляд, следует обратить внимание исполнителя на ритмическую организацию шестнадцатых внутри четверти, не меняющейся на протяжении всей пьесы (3+2). Вместе с хоральным окончанием каждой такой фразы создаётся ощущение остановки, преграды. Шопен предлагает играть эту прелюдию очень легко (*leggiere*), но ощущению лёгкости мешает ритм хорала, который напоминает сарабанду, звучащую сурово в низком регистре на доминантовом басу. Мы считаем хоральный элемент, на котором и заканчивается прелюдия, очень важным. Такая двойственность между шестнадцатыми и хоралом, возможно, привлечёт внимание исполнителя. По нашему мнению, это развитая одночастная форма с чертами репризной двухчастной формы. Первая часть представляет собой квадратный симметричный модулирующий период в тональность минорной доминанты. Далее четыре такта – развивающий раздел и четыре такта повторения из первой части. Мелодия начинается с тоники в четвёртой октаве и стремительно охватывает большой диапазон. Вторая фраза контрастна первой. Она как бы тормозит хоральной фактурой бег шестнадцатых. Период завершает трель в левой руке, которая звучит на том же звуке, что и в предыдущей пьесе.

Прелюдия № 11. Тональность *H-dur*. Вихрем проносится светлая стремительная прелюдия, напоминающая по структуре прелюдию № 8. Здесь две части: первая – 14 тактов, вторая – 13. Начинается пьеса одноголосным двутактом в высоком регистре. Происходит постепенное уплотнение фактуры. Кульминационная зона на *mf*. В этот момент происходит отклонение в *gis-moll*, в мелодии самые высокие звуки. Вторая часть начинается повтором музыки из первой части, только теперь в мелодии двойной форшлаг. Бас в третьем такте переносится в более глубокий регистр, меняется гармония.

Прелюдия № 12. Восторженность и мимолётность предыдущей пьесы прерывает жёсткость, воинственность, напор данной прелюдии, что подтверждается и контрастом в фактуре. В прелюдии № 11 движение восьмыми при размере 6/8 создаёт ощущение полёта, а в № 12 оstinатное движение четвертей в размере 3/4 напоминает марш-нашествие. Прелюдия № 12 воспринимается как продолжение № 11: первые звуки этой пьесы повторяют последние предыдущей. В фактурном воплощении этой прелюдии есть противоречие: движение по хроматизму в мелодии останавливают повторяющиеся четверти в среднем и нижнем голосах. Оно и даёт ощущение борьбы, преодоления препятствий. Некоторые моменты исполнительского характера: необходимо почувствовать расслоение в партии правой руки. Предлагаем поучить для достижения цели двумя руками. Необходимо определить кульминационные точки в мелодии, которые помогут пианисту добиться выразительности исполнения. Прелюдия сложна, так как выдержана в динамике «*f*» и «*ff*». Для того чтобы не захлестнула волна громких звуков, надо хорошо разобраться в форме. Пьеса написана в простой трёхчастной форме. В первой части кульминация приходится на начало второго предложения, а общая – на средний раздел (такты 21–28). Для выявления этих кульминаций, местной в 1 части и общей в середине прелюдии, необходимо найти более тихое звучание, которое приходится на вторую половину второй части (такты 29–36).

При повторении происходят изменения: сокращён кульминационный раздел. Происходит поворот на успокоение. Исчезают четверти в среднем и нижнем голосах. Остаётся одна мелодия, переходящая в левую руку. Возвращение к началу воспринимается в другом эмоциональном ключе. И «*f*» здесь другое. Возвращаясь к вышесказанному, хочется напомнить о ритмическом однообразии и о движении по хроматизму в правой руке, вступающем в противоречие с левой рукой, что и помогает композитору создать чувство отчаяния, напоминающее раздел *agitato* из баллады № 2 *op. 38*. Такая форма встретится ещё только в двух прелюдиях (№ 21 и № 24). Начиная с этой пьесы, формы укрупняются. Период встретится только в двух прелюдиях (№ 20 и № 23).

Прелюдия № 13 – последняя пьеса в диэзной тональности. По жанру это ноктюрн, написанный в простой трёхчастной форме. Первая его часть представляет собой сложный период с расширением и дополнением в последних двух тактах, звучность которых затихает и растворяется. Первое предложение модулирует в тональность доминанты: из *Fis-dur* в *Cis-dur*. Во втором предложении изменения поначалу только фактурные. В дальнейшем изменяется и гармония. Очень нежно звучит отклонение в *gis-moll*, которое не должно быть незамеченным.

Вторая часть сочинена в другой фактуре: появляется пульсация восьмыми, которые в данном произведении, при указании Шопеном темпа *piu lento*, не вносят беспокойства. Фактура уплотнилась, но звучность не усилилась. Повторяющийся звук в правой руке следует брать осторожно, еле касаясь клавиши. Это особый приём игры репетиций, которым пианист должен владеть. Но не это главное.

Следует задаться вопросом: почему Шопену понадобилось изменить темп? На наш взгляд, перед исполнителем встанет несколько задач. В правой руке мелодия, состоящая из двух звеньев секвенции, должна звучать достаточно рельефно. Она начинается с вершины-источника, со звука «fis», которым закончилась первая часть, но на октаву выше. Такой скачок не случаен и должен быть замечен пианистом. Средняя часть начинается с затакта, звук «eis» относится к среднему разделу. Этот звук следует отметить агогически, с него начинается ощущение погружения в другое состояние. На наш взгляд, это погружение в далёкое прошлое, воспоминания. Способствует такому ощущению тональная неустойчивость, минорный колорит начала. Это прошлое событийно, что доказывают в виде диалога подголоски в левой руке. Эти две мелодические линии следует услышать и проработать. Реприза сокращена структурно, но более насыщена гармонически. В ней много диссонантности, что нарушает ожидаемый покой. Перед пианистом встанет непростая задача владения длинной акустической педалью, она же поможет и в решении фактурных проблем (исполнение аккордов в широком расположении, в которых прячутся мелодические реплики). Последние два такта после вроде бы уже завершённой прелюдии ещё раз возвращают нас к среднему разделу. В редакции К. Клиндворта поставлено «pp», что привносит ощущение недосказанности.

Прелюдия № 14 – первая прелюдия в бемольной тональности. Шопен, располагая прелюдии по кварто-квинтовому кругу, не стал писать пьесу в *dis-moll*, а перешёл в энгармонически равную тональность *es-moll*. С нашей точки зрения, это можно объяснить удобством исполнения. Слышится музыка в этой тональности более мрачно. Чем отличается эта прелюдия? Перечислим средства выразительности, которыми воспользовался Шопен: очень низкий регистр на всём протяжении пьесы, ритмическое однообразие (движение триолями), звучание в октавный унисон, которое создаёт ощущение тревоги, безысходности и обречённости. Такая лавина сметает всё на своём пути, не оставляя надежды. Исполнителю надо верно расставить опорные точки, при помощи которых возникнет ощущение грамотной фразировки. Каждый должен решить для себя проблему произнесения триолей. От этого зависит характер: либо музыка пронесётся как страшное видение, либо станет жёсткой при помощи более отчётливого произнесения каждого звука триоли. От решения этих задач и будет зависеть выбор исполнительского приёма. Удивительно, как композитору удаётся при таких небольших масштабах формы (период из двух предложений) добиться динамичного процесса повествования. Второе предложение – это кульминация на «ff» на том же материале, что ещё больше усиливает все ощущения.

Прелюдия № 15 по сравнению с другими – самая объёмная (она написана в сложной трёхчастной форме). В некоторых источниках её называют «Прелюдией дождевых капель», видимо, из-за того, что на протяжении всей пьесы многократно повторяется один и тот же звук «as», а затем «gis». Но не всё так просто. Красивая кантиленная мелодия не получает должного развития, так как *ostinato* левой руки выполняет сдерживающую функцию. Перед исполнителем возникает трудность в совмещении плавной и выразительной мелодии в правой руке и останавливающейся на одном звуке левой. Конечно, это требует отдельной работы над левой рукой, в которой есть расслоение, заключающееся в повторах звука и гармонического созвучия. Пианисту необходимо создать единую длинную мелодическую линию из повторяющихся звуков. Существует особый исполнительский прием, в котором все повторяющиеся звуки необходимо брать на одном движении руки, очень чутко касаясь клавиши, как бы подхватывая звучание пальцем и продлевая его. Интересен в этой прелюдии ритм гармонических смен: тоника в первом такте берётся более значимо на вторую слабую долю, что выделяется ритмически. Следующие три такта звучат на доминанте, которая не обладает присущей ей силой. В тихой динамике она вопросительна и беспокойна. Исполнителю очень трудно сыграть все четыре такта на одном динамическом уровне.

Особый трагизм вносит середина прелюдии. Она звучит в далёкой для первой части тональности – *cis-moll*, переход в которую произошёл благодаря энгармонической замене доминантового звука первой части «*as*» на доминантовый звук второй части «*gis*». Теперь этот звук помещён в правую руку, что придаёт звучанию ещё большую настойчивость. Начинаясь одногласно, более требовательно он звучит в октавном удвоении. И динамика этому способствует: с *p* она доходит до *ff*. Общая кульминация прелюдии приходится на среднюю часть, так как реприза сокращена и скорее выполняет функцию коды. Драматургически она не должна походить на начало, возможно, это лишь далекое светлое воспоминание о прошлом. Несмотря на то, что эта пьеса очень любима пианистами, мало кому удаётся её исполнить, видимо, противоречие повторов восьмых в левой руке и длинного дыхания в мелодии ставит непростые задачи перед исполнителем, хотя на первый взгляд всё просто. Возможно, педагогу и ученику стоит задуматься, прежде чем включить её в свой репертуар.

Прелюдия № 16 *b-moll*. Тональность, фактура в сопровождении, шестнадцатые, проносающиеся завывающим хроматическим вихрем – всё это наводит на ассоциативную связь с сонатой *op. 35*. Эта прелюдия одна из самых трудных в техническом плане для исполнения. Необходимо скоординировать движение шестнадцатыми в правой руке с восьмыми в левой, что потребует от исполнителя большого профессионализма. На наш взгляд, в этой прелюдии пианист должен обратить внимание на несколько моментов: вступление, первый такт, артикуляцию левой руки. Начало прелюдии – это крик отчаяния. Нисходящая мелодия по хроматизму, изложенная в триольном ритме с акцентом на каждую четверть на доминантовой гармонии, сразу вводит в эмоциональное состояние. Имея перед глазами несколько редакций (И. Падеревского, С. Диденко, К. Клиндворта), хотим обратить внимание на неодинаково расставленные лиги в левой руке. Лига у Клиндворта подчёркивает затактовый мотив, не совпадающий с началом доли в правой руке, что помогает избежать метричности и указывает на его самостоятельность. Этот квартовый ямбический мотив как бы вступает в противоречие с шестнадцатыми правой. Нельзя не отметить в середине прелюдии момент смены бемолей на диезы как временное просветление, но тут же сменяющееся метричным движением аккордов в левой руке с требовательной квартой на вершине этих аккордов. Если обратить на это внимание, то исполнитель избежит этюдности в этой прелюдии, что самое главное.

Предложенный исполнительский анализ пьес цикла, направленный на выявление некоторых исполнительских проблем, а также выявляющий особенности формообразования, поможет юным музыкантам справиться со сложностями, которые могут возникнуть в процессе работы над данными произведениями.

Список литературы

1. Бэлза И. Ф. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 378 с.
2. Гельфанд Я. Ф. Шопен. Двадцать четыре прелюдии. – СПб.: Композитор, 2010. – 31 с.
3. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. – М.: Совет. композитор, 1971. – 247 с.
4. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник. – М.: Музыка, 1967. – 751 с.
5. Тюлин Ю. Н. Музыкальная форма: учебник. – М.: Музыка, 1974. – 390 с.
6. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Совет. композитор, 1979. – 557 с.
7. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. – М.: Музыка, 1990. – 95 с.

List of references

1. Belza I. F. Shopen. – M.: Nauka, 1968. – 378 s.
2. Gel'fand Ia. F. Shopen. Dvadtcat' chetyre preliudii. – SPb.: Kompozitor, 2010. – 31 s.
3. Mazel' L. A. Issledovaniia o Shopene. – M.: Sovet. kompozitor, 1971. – 247 s.
4. Mazel' L. A., Tcukkerman V. A. Analiz muzykal'nykh proizvedenii: uchebnik. – M.: Muzyka, 1967. – 751 s.
5. Tiulin Iu. N. Muzykal'naia forma: uchebnik. – M.: Muzyka, 1974. – 390 s.
6. Tcukkerman V. A. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etiudy. – M.: Sovet. kompozitor, 1979. – 557 s.
7. Tcipin G. M. Shopen i russkaia pianisticheskaiia traditciia. – M.: Muzyka, 1990. – 95 s.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В РАБОТЕ НАД ПЬЕСАМИ НОЧНОГО БЛОКА В ЦИКЛЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ»

С. В. Больбрух

МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 40», г. Новокузнецк

В статье рассматриваются пьесы «ночного микроцикла» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Это наиболее сложные пьесы альбома, которые ставят перед учащимися ряд технических и звуковых проблем. К каждой пьесе даны рекомендации, которые помогают в процессе разучивания.

Ключевые слова: акцент, мотив, мелодия, фактура, интонация.

PERFORMING FEATURES IN THE WORK ON THE PLAYS OF THE NIGHT BLOCK FROM “CHILDREN’S ALBUM” BY P. I. CHAIKOVSKY

S. V. Bolbrukh

Musical School for Children № 40, Novokuznetsk

This article considers the plays of “night block” from the “Children’s Album” by P. I. Tchaikovsky. These are the most difficult plays of the album that give to the students a number of technical and sound problems. There are some recommendations to each play that help in the process of learning.

Keywords: accent, motive, melody, texture, intonation.

Драматическим центром «Детского альбома» П. И. Чайковского являются пьесы «ночного микроцикла», состоящего их трех пьес: «Нянина сказка», «Баба-Яга», «Сладкая греза». Это наиболее сложные произведения альбома, которые ставят перед учащимися ряд технических и звуковых проблем.

Нянина сказка

Слушая музыку «Няниной сказки», представляешь себе старушку-няню, которая тут же в нашем воображении перевоплощается в образ фантастической колдуньи (к примеру, пушкинской Наины). Некоторая угловатость, «колючесть» изложения, ритмическая причудливость, замысловатая расстановка акцентов способствуют созданию атмосферы сказочности.

Название сразу же заставляет детского педагога искать программу, «сочинять сказку», соответствующую музыкальному содержанию этой скерцозной, юмористической пьесы. В данном случае это не только желательно, но и необходимо: композитор как бы «сам советует» подобный метод работы, давая заглавие номеру. Сказка, конечно, здесь не страшная, скорее смешная. И все же главное – музыкальный портрет самой сказочницы, старушки-няни.

Удивительно тонко и остроумно переданы интонации няниного голоса. В крайних разделах он звучит как бы «по-старчески надтреснуто», чуть ворчливо; в среднем – напевно: обычно с такой интонацией старушки-сказочницы повествуют о таинственных видениях, волшебных превращениях и пр. Отдельные акцентированные мотивы – как будто возгласы или междометия, сопровождающие шуточный рассказ о каких-то смешных неурядицах или злоключениях героя...



Педаль во второй части связующая и колористическая; в крайних частях короткая прямая педаль нужна лишь для подчеркивания опорных моментов ритмического рисунка.

При исполнении этой пьесы существенно умение мгновенно переключиться с острой «пиццикатной» звучности аккордов первого раздела на певучее, мягкое двухголосие в среднем разделе. Важно также не допустить смещения сильных долей, переноса метрического акцента на вторую четверть.

Такое искажение метра провоцируется ритмическим рисунком основного мотива. Однако смещение сильной доли лишило бы пьесу ее причудливости, «ритмической изюминки». Не случайно, исполняя «Нянину сказку», и Гольденвейзер, и Флиер, и Плетнев к предписанным автором акцентам добавляют дополнительные:



Разумеется, формальное подражание такому решению, «механичная» акцентуация могут привести лишь к метричному, механическому исполнению. Дополнительные акценты должны органично вписываться в музыкальную речь и быть разнообразными, – как это и происходит у выдающихся пианистов.

Баба-Яга

Угловатое, как бы нарочито утрированное звучание начала пьесы напоминает прихрамывающую походку сказочного персонажа.

В наше время сказочный образ Бабы-Яги, героини многочисленных мультфильмов, приобрел несколько комические черты. У Чайковского явно фигурирует первоначальное, исконное его значение: Баба-Яга – страшная, злая колдунья, ведьма. Зловещие «вскрики» диссонирующих, акцентированных аккордов начала – словно хриплый, жуткий голос Бабы-Яги, сказочные заклинания, угрозы. Трепещущие стаккатные мотивы среднего раздела (т. 17–19) передают ужас, беспомощность ребенка перед злой силой (а, может быть, здесь кто-нибудь услышит дробный перестук костей, «костяную ногу» Бабы-Яги?).



Драматический накал столь велик, что возникает впечатление известного несоответствия скромному фактурному облику детской пьески. Кажется, что здесь требуется масштабное изложение, подобное тому, что имеет место в этюде-картине ля минор Рахманинова – «Красной Шапочке» (сочинение, которое, думается, возникло под явным влиянием «Бабы-Яги»).

В этой угловатой, резкой по звучности пьесе большое значение имеют акценты. Композитор применяет здесь лишь одно обозначение для акцентов – sf. Но, разумеется, все sforzando в

«Бабе-Яге» – разные. Очень выразительно начало пьесы у Плетнева. Каждый следующий акцент – сильнее предыдущего. Напряжение нарастает, страшное видение словно постепенно приближается.



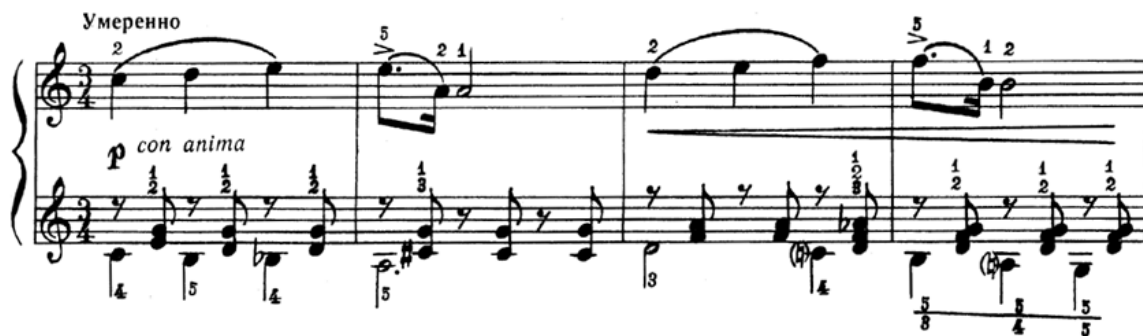
«Баба-Яга» – виртуозная пьеса. Для ее исполнения нужен темперамент, крепкие пальцы, хорошая координация, гибкость руки и умение быстро переключаться. Аккорды *sf* играют движением «в рояль»; фигурки из трех восьмых в партии левой руки можно объединить одним движением руки в направлении к аккордам *sf* при активном пальцевом *staccato*. Наиболее трудный элемент фактуры – переход линии восьмых из одной руки в другую; здесь также можно использовать объединяющее движение на каждые три восьмые.

Облегчить техническую задачу поможет ясное осознание мотивной группировки, а также перераспределение рук. Мотивы здесь чаще всего имеют ямбическое строение. Звук, приходящийся на сильную долю, как правило, завершает, а не начинает мотив.

Педаль в этой пьесе нужна лишь для подчеркивания наиболее острых опорных гармоний и ярких точек в развитии музыки.

Сладкая греза

«Сладкая греза» – типичный для Чайковского лирический «фортепианный романс» (определение А. Николаева). Скрытая вальсовость придает особую плавность и очарование нежной и взволнованной мелодии. Ритмические остановки на точках падения мелодии после кульминации придают теме черты скрытого вопроса, робкого признания, а элементы дуэта говорят о первых, еще несмелых мечтах о взаимности. Присутствует некая схожесть мелодии «Сладкой грезы» с темой вальсового романса «Средь шумного бала».



В интонационном плане это одна из самых ясных по задачам пьес «Детского альбома». В то же время ярко выраженная специфика вокально-декламационного, «романсового» интонирования, относительная насыщенность и даже, в известном смысле, многоплановость фактуры, значительный (по сравнению с другими пьесами) масштаб формы позволяют отнести «Сладкую грезу» к числу наиболее сложных номеров цикла.

Методический анализ работы над мелодией «Сладкой грезы» дан в книге А. Алексеева [3]. Главная его мысль такая: убедительность динамического плана, цельность развития, хорошее качество *legato* определяются в значительной мере тем, насколько ясно ученик осознал характер интонации и логику построения мелодии.

«Важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт), выражающей как бы нежное душевное стремление, – замечает А. Алексеев. – Правильное ощущение этой интонации придает исполнению естественную устремленность к звуку “ми” второго такта. Оно помогает также лучше понять последующий мягкий спад к половинной ноте “ля” (дети нередко исполняют ее сухо, формально)» [3, с. 83–85].

Важнейшая задача – точно распределить кульминации, найти их иерархию, отличать значения кульминаций, мотивов, фраз, периодов. Главную кульминацию А. Алексеев справедливо относит ко второму построению средней части. Следует не только тщательно выполнить авторские динамические указания, необходимо «почувствовать смысл отдельных фраз, уловить небольшие, но весьма существенные изменения основной интонации, приобретающей то большую настойчивость, энергию выражения, то звучащую несколько грустно. Только при этих условиях исполнение пьесы наполняется живым эмоциональным содержанием и становится выразительным» [там же, с. 84–85].

Сложность в «Сладкой грезе» представляет не только мелодия верхнего голоса. Непростая задача – придать «мелодическую жизнь» и нижнему голосу, соединив две мелодических линии в дуэт. Типичная пианистическая проблема сопровождения в лирических пьесах Чайковского – аккордовое изложение. Аккорды аккомпанемента необходимо сделать мягкими, наполненными. Линия сопровождения должна поддерживать мелодию, чутко следуя за всеми ее изгибами, подобно фортепианному сопровождению вокальных романсов.

Работа над качеством звука, его тембром, стремление к чуткости интонирования – главная задача исполнителя в этой пьесе.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского. – М.: Классика XXI века, 2006. – 80 с.
2. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. – М., 1969. – 390 с.
3. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – 415 с.
5. Малинина И. В. «Детский альбом» и «Времена года» П. И. Чайковского. – М.: Престо, 2003. – 64 с.
6. Томпакова О. Книга о русской музыке для детей. – Л., 1966. – 92 с.

List of references

1. Aizenshtadt S. A. “Detskii al’bom” P. I. Chaikovskogo. – M.: Klassika XXI veka, 2006. – 80 s.
2. Alekseev A. D. Russkaia fortepiannaia muzyka. – M., 1969. – 390 s.
3. Alekseev A. D. Metodika obucheniia igre na fortepiano. – M.: Muzyka, 1978.
4. Zenkin K. Fortepiannaia miniatiura i puti muzykal’nogo romantizma. – M., 1997. – 415 s.
5. Malinina I. V. “Detskii al’bom” i “Vremena goda” P. I. Chaikovskogo. – M.: Presto, 2003. – 64 s.
6. Tompakova O. Kniga o russkoi muzyke dlia detei. – L., 1966. – 92 s.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОГО КОНТРОЛЯ У ДЕТЕЙ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Н. П. Матвеева

МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 40», г. Новокузнецк

В статье дается определение такого сложного понятия, как музыкально-слуховой контроль. Раскрываются особенности слухового контроля и необходимость его развития. Автор очерчивает этапы и показывает некоторые способы развития музыкально-слухового контроля, в том числе и с привлечением компьютерных технологий.

Ключевые слова: музыкально-слуховой контроль, культура звука, интонирование, мелодические фразы, тренировка музыкального слуха.

DEVELOPING MUSICAL AND HEARING CONTROL OF SCHOOL AGE CHILDREN AT PIANO CLASS

N. P. Matveeva

Musical School for Children № 40, Novokuznetsk

The article gives a definition of a complex concept such as a musical and hearing control. The features of hearing control and necessity for its development are revealed. The author outlines the development stages and shows some ways of musical and hearing control, including computer technology.

Keywords: musical and hearing control, sound culture, intonation, melodic phrase, training ear for music.

Музыкально-творческие способности детей включают в себя разные аспекты: это и метроритмическое чувство, и музыкальная память, и музыкальное мышление и пр. Но никто не станет отрицать, что наличие музыкально-слухового контроля у учащегося – это особая грань музыкальной одаренности ребенка, без которой не возможно полноценное развитие личности как музыканта-исполнителя [2, с. 37].

При всей важности этого компонента музыкально-творческих способностей музыкально-слуховой контроль не имеет своего четкого определения (подобно понятию музыкальной памяти и пр.), однако, исходя из опыта работы, его можно определить так: музыкально-слуховой контроль – это умение слушать исполняемое произведение и слышать себя, анализировать исполнительские ошибки и особый навык – удерживать себя в состоянии, сосредоточенном на реализации необходимых требований исполнения или педагога.

Музыкально-слуховой контроль зависит от многих факторов. В первую очередь от анатомо-физиологических, нейрофизиологических и психологических особенностей (чувствительности слухового анализатора, особенностей нервной системы, эмоциональной реактивности и др.). Он очень тесно связан с такими понятиями, как музыкальный слух и музыкальная память, зависит от степени развития музыканта, его интеллекта, объема музыкально-слухового багажа, а также от внимания учащегося и его умения концентрироваться.

Музыкально-слуховой контроль поддается воспитанию и развитию, и происходит это на всех учебных дисциплинах музыкального цикла. Особенное его активное развитие проходит на уроках сольфеджио, поэтому в преподавании очень важна межпредметная связь.

Прививать навык музыкально-слухового контроля нужно с самого начала обучения, в результате должно появиться особое чувство, когда кончик пальца становится как бы продолжением уха.

Уже на первых уроках знакомства с инструментом необходимо обращать внимание на качество его звучания. Вот мы «стукнули по клавише», и фортепиано вскрикнуло от боли, а вот «мягко погладили» и звук запел. Важно обращать внимание учащегося на такие различия в прикосновении, все это помогает формировать начальный навык музыкально-слухового контроля.

Таким образом, очень важно сразу прививать культуру отношения к звуку: правильное нажатие одной клавиши, умение дослушать звук до полного исчезновения – это основополагающие умения в воспитании слухового контроля. Ведь многие дети слышат только взятие звука и не слушают его продолжение и тем более окончание. «Дослушивание – это не покой, а движение звука, именно в нем заключено зерно развития музыки», – так считал известный педагог Е. М. Тимакин [3, с. 67]. К тому же умения погружаться в клавишу и дослушивать звук помогает приобретать навык певучего легато.

Поэтому с самого начала обучения необходимо учить детей бережному отношению к звуку, учить их прислушиваться к тому, как звучит инструмент. Особое, пристальное отношение к звуку, постоянный контроль над «взятием» одной клавиши – определяют все установки, формирующие игровые навыки ученика.

Второй этап развития музыкально-слухового контроля – это соединение звуков. Очень важно научить ребенка слышать плавный переход от одного звука в другой; не просто осязать, а именно хо-

рошо слышать протяженность звучания обеих звуков и их гармоничное соединение. Умение чувствовать и слышать плавное перетекание одного звука в другой, осязать перенос веса с пальца на палец, словно переступание с ноги на ногу, – это ещё одно важное умение, необходимое в воспитании навыка музыкально-слухового контроля.

В дальнейшем идет постепенное укрупнение, увеличение внимания над исполнением. Условно можно выделить третий этап – контроль над интонацией, мотивом.

Полезно рассказать ученику об интонациях, получаемых при сочетании звуков («плачущая» малая секунда, «призывная» кварта и пр.), чтобы в дальнейшем он умел находить их в музыкальном тексте и сразу правильно исполнять, слышать их особый характер.

Можно провести параллель между музыкальным мотивом и словом. Звуки, как буквы, сочетаясь, образуют музыкальное слово, где может быть одно ударение, один смысл. Поэтому нужно стремиться сыграть мотив, интонацию так, как выговорить слово или фразу.

Можно подобрать к пьесе слова и пытаться достичь осмысленности исполнения посредством пропевания мелодической фразы, обращая внимание на ведение фразы, кульминационную ноту и характер исполняемого. Это воспитывает у учащегося навык внимательного отношения к собственному исполнению, к качеству звука, плавности легато и осмысленности фразировки. При этом необходимо попросить ученика сравнить свое пение со звучанием инструмента: так же плавно пел звук? Была ли доведена фраза до конца? Был ли смысл в мотиве? Такая повседневная работа постепенно формирует навык музыкально-слухового контроля у ученика. Ведь умение слышать и анализировать своё исполнение – это и есть фундаментальный, основополагающий навык музыкально-слухового контроля.

И последний этап – это контроль над исполнением произведения целиком, умение выдержать нужный темп, стиль, характер исполнения, динамику – все это должно находиться под постоянным внутренним слуховым контролем исполнителя.

Его исполнительские намерения должны подчиняться его слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно активным, слуховой контроль чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным.

И здесь большую роль играют психологические особенности ученика, состояние его нервной системы. Насколько собранным и внимательным может быть учащийся, умеет ли он контролировать свои эмоции при исполнении и тем более концертном, обладает ли выдержкой, позволяющей удерживать внимание на всем протяжении исполнения.

Поэтому главной особенностью музыкально-слухового контроля является умение удерживать своё внимание на всем протяжении исполнения произведения, или, по-другому, «не отключаться» во время исполнения большого по объему произведения, особенно произведений крупной формы.

Второй отличительной особенностью музыкально-слухового контроля является темповая память – это умение удерживаться в нужном темпе на протяжении всего произведения.

Также важным является наличие музыкально-слухового контроля при балансировке рук, голосоведении и исполнении технически сложных приемов (пассажей, арпеджио и пр.).

Таким образом, становится понятно, что музыкально-слуховой контроль является решающим фактором грамотного исполнения любого произведения не зависимо от степени сложности. Можно с уверенностью утверждать, что для музыканта умение слышать себя в ходе исполнения включает: а) детальное слышание ткани музыкального произведения; б) эмоциональную наполненность игры; в) осознание качества исполнения; г) соответствующую исполнительскую реакцию [1, с. 183].

Хотелось бы добавить, что в наш век информационных технологий на помощь педагогу приходят инновационные компьютерные программы, такие как Ear Power, Earore, Auralia и др. Эти программы позволяют тренировать музыкальный слух, добиваясь его развития посредством узнавания интервалов, аккордов, последовательностей и пр. При использовании этих программ происходит развитие звуковысотного, мелодического и гармонического слуха, а в совокупности все это способствует развитию внимания, сосредоточенности и, как следствие, музыкально-слухового контроля, так как учащийся тренируется слушать и анализировать музыкальные задания, предлагаемые программой.

Правда, нужно учитывать, что звук акустического инструмента воспринимается совсем по-другому, чем звук, родившийся в недрах звуковой платы и пришедший через динамики, и нужно периодически проверять себя на «живом» инструменте. Но для самостоятельной работы такие программы – существенное подспорье.

Также стоит отметить, что в последнее время увеличилось количество цифровых фортепиано у учащихся (для домашней работы). Данный инструмент имеет особую функцию «проконтролируй себя», которая позволяет записать исполняемое произведение. Поэтому нужно активно пользоваться новыми технологическими возможностями и учить ребенка слушать и анализировать свое исполнение посредством записи звучания цифрового пианино.

Музыкально-слуховой контроль имеет решающее значение для успешного развития юного пианиста, и заинтересованный педагог использует любые возможности, способствующие развитию слухового контроля. Ведь это помогает ученику замечать неточности в своём исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов.

Список литературы

1. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика: учебник для студ. муз. фак. учреждений высш. пед. проф. образования / под ред. Г. М. Цыпина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Академия, 2011. – 384 с.
2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 377 с.
3. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. – М.: Совет. композитор, 1989. – 144 с.

List of references

1. Muzykal'naia psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniia: Teoriia i praktika: uchebnik dlia stud. muz. fak. uchrezhdenii vyssh. ped. prof. obrazovaniia / pod red. G. M. Tsykina. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Akademiia, 2011. – 384 s.
2. Teplov B. M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei. – M.: Nauka, 2003. – 377 s.
3. Timakin E. M. Vospitanie pianista. – M.: Sovet. kompozitor, 1989. – 144 s.

ИГРА ПЬЕС НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ УСПЕШНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РУК НАЧИНАЮЩЕГО ПИАНИСТА

А. В. Кнутова

МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 19», г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы организации рук начинающего пианиста, рассказывается о целесообразности использования пьес на черных клавишах в донотном периоде обучения. Приводятся примеры пьес на черных клавишах.

Ключевые слова: постановка рук, игра на черных клавишах, начальное фортепианное обучение.

PLAYING ON THE BLACK KEYS AS A NECESSARY CONDITION FOR SUCCESSFUL ORGANIZING HANDS OF A BEGINNING PIANIST

A. V. Knutova

Art School for Children № 19, Kemerovo

The article considers the issues of organizing hands of a beginning pianist, the feasibility of using plays on the black keys in before studying notes period is discussed. The examples of plays on the black keys are presented.

Keywords: hand position, playing on black keys, the initial piano training.

Обучение игре на фортепиано – протяжённый во времени многогранный и очень сложный процесс, требующий больших усилий. Начальные игровые движения, постановка рук – важнейший этап в развитии юного музыканта, во многом обуславливающий дальнейшее продвижение ученика в исполнительском отношении.

Как известно, в традиционной фортепианной педагогике материалом для начального периода обучения служили пьесы с преимущественным использованием белых клавиш. Это характерно не только для советских учебно-методических пособий: «Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих» С. Ляховицкой и Л. Баренбойма [8], «Фортепианная игра», под редакцией А. Николаева [10], сборник для 1-го класса, составленный Б. Миличем [12], но и для изданий, вышедших на рубеже XX–XIX веков: «Альбом юного музыканта», под редакцией М. Андреевой [1], «Музыкальный букварь для начинающих пианистов», Ю. Литовко [5], «Новая школа игры на фортепиано», авторы-составители Г. Цыганова, И. Королькова [6], учебное пособие С. Барсуковой «Пора играть, малыш!» [2].

Однако в последние годы стали появляться учебные пособия для начинающих пианистов, включающие в себя пьесы для исполнения на черных клавишах: «Фортепианная школа Фаины Брянской для маленьких музыкантов» [11], «Я учусь играть» О. Сотниковой [9], пособие О. Геталовой «В музыку с радостью» [3].

Такая тенденция, на наш взгляд, является позитивной, так как использование черных клавиш в начальном фортепианном обучении является очень эффективным. Еще Ф. Шопен считал наиболее удобным способом организации руки пианиста игру следующей последовательности: e-fis-gis-ais-h(his).

Игра на черных клавишах без применения всех пальцев также представляется нам целесообразной с точки зрения организации руки начинающего пианиста. Так, например, английский педагог Т. Маттей при работе с начинающими использовал структурные особенности черных клавиш для того, чтобы привить ученику чувство свободного и естественного соприкосновения с клавиатурой. Т. Маттей просил ребенка в качестве первого фортепианного упражнения легко опустить руку, свободно сжатую в кулак (сначала в боковом, потом в игровом положении), на две соседние черные клавиши – esi ges (цит. по [4, с. 90]).

Для первых шагов начинающего пианиста игра на черных клавишах представляется очень удобной. Черные клавиши выделяются цветом и упорядоченным расположением, а это облегчает ориентацию на клавиатуре. Поскольку каждая черная клавиша изолирована от соседних, ее легко взять одним пальцем при собранном положении остальных. Кроме того, черная клавиша сравнительно узкая, а это заставляет «нацелиться» [4, с. 90] и почти исключает игру прямым пальцем. Благодаря симметричному расположению черных клавиш легко запоминается и построенное на них симметричное двухголосие, а симметрия и параллелизм, по словам финского композитора М. Раутио, имеют большое значение в организации музыкального мышления [7, с. 370–372].

Работа на черных клавишах проходит в донотный период обучения, который длится обычно в течение одного-двух месяцев. Пьесы играют по слуху, в самом начале возможно игра «с рук» педагога.

Ниже мы приведем ряд пьес для исполнения на черных клавишах, которые могут послужить материалом для работы по организации рук начинающих пианистов.

«Елка». Ученик поет и анализирует мелодию (какой звук выше, какой – ниже), далее играет ее по слуху штрихом *nonlegato*. В игре принимают участие только третьи пальцы:

А. Кнутова «Елка»



«Галка». В этой пьесе ученик должен изобразить равномерные шаги птицы. Пьеса играется третьими пальцами штрихом *non legato*:

«Галка» муз. А. Кнутова
сл. Е. Трутнева

«Дождик». В данной пьесе ученику предлагается рассказать целую историю (льет сильный дождь, потом затихает и заканчивается). В первой половине произведения возможна игра более коротким, отрывистым штрихом. Кроме того, в этом произведении существуют различные варианты исполнения: 1) I партия – ученик, II – преподаватель; 2) партию преподавателя исполняют два ученика:

«Дождик» муз. и сл. О. Геталовой

Дождь стучится к нам в окно:

- *Кап! Кап! Кап! Кап!*

- *Кап! Кап! Кап! Кап!*

Дождик, спать пора давно!

- *Кап! Кап! Кап! Кап!*

- *Кап! Кап! Кап! Кап!*

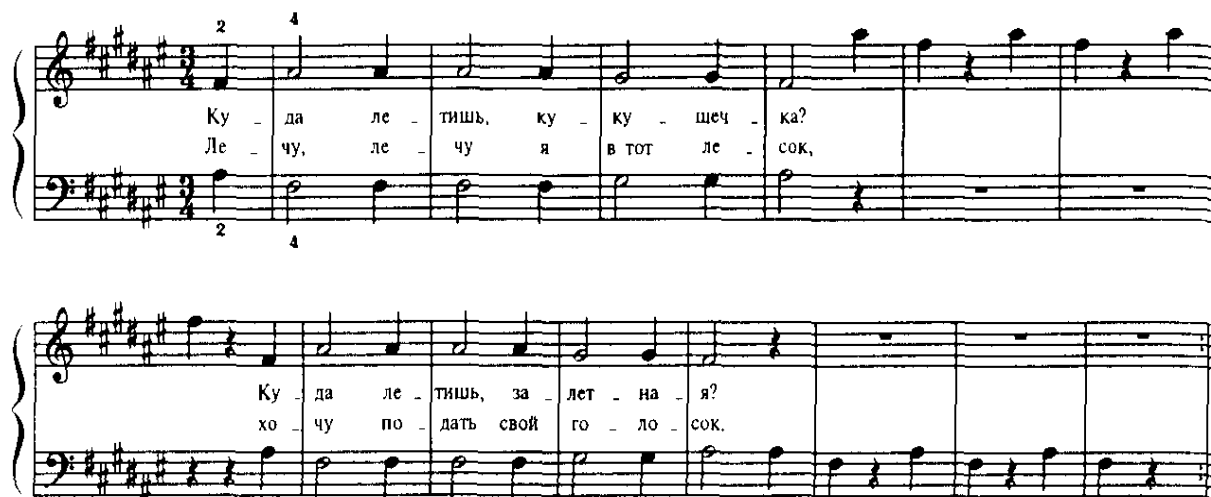
Успокойся, замолчи!

- *Кап! Кап! Кап! Кап!*

Ты не капай, не стучи!

- *Кап! Кап! Кап!*

«Кукушечка». Ученику необходимо по слуху подобрать мелодию, затем сопровождение к ней (построенное на нескольких указанных преподавателем клавишах). Благодаря этому ученик сразу приучается к активному вслушиванию в двухголосие. Партии правой и левой руки сочетаются по принципу симметрии (симметрична и аппликатура), что облегчает координацию движений и запоминание мелодического рисунка. Ученик должен почувствовать отличие характера этой пьесы от предшествовавших произведений и играть ее, в соответствии с характером, мягким и протяжным звуком:



Как правило, предлагаемые пьесы нравятся детям, а работа над постановкой руки протекает легко и незаметно для ученика. Представляется, что использование предлагаемого материала может послужить одним из путей преодоления трудностей начального этапа обучения.

Список литературы

1. Альбом юного музыканта [Ноты] / ред.-сост. М. Андреева. – М.: Культура – детям, 1997. – 38 с.
2. Барсукова С. Пора играть, малыш [Ноты]: учеб.-метод. пособие. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 80 с.
3. Геталова О. В музыку с радостью [Ноты]: учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2009. – 92 с.
4. Как научить играть на рояле. Первые шаги / сост. С. Грохотов. – М.: Классика – XXI, 2006. – 220 с.
5. Литовко Ю. Музыкальный букварь для начинающих пианистов [Ноты]. – СПб.: Союз художников, 2004. – 43 с.
6. Новая школа игры на фортепиано [Ноты] / авт.-сост.: Г. Цыганова, И. Королькова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 206 с.
7. Раутио М. Симметрия – ключ к синтезу фортепианной техники и теории // Мат-лы IX Междунар. конф. по музык. воспитанию детей и юношества. – М., 1970. – Вып. 29. – С. 370–376.
8. Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих [Ноты] / сост.: С. Ляховицкая, Л. Баренбойм. – Л.: Совет. композитор, Ленингр. отд-е, 1977. – 108 с.
9. Сотникова О. Я учусь играть [Ноты]: учеб. пособие. – СПб.: Союз композиторов, 2002. – 50 с.
10. Фортепианная игра [Ноты] / под общ. ред. А. Николаева. – М.: Музыка, 1988. – 190 с.
11. Фортепианная школа Фаины Брянской [Ноты]. – М.: Классика – XXI, 2008. – Ч. 1. – 48 с.
12. Фортепиано: 1-й класс [Ноты]: учеб. пособие / сост. Б. Милич. – М.: Кифара, 2006. – 124 с.

List of references

1. Al'bom iunogo muzykanta [Noty] / red.-sost. M. Andreeva. – M.: Kul'tura – detiam, 1997. – 38 s.
2. Barsukova S. Pora igrat', malysh [Noty]: ucheb.-metod. posobie. – Rostov n/D.: Feniks, 2009. – 80 s.
3. Getalova O. V muzyku s radost'iu [Noty]: ucheb. posobie. – SPb.: Kompozitor, 2009. – 92 s.
4. Kak nauchit' igrat' na roiale. Pervye shagi / sost. S. Grokhotov. – M.: Klassika – XXI, 2006. – 220 s.
5. Litovko Iu. Muzykal'nyi bukvar' dlia nachinauiushchikh pianistov [Noty]. – SPb.: Soiuz khudozhnikov, 2004. – 43 s.
6. Novaia shkola igry na fortepiano [Noty] / avt.-sost.: G. Teiganova, I. Korol'kova. – Rostov n/D.: Feniks, 2009. – 206 s.
7. Rautio M. Simmetriia – kliuch k sintezu fortepiannoi tekhniki i teorii // Mat-ly IX Mezhdunar. konf. po muzykal'nomu vospitaniuu detei i iunoshestva. – M., 1970. – Vyp. 29. – S. 370–376.

8. Sbornik fortepiannykh p'es, etiudov i ansamblei dlai nachinauiushchikh [Noty] / sost.: S. Liakhovitchkaia, L. Barenboim. – L.: Sovet. kompozitor, Leningr. otd-e, 1977. – 108 s.
9. Sotnikova O. Ia uchus' igrat' [Noty]: ucheb. posobie. – SPb.: Soiuz kompozitorov, 2002. – 50 s.
10. Fortepiannaia igra [Noty] / pod obshch. red. A. Nikolaeva. – M.: Muzyka, 1988. – 190 s.
11. Fortepiannaia shkola Fainy Brianskoi [Noty]. – M.: Klassika – XXI, 2008. – Ch. 1. – 48 s.
12. Fortepiano: 1-i class [Noty]: ucheb. posobie / sost. B. Milich. – M.: Kifara, 2006. – 124 s.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ПРИМЕНЕНИЯ ПЕДАЛИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Л. А. Окишева

МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 55», г. Новокузнецк

В статье определены приемы формирования навыков педализации. Рассматриваются первоначальные педальные упражнения, представлен графический способ обозначения педали. Приведены примеры исполняемых произведений русских, советских, зарубежных композиторов, которые необходимо использовать для понимания цели педализации.

Ключевые слова: искусство, педаль, способы обозначения, педальные упражнения, навыки педализации.

FORMING SKILL OF A PEDAL APPLICATION AT ELEMENTARY GRADE

L. A. Okisheva

Art School for Children № 55, Novokuznetsk

The article considers the methods of forming pedalization skills. Initial pedal exercises are considered and the graphic designation way of a pedal is presented. The examples of the Russian, Soviet and foreign composers' works needing for understanding the purpose of pedalization are presented.

Keywords: art, pedal, designation ways, pedal exercises, pedalization skills.

Педаль – ценнейшее неповторимое достояние фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Тонкая разнообразная педализация обогащает звуковую палитру исполнителя. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Она менее чем другие педагогические проблемы поддается систематизации и методической разработке именно потому, что умение педализировать – один из компонентов художественного мышления музыканта-исполнителя. Научить педализации – значит, прежде всего, научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, воспитывать вкус к педальным краскам, к изменениям звукового колорита, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха [2].

Проблема обучения педализации имеет две основные стороны. Первая – обобщение исполнительской практики, что по существу является содержанием работы педагога с учениками. Вторая – обобщение педагогической практики. Первое направление подсказывает, что нужно делать, чем заниматься. Второе – как, в какой форме. Для чего употребляется правая педаль? Прежде всего, она служит для продолжения тех звуков, которые мы не можем удержать с помощью пальцев. Кроме того, она является одним из эффективнейших средств окраски звука. Применением педали должен всегда управлять слух [1].

Должно ли обозначение *p* (пиано) быть выполнено с помощью левой педали или посредством пальцев? Левая педаль служит для изменения качественной, а не количественной стороны звука. Поэтому ею никогда не следует пользоваться для прикрытия плохого *piano* – *туше*. Извлекать полноценный тихий звук надлежит всегда посредством ослабления силы пальцев и уменьшения

их подъема [1]. Можно ли употреблять правую и левую педали одновременно? Так как механизмы обеих педалей совершенно самостоятельны и независимы друг от друга, их можно употреблять одновременно, если это оправдывается характером данного места пьесы [1].

Способы обозначения педали. Применение правой педали обозначается в нотах надписью **Ped** или **P** (сокращенное итальянское слово **Pedall** – педаль), снятие ее – звездочкой (*). Есть другой графический способ обозначения педали, имевший место в некоторых отдельных книгах и нотных изданиях (например, в изданиях сочинений И. С. Баха под редакцией Ф. Бузони). Вот эти обозначения:

Продолжительность педального звучания –	_____
Взятие педали –	_____
Снятие педали –	_____
Смена педали –	_____ _____
Полупедаль –	_____ _____
Постепенное снятие педали	_____/_
Тремолирующая педаль –	_____/\/

Применение левой педали обозначается в нотах надписью *Una corda* (по-итальянски – одна струна). Отменяется левая педаль надписью *Tre corde* (по-итальянски – три струны) [3].

Первое применение педали. Начинать обучение педализации можно уже на втором году обучения – после первоначального налаживания руки и освоением нот в басовом ключе. Но если ребенок еще мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше некоторое время воздержаться от ее применения.

Упражнения с применением правой педали. Первоначально педагог должен объяснить учащемуся, как нажимать и снимать педаль. Необходимо сразу требовать от ученика бесшумности нажатия и, особенно, отпускания педали, слитности ноги с педалью (как будто подошва «приклеилась» к педали); надо следить, чтобы ученик накрывал ногой только расширение педальной лапки («головку» педали) [4]. После этого нужно показать ученику приемы прямой и запаздывающей педали. Для усвоения простейших навыков педализации полезно дать учащемуся следующие упражнения:

1. Педаль снимать вместе с рукой.

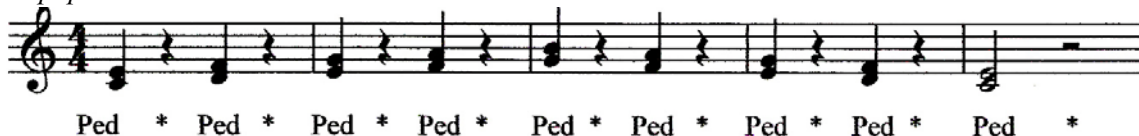
Прямая педаль.

Л. р.



2. Пробовать то же самое, только терциями.

Пр. р.



Прямая педаль – это нажатие педали одновременно с педализируемым звуком или аккордом.



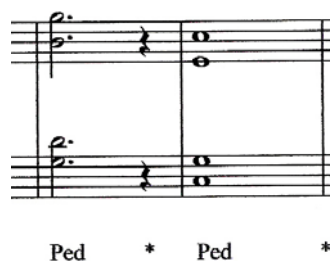
Существенным отличием запаздывающей педали, по сравнению с прямой, является то, что нажим педали производится не одновременно с педализируемым звуком или аккордом, а после того, как он уже начал звучать. Это связано с механикой инструмента. После прохождения упражнений параллельно объясняю ребенку: если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Этим достигаются две цели: во-первых, не приходится искать ногой педаль (или даже заглядывать под рояль) перед нажимом, а во-вторых – создается привычка держать спокойно ногу на педали.

Пример:

Берлин «Марширующие поросята»

Заключительные аккорды:

Обратить внимание на то, что снимаем педаль вместе со снятием аккорда.



Начинать обучение педализации целесообразно с приема запаздывающей педали: ученик должен услышать чистое обогащенное обертонами звучание, и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх). В педализации нужно, чтобы ребенок не просто услышал педальную окраску, а сразу привыкал бы слушать чистое педальное звучание, бесшумность движения (педального механизма), что вернее достигается на приеме запаздывающей педали. Первое применение педали должно оставить яркое впечатление, поэтому стараемся выбирать те произведения, которые были бы красивы по звучанию, интересны ребенку.

Например: Корневская «Осенью»



В этом произведении педаль встречается в отдельных местах. Ученик яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания педали. Если намеченная педаль слишком сложна для ученика, трудности педализации отвлекают его от музыки, то надо показать ему самую простую, доступную педализацию [4]. Следует приучить ребенка

не снимать руки с клавишей, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно, дослушав аккорд до конца.

Очень полезно использовать для изучения педали «Прелюдии» Майкапара. «Прелюдия» № 5 D-dur – с использованием запаздывающей, или так называемой синкопированной, педали.



Педаль берётся не на первой четверти, а на второй, то есть не одновременно с моментом появления нот мелодии, а после него. При изучении «запаздывающей» педали, самое главное, чтобы ученик старался слушать гармонически чистое педальное звучание, сохраняя яркость мелодической линии и ее выразительность.

Прямая педаль. Прямая педаль употребляется главным образом в пьесах с быстрым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы. Такая педаль хороша, например, в марше, где отчетливый ритм своим волевым началом должен увлечь за собой «всех марширующих». В «Марше» Шумана чеканным штрихом надо передать веселую детскую торжественность; решительное начало фразы следует окрасить глубокой и относительно продолжительной педалью:

Шуман «Марш»

Munter und straff [Бодро и определенно]



Ped * Ped *

Следующее произведение с применением прямой педали – Майкапар «Вальс» C-dur.

Скоро, грациозно

С. МАЙКАПАР, Соч. 33 №1



Ped * Ped * Ped *

Педаль дает возможность ученику лучше почувствовать ритм, подчеркивает танцевальность. Пальцы, техника, звук, педаль – это все средства, а цель – тот прекрасный манящий эмоциональный

звуковой образ, которым увлечен юный музыкант [2]. Задача педагога – помочь ученику найти педализацию в каждом отдельном случае, исходя из индивидуального звукового облика произведения, из его стиля, жанра, фактуры, художественного образа и осознавать звуковую цель применения педали.

Список литературы

1. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – 143 с.
2. Гофман И. К. Фортепианная игра. – М.: Классика – XXI, 1998. – 172 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1981. – С. 187–190, 194.
4. Светозарова Н. А., Кременштейн Б. Л. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: Классика – XXI, 2001. – 144 с.

List of references

1. Golubovskaia N. I. O muzykal'nom ispolnitel'stve. – L.: Muzyka, 1985. – 143 s.
2. Gofman I. K. Fortepiannaia igra. – M.: Klassika – XXI, 1998. – 172 s.
3. Neigauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry. – M., 1981. – S. 187–190, 194.
4. Svetozarova N. A. Kremenshtein B. L. Pedalizatsiia v protsesse obucheniia igre na fortepiano. – M.: Klassika – XXI, 2001. – 144 s.

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ (ВИДЕОСКАЗКИ В КЛАССЕ БАЯНА)

Ю. А. Еременко

МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В статье рассматривается применение методики видеоурока в формировании образного мышления одаренного ребенка в классе баяна. Описание методики основано на практическом педагогическом опыте автора. Актуальность темы заключена в применении в дополнительном образовании, в частности, *инструментальном* классе (обучении игре на баяне), элементов креативного педагогического подхода, интернет-технологий и партнерства преподавателя и ученика в процессе творческого общения.

Ключевые слова: методика, видеоурок, образ, логическое мышление, ассоциация, творческое сравнение, жизненный опыт, исполнительский стиль.

FORMING CREATIVE THINKING OF MODERN TALANTED CHILDREN (VIDEO TALES AT BAYAN CLASS)

Yu. A. Eremenko

Art School for Children № 46, Kemerovo

This article discusses the technique of video lesson for forming creative thinking of a talented child at the bayan class. Description of the methodology based on a practical teaching experience of the author. The relevance of the theme lies in the application of additional education, particularly *instrumental* class (teaching to play bayan), elements of creative pedagogical approach, Internet technologies and partnership between the teacher and the student in the process of creative communication.

Keyword: methodic, video lesson, image, logical thinking, association, creative comparison, life experience, performing style.

Любые задатки, прежде чем превратиться в способности, должны пройти большой путь развития. Первые годы жизни ребенка – самые ценные для его будущего, и надо как можно полнее использовать их. Точнее говоря, дать первые толчки к развитию творческих способностей. Это можно объяснить тем, какое количество связей «задействовано» между клетками мозга формирующейся

личности. Каждый ребенок имеет при рождении богатейшую волокнистую сеть, соединяющую клетки мозга, но это только потенциальные, возможные связи. Реальными, действующими они становятся только тогда, когда запускаются в ход определенные нервные структуры, когда начинают функционировать те или иные способности и по «линиям связи» начинают проходить биотоки. И чем младше ребенок, тем образование связей проходит легче, а с возрастом все труднее и труднее.

Интересно, что ни у кого не возникает подобного вопроса, когда учат ребенка разговаривать. Никто не задумывается, пора или не пора начинать говорить с ним. С ним просто говорят – со дня его рождения, когда он еще и не воспринимает, кажется, ничего. А что если и в развитии других способностей поступить подобным образом: насколько это возможно, заранее окружить ребенка такой средой и такой системой отношений, которые стимулировали бы самую разнообразную его творческую деятельность и подсознательно развивали в нем именно то, что в соответствующий момент способно наиболее эффективно развиваться? Именно в этом и состоит важное условие эффективного развития *творческих способностей*, особенно образного мышления. Но если жизнь ребенка сведена к однобокости развития, то реализуется лишь небольшая часть его возможностей, образуется ограниченное число связей между клетками мозга.

Лишая ребенка, в силу быстротечности темпа и ритма эмоционально-информационного жизненного потока, своевременного и полноценного развития в младенческом и дошкольном детстве, мы тем самым обрекаем его на низкие темпы развития душевной, духовной и психолого-чувственной части его личности [3].

Мы сегодня почти не учим ребенка говорить, рассуждать, мыслить эмоционально. Современных детей мы называем «детьми компьютеров и планшетов». И считаем такое развитие нормальным! Именно умение рассуждать эмоционально, говорить ассоциациями и есть чрезвычайно важное условие успешного развития творческих способностей. Оно вытекает из самого характера творческого процесса, который требует максимального напряжения сил, в нашем случае психологических и умственных (логических). Наблюдая, как быстро развиваются наши одаренные ученики, насколько раньше обычного овладевают разными умениями, мы еще и еще раз убеждаемся в том, что первые годы обучения характеризуются богатством, о котором ранее не подозревали. Вот почему надо начинать развитие управления эмоциями и образной сферой как можно раньше, вот почему первые годы обучения – самое благодатное время, когда наши радужные заботы дадут самые богатые плоды, которые останутся на всю жизнь.

Все дети без исключения наделены от рождения множеством талантов, и, пожалуй, главными из них являются способности *жить, переживать* свою жизнь и *действовать* в своей жизни, выражая личные эмоции и чувства [9]. Современный преподаватель школы искусств, наставник-баянист, берет под свое крыло хрупкую и еще несформированную драгоценность детской одаренности в очень раннем возрасте, 4–6 лет. Принцип обращения с ней прост: не навреди, а помоги и научи. Самое главное, что преподаватель, желающий быть услышанным своим воспитанником, должен говорить с ним на его же языке. Таким образом, современные уроки в детской школе искусств, несомненно, должны нести элемент креативности и необычности. Инструментально-исполнительский класс баяна далеко не исключение из правил.

Сознание детей современного общества компьютеризировано, поставлено в структурные рамки с полным или частичным отсутствием места для фантазий, рассуждений, логического объяснения увиденному и услышанному. А ведь все это для юного музыканта особенно важно, так как он должен выступить в качестве «переводчика» собственно извлеченных на инструменте звуков, чтобы убедить слушателя в правоте передачи собственных эмоций и музыкального образа. То есть сначала он должен уметь сказать себе (о чем), а затем исполнить слушателю (что). Таким образом, задача преподавателя-баяниста научить современного ребенка говорить о музыке простым и доступным ему языком фантазии и сказок, пусть небольших, но личных жизненных ассоциаций через привычный ему, визуальный и акустический информационно-компьютерный мир. Именно видеосказка должна выполнять эту роль в предложенной методике. Роль видеосказки, предложенной ученику, очень велика. Она помогает формировать, пожалуй, самую важную сферу музыканта – наглядно-образное мышление. Вообще, сказка для ребенка – это особая реальность, реальность мира чувств. Сказка раздвигает

для ребенка рамки обычной жизни, только в сказочной форме. Форма изображения этих явлений особая, доступная пониманию ребенка, а высота проявлений, нравственный смысл, остаются подлинными, «взрослыми». Поэтому те уроки, которые дает сказка, – это уроки на всю жизнь и для маленьких, и для взрослых [5]. По сути, подобные уроки формируют важнейшую профессиональную сферу «бессловесного» на сцене будущего исполнителя-музыканта – наглядно-образное мышление.

Основная линия развития наглядно-образного мышления заключается в умении оперировать образами предметов или их частей. В качестве основы такого действия выступает умение детей произвольно определять эти образы. Такие умения возникают у детей в ходе усвоения двух тесно взаимосвязанных действий. Прежде всего формируется система анализа действий, в процессе которого ребенок учится последовательно выделять основные, а затем производные части предмета (от общего к частному). Затем формируется система воспроизводящих действий, в процессе которых ребёнка обучают воссоздавать вначале основные части предметов, а затем производные. Логика воспроизведения соответствует логике анализа предмета и развёртывается от общего к частному [8]. В ходе такого обучения у детей развивается способность произвольно составлять представление о сыгранном, описание будущего образа и затем воплощать это представление в конструировании или рисунке.

Существенный момент развития наглядно-образного мышления – использование детьми особой группы средств мыслительной деятельности, с помощью которых осуществляются различного рода мысленные перемещения предметов в пространстве. Этим и может воспользоваться преподаватель, применив ассоциативный или сравнительный способ обучения на основе просмотра отрывка видеосказки или фильма, отражающего образный план игровой пьесы. Такой способ работы над образом особенно важен, если пьеса не имеет программности в названии, достаточно известна и часто играна, что мешает юному исполнителю избавиться от принятых стереотипов музыкальной трактовки. Рассмотрим применение методики на основе некоторых примеров из педагогической практики автора с учащимися разного возраста и наличия конкурсного опыта.

После знакомства с музыкальным текстом, автором, историей жанра (если необходимо), прослушивания вариантов исполнения, начинается работа над внутренним содержанием пьесы.

А. Репников «Первые шаги» (2 пьесы)

Исполняет Дима Н., 7 лет, учащийся 2-го класса, начальная техническая подготовка, первый год участия в конкурсах.

Сложность в работе над образом:

Отсутствие конкретной программности в названиях (пьеса № 1 – марш, пьеса № 2 – кантилена в унисон двумя руками со сменой размера в тактах). Учащийся практически не имеет собственного ассоциативного опыта в силу возраста. Пьесы коротки по тексту (8–12 тактов), из репертуара для начинающих баянистов. Минимальный набор исполнительских технических средств и возможностей.

Первое проигрывание произведения происходит преподавателем, так как найти в записи пьесы такого уровня невозможно, да и нет необходимости. Начинаем разговор с Димой с ассоциаций: что напоминают музыкальные картинки? Дима отвечает достаточно богатой фантазией (капает дождик, маршируют солдатики, волшебный лес). Когда определились с картинкой, вспоминаем знакомые мультики или сказки. Дима затрудняется ответить. Тогда преподаватель в работе над пьесой № 1 (марш) предлагает посмотреть *мультфильм по сказке Г. Х. Андерсена «Оловянный солдатик»*, а над пьесой № 2 – *мультфильм «Лукоморье»*. Дима принимает образы, но марш получается очень грустный, а полифония не по-детски философской. Учащийся не до конца понимает, о чем играть. Тогда мы смотрим *мультфильм «Машины игрушки»*. Результат получен сразу. Дима начинает рассказывать о любимых собственных игрушках, с которыми он «дружит с детства»: Коняжка и Топтыжка (плюшевый медведь).

Исполнение Димы является музыкальным описанием внешнего вида любимых игрушек, что ребенок делает очень легко, ярко и с удовольствием, так как он очень хорошо знает, о чем «говорит» музыкой.

А. Хачатурян «Андантино».

Исполняет Лавр Г., 11 лет, учащийся 3-го класса, техническая подготовка высокого уровня, третий год участия в конкурсах.

Сложность в работе над образом:

Пьеса не содержит программности в названии. Текст является переложением для баяна (оригинал написан автором для фотепиано). Подбор исполнительских техник будет полностью зависеть от образа и содержания.

В начале учебного этапа работы над пьесой пытаемся выяснить, какая картинка ощущений приходит на память: природа, состояние, фантазия, отрывок из мультфильма (сказки). Лавр определяет эмоциональное состояние – полет облаков, он смотрит на них снизу. Начинаем подбор знакомых видеосюжетов (мультфильмы «Облака», «На лугу», фильм-сказка «О царе Салтане»). В итоге остаемся на видеофильме к музыке К. Дебюсси «Облака».

После просмотра и рассказа об импрессионизме Лавр очень точно и неповторимо передает образ и настроение пьесы, убедительно трактуя в исполнении собственное понимание музыкального содержания. Подбор исполнительских средств (штрих, темп, динамика, туше) происходит практически интуитивно, потому что учащийся пытается своими внутренними ощущениями передать исполнительский замысел, «включая» эффект пантомимы. Таким образом, мы параллельно развиваем в ребенке артистизм, что сэкономит нам время на этапе сценической подготовки к выступлению.

В. Кузнецов «Думка».

Исполняет Игорь Б., 13 лет, учащийся 7-го класса, высокая техническая подготовка, шестой год участия в конкурсах.

Сложность работы над образом:

Глубокое внутреннее, «взрослое» содержание. Изложение музыкальной фактуры в форме вокализа (тема, сопровождение). Большое количество используемых исполнительских техник и средств выразительности. Трактовка образа через непохожесть исполнения одной и той же темы. Необходимость профессионального умения владения игрой мехом, туше.

После проигрывания пьесы преподавателем и технического освоения текста, можно приступить к формированию характера тем и образности произведения. Преподаватель начинает разговор о сказках П. Бажова, в частности о «Малахитовой шкатулке». Учащийся, хорошо зная содержание сказки, вспоминает сюжет и, с помощью преподавателя, выбирает сцену из сказки, отражающую содержание исполняемой им пьесы. Это сцена ухода Данилы-мастера к Хозяйке Медной горы для познания силы камня. На помощь приходит видеосюжет из фильма-сказки А. Птушко «Хозяйка Медной горы». Особую эмоциональную силу оказывает звучание симфонического оркестра на озвучивании фильма. Содержание видеосюжета накладывается на исполнение пьесы учащимся, индентично отражая музыкальный и художественный образ. Но, в данном случае, тема видеосюжета послужила отправной точкой для развития собственной исполнительской драматургии пьесы. Игорь трактовал основную тему «Думки» как внутреннюю молитву человека, мысленное ее транспонирование и кульминацию пьесы как приход человека к богу. В репризе звучание основной темы-лейтмотива, по решению юного исполнителя, приобретает светлое звучание, как укрепившуюся в вере мысль человека.

Таким образом, на примере анализа трех пьес, разных по уровню и сложности понимания, исполнительской подготовки учащихся, наглядно видно поэтапное изменение и «взросление» образного мышления детей, умений и возможностей выражения личностного понимания и отношения к исполняемой музыке, умения говорить о содержании этой музыки.

Ю. Г. Тамберг в своей книге «Развитие творческого мышления ребенка» характеризует мышление по аналогии как вспоминание и использование нашего предыдущего опыта, положительного и отрицательного, для решения сегодняшних проблем. А мышление по ассоциации, или ассоциативное мышление, как опору на предыдущий опыт, но образный. Эта связь между отдельными представлениями, старыми и новыми, при которой одно представление (новое) вызывает другое (старое) и дает нам возможность учиться творить образ в сознании и затем говорить о нем, в данном случае музыкальным языком. Визуальная доступная по возрасту ребенку информация подкрепляет эту связь и делает процесс обучения еще более интересным и результативным [4].

Образное мышление ребёнка, а точнее степень его развития, очень влияет на достижения в обучении музыке. Ведь образы всегда выражают эмоции, а эмоции – это главное содержание почти любой музыки. Преподаватель должен получить от ученика эмоциональную реакцию на исполняемую музыку. Но чтобы она, эта реакция, появилась, нужна очень искренняя заинтересованность ребёнка тем, что он делает за баяном. Такая реакция, чтобы ребёнка просто «распирало» от нетерпения

рассказать звуками обо всех ярких образах, которые живут в музыке. А для этого крайне важно, чтобы он для начала эти образы в музыке услышал [6].

Если мы хотим вырастить яркого музыканта, имеющего свой неповторимый стиль исполнения, мы должны говорить с ним на понятном ему современном языке. Именно форма видеоурока в формировании индивидуального образного мышления юного исполнителя-инструменталиста подходит как нельзя лучше.

Список литературы

1. Барташников И. А., Барташникова А. А. Учись играя. – Харьков, 1999.
2. Гаврилина С. Е., Кутявина Н. Л. Развиваем мышление. – М., 2000.
3. Грэй Д. Дети – с небес. Искусство позитивного воспитания. Как развить в ребенке дух сотрудничества, отзывчивость и уверенность в себе / пер. Е. Мирошниченко. – София; М., 2004.
4. Тамберг Ю. Г. Развитие творческого мышления ребенка. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
5. Зильберт Т. На что намекает сказка? [Электронный ресурс] // Ребенок, которого учат музыке: блог Татьяны Зильберт. – URL: <http://tatzilbert.ru/>.
6. Зильберт Т. Образное мышление юного музыканта [Электронный ресурс] // Ребенок, которого учат музыке: блог Татьяны Зильберт. – URL: <http://tatzilbert.ru/>.
7. Колесникова Е. В. Слушай, смотри, делай. – М., 2000.
8. Леви В. Л. Новый нестандартный ребенок. – Торобоан, 2006.
9. Миллер А. Драма одаренного ребенка и поиск собственного Я / пер.: И. В. Розанов, И. В. Силаева. – М.: Академ. проспект, 2014.
10. Шекера Л. В. Развиваем эмоции [Электронный ресурс]: авторская образовательная программа по музыке, 2010 год. – URL: <http://cultnet.ru/>

List of references

1. Bartashnikov I. A., Bartashnikova A. A. Uchis' igraia. – Khar'kov, 1999.
2. Gavrilina S. E. Kutavina N. L. Razvivaem myshlenie. – M., 2000.
3. Grei D. Deti – s nebes. Iskusstvo pozitivnogo vospitaniia. Kak razvit' v rebenke dukh sotrudnichestva, otzyvchivost' i uverenost' v sebe / per. E. Mirosnichenko. – Sofia; M., 2004.
4. Tamberg Iu. G. Razvitie tvorcheskogo myshleniia rebenka. – Ekaterinburg: U-Faktoriia, 2004.
5. Zil'bert T. Na chto namekaet skazka? [Elektronnyi resurs] // Rebenok, kotorogo uchat muzyke: blog Tat'iany Zil'bert. – URL: <http://tatzilbert.ru/>.
6. Zil'bert T. Obraznoe myshlenie iunogo muzykanta [Elektronnyi resurs] // Rebenok, kotorogo uchat muzyke: blog Tat'iany Zil'bert. – URL: <http://tatzilbert.ru/>.
7. Kolesnikova E. V. Slushai, smotri, delai. – M., 2000.
8. Levi V. L. Novyi nestandartnyi rebenok. – Toroboan, 2006.
9. Miller A. Drama odarennogo rebenka i poisk sobstvennogo Ia / per.: I. V. Rozanov, I. V. Silaeva. – M.: Akadem. prospekt, 2014.
10. Shekera L. V. Razvivaem emotcii [Elektronnyi resurs]: avtorskaia obrazovatel'naia programma po muzyke, 2010 god. – URL: <http://cultnet.ru/>

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЭСТРАДНОМ ПЕВЧЕСКОМ НОМЕРЕ

К. С. Бондарь

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств», г. Кемерово*

В данной статье рассматривается художественный образ и особенности его воплощения в эстрадном певческом номере. Автором рассмотрены вопросы специфики эстрадного жанра как одного из самых востребованных видов эстрадного искусства. Обосновывается необходимость создания художественного образа в эстрадном певческом номере и работы над ним.

Ключевые слова: эстрада, художественный образ, эстрадный певческий номер, сценическое перевоплощение.

THE FEATURES OF IMPLEMENTING ART IMAGE IN SINGING ACT

K. S. Bondar

Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo

This article considers an art image and the features of its implementing in singing act. The author considered the issues of specificity of a stage genre, as one of the highly demanded types of art. The necessity of creating an art image in a singing act and working on it is proved.

Keywords: stage, art image, singing act, stage reincarnation.

В настоящее время эстрада как вид искусства является одной из самых востребованных. Эстрада «встроена» в современную «индустрию досуга», а досуговая деятельность, как известно, важнейшая сторона жизни народа, которая оказывает огромное влияние на эстетическое и идеологическое развитие общества. Массовость аудитории эстрады, ее разнородность, необходимость сочетания в эстрадном творчестве развлекательной и воспитательной функций предъявляют специфические требования к исполнителям произведений эстрадного искусства, накладывают на них особую ответственность.

В современном положении жанра эстрадной песни, ее массовой потребности стало замечено ухудшение качества ее исполнения. Большинство исполнителей, «создавая» эстрадный номер, занимаются простым разучиванием текста и его пропеванием. В номере отсутствует художественный образ, он становится оторванным от содержания, следовательно, исполняемые произведения не несут никакой художественной ценности и смысла.

Каждый концертный номер воздействует на аудиторию в основном путем раскрытия какой-то темы, вызывает в результате ответные мысли, эмоции. Все это возможно только посредством создания художественного образа в эстрадном певческом номере.

Созданию образа на эстраде способствует высокохудожественный репертуар, который соответствует высоким идейно-эстетическим критериям, формирует художественный вкус, чувство стиля, что впоследствии выявляет специфические особенности исполнителя или коллектива. Бессодержательное произведение, не воплощающее художественный образ, не является художественным, а значит, не имеет отношения к искусству.

Все вышеперечисленное объясняет актуальность данной работы. Тема исследования мало изучена, существует множество различных статей, очерков, затрагивающих ее, однако в них эта проблема конкретно не рассматривается и тщательно не разрабатывается. Специфику эстрадного жанра и постановки эстрадного номера исследовал в своих трудах И. А. Богданов, вопросы истории эстрадного искусства в некоторых очерках раскрывает С. С. Клитин, многообразие форм и жанров эстрадного искусства представлено Е. Д. Уваровой в энциклопедии «Эстрада России». XX век». Основоположающими работами по созданию художественного образа мы считаем труды К. С. Станиславского в его собрании сочинений из восьми томов.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей воплощения художественного образа в эстрадном певческом номере.

Реализации данной цели способствует необходимость постановки и решения следующих основных **задач**:

- выявить основные специфические особенности художественного образа на эстраде;
- выделить выразительные средства создания художественного образа.

В энциклопедии Е. Д. Уваровой читаем: «Эстрада – многожанровое сценическое искусство... Имеет ярко выраженную развлекательную функцию, что отнюдь не исключает содержательности. Ориентируется преимущественно на массовое восприятие...» [4, с. 762]

Народный артист России Д. Тимофеев очень верно отметил: «Любой зал поймет и примет настоящее произведение искусства, исполненное на высоком художественном уровне. Подделки, халтура, так или иначе, распознаются публикой, отторгаются ею. Безнравственно существовать в искусстве по заниженным законам. И особенно безнравственно оправдывать такое существование ссылкой на якобы невысокий уровень публики!» (цит. по [1, с. 121–123]).

Понятие «эстрада» в его буквальном смысле как раз и содержит в себе обозначение основного свойства изучаемого искусства. В переводе с латинского, эстрада – это настил, помост, пол. Мы называем эстрадой открытую концертную площадку, приподнятую над землей или над рядами кресел в зале, в отличие от сцены, где буквальное значение данного слова в переводе на русский язык – шатер, палатка, а сама современная сцена конструктивно представляет собой закрытую с трех сторон театральную площадку. Налицо два почти противоположных значения: эстрада – нечто открытое, сцена – закрытое, замкнутое помещение. Итак, эстрада – это, прежде всего, открытость. Открытость всего – актерского искусства, принципов внешнего оформления, способов общения с публикой. Открытая площадка подразумевает открытость исполнительства, следовательно, сами исполнители могут и должны видеть и слышать публику, могут вступать с ней в непосредственный контакт. Это значит, что эстраднему искусству, прежде всего, свойственно тесное сближение исполнителя с публикой, рождающее особую систему общения [2, с. 123]. Смысл эстрадного исполнительства заключается не только в непрерывном общении с собравшимися зрителями, а в том, что здесь артисты напрямую играют с публикой. Зрители перестают быть зрителями, а становятся участниками происходящего [2, с. 4].

Любое эстрадное представление состоит из калейдоскопа номеров. Номер является основной единицей эстрадного искусства. В признаках понятия «номер» на первом месте стоят ограниченные временные рамки выступления артиста. Поэтому эстрадный певческий номер должен сразу завладеть вниманием зрителей.

Исторически само понятие «номер» означает именно номер: цифру, которая определяет место выступления артиста (группы артистов) в программе. Ю. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точное определение эстрадного номера: «*Номер* – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства» (цит. по [1, с. 10]). В эстрадном номере сценическое действие развивается стремительно. Спрессованность действия предъявляет свои требования исполнителю – создателю сценического образа. Поэтому в каждом эстрадном номере важно найти художественную суть, уложить замысел в ограниченный отрезок времени, спрессовать смысловое содержание и эмоциональную выразительность. В течение нескольких минут исполнителю необходимо использовать целый набор различных приемов, чтобы как можно быстрее овладеть вниманием публики, а созданный сценический образ был понятен зрителю. Исполнитель должен подумать, какова будет реакция зрителей на то или иное действие – таково свойство эстрадного искусства, специфика его перцептивно-коммуникативного процесса.

То обстоятельство, что номер является основным звеном эстрадного искусства, определяет существенное специфическое свойство эстрады: кратковременность номера. На этом основании эстрада нередко именуется искусством малых форм. Кратковременность исполнения предполагает максимальную концентрированность его художественных выразительных средств. Задача состоит в том, чтобы в течение нескольких минут создать завершенное произведение искусства и выявить неповторимую индивидуальность артиста. Это двуединая задача, потому что идейный и эстетический смысл любого номера на эстраде выражается только через исполнителя [4, с. 14]. На эстраде существует феномен, невозможный в жанрах так называемого академического пения. Филармонический, оперный певец без настоящего вокального голоса просто не существует. На эстраде же, за счет использования других выразительных средств, успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, классически поставленным вокальным голосом.

Но даже если эстрадный певец обладает прекрасным вокальным голосом, он все равно в создании художественного образа песни пользуется всем арсеналом выразительных средств. Поэтому эстрадное пение вне актерского искусства – невозможно [1, с. 140–141].

Создание эстрадного певческого номера и работа над ним представляет собой сложный творческий процесс, в ходе которого исполнитель занимается решением ряда важных задач – отбором действий, с помощью которых будет осуществляться главный замысел, а также главных выразительных средств. Ведь именно правильный выбор выразительных средств ведет к созданию яркого, понятного и более обобщенного художественного образа. Подлинно талантливый эстрадный номер от ремесленной поделки отличает неперменное наличие художественного образа, целостность которого

определяется единством выразительных средств и идейно-тематического содержания. Каждый эстрадный номер включает в себе *художественный образ* – лишь в таком качестве он выдерживает строгие эстетические критерии. В эстрадном певческом номере от лица героя артист создает персонаж, от имени которого поется песня. То есть в основе этого приема решения эстрадной песни – перевоплощение, создание характера персонажа и даже целого эстрадного образа. В этом также заключается одно из средств воплощения художественного образа [1, с. 145].

Художественный образ – это выражение исполнителем своего «Я», своего ощущения, личного видения предмета, явления, окружающего мира. Это внутреннее состояние, душевный настрой певца, остро чувствующего, пропускающего через себя и передающего зрителям, свое понимание действительности. Поэтому каждый эстрадный номер несет в себе портрет своего творца. Он либо психологически тонок и точен, умен, полон оптимизма, остроумия, изыщен, изобретателен, либо сух, скучен и ординарен. Как показывает практика, в массе эстрадных исполнителей мы часто можем встретить такого, кто не умеет раскрыть суть исполняемого произведения, создать художественный образ.

Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, содержания и формы. Благодаря слиянию в творческом процессе этих противоположностей в единый, целостный художественный образ исполнитель получает возможность создания яркого, эмоционально выразительного произведения. И именно художественный образ отличает искусство от всех других форм отражения и познания действительности.

Специфика художественного образа представляется не только в том, что он осмысленно отражает действительность, но в том, что он творит новый, вымышленный мир.

Следовательно, художественный образ – это результат творчества исполнителя, который отбирает необходимые выразительные средства и организует их в произведении для передачи своих мыслей и чувств. «Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как живут артисты драматические», – писал Ю. Дмитриев (цит. по [1, с. 52]).

Конечно, ведущим выразительным средством является вокальное искусство, и именно через пение, в первую очередь, артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне. Поэтому песню мало просто спеть – ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушателей прожить и прочувствовать ее, донести до зрителя образ, заложенный в песне. В противном случае пение превращается в никому не нужное «выдумывание нот». Исполнитель должен использовать приемы актерского мастерства в области внутренней психотехники артиста. «Песня – это как роль в спектакле, – говорил Л. Утесов, – ее надо пережить. В нее надо вложить то, что хочешь сказать людям» (цит. по [1, с. 228]).

Исторически сложилось, что одним из критериев зрительской оценки любого актерского творчества стала глубина проникновения им (актером) во внутренние процессы духовной жизни героя. Поэтому, обращаясь к жанру эстрады, можно с уверенностью сказать, что эстрадный исполнитель всегда актер. Мастерство рассказа, на котором основывается эстрадный тип исполнительства, безраздельно находится в руках самого исполнителя. Следует также отметить, что в процессе создания эстрадного певческого номера во всей полноте проявляется творческая индивидуальность исполнителя, чем она ярче, тем больший эмоциональный отклик вызывает песня у публики.

Мастерство исполнителя включает в себя его внутренние индивидуальные творческие резервы: раскованность чувств, мыслей, фантазии; заразительный темперамент, чувство меры, вкус; умение держаться на сцене, быстро устанавливая контакт со зрителем; быстрота реакции, готовность к немедленному действию, способность откликаться импровизацией на любые изменения в предлагаемых обстоятельствах; перевоплощение, легкость и непринужденность исполнения [3, с. 99].

Современная эстрадная песня создаётся комплексом выразительных средств, включает в себя и такие важные компоненты, как слово, актёрское мастерство и пластику эстрадного артиста-

вокалиста. Использование частей этого комплекса зависит от индивидуальности исполнителя, характера музыкально-текстовой основы песни. В отличие от актера драматического, эстрадный исполнитель как творческая единица более открыт зрителям, привлекая этим их внимание. Вместе с вниманием зрителя к актеру эстрады растет и мера художественной ответственности эстрадного исполнителя. Оставаясь «один на один» с залом, исполнитель отвечает за все им сказанное, спетое. Результатом творческого процесса является произведение, форма выражения которого может быть самой разнообразной. Но произведение будет представлять художественную ценность только в том случае, если несет в себе художественный образ, что является конечным результатом исполнения певческого номера на эстраде.

Можно с уверенностью сказать, что в эстрадном певческом номере мастерство и индивидуальность исполнителя проявляются через создание художественного образа. Сочетание творческой и исполнительской составляющей в рамках единого творческого процесса является главной особенностью художественного образа на эстраде.

Таким образом, создание и значение художественного образа в эстрадном певческом номере не просто велико и играет важную роль, но и является неотъемлемой частью исполнения, ведь именно с художественным образом связана способность исполнителя доставлять зрителю глубокое эстетическое наслаждение, пробуждающее в нем чувство прекрасного, а в этом собственно – смысл искусства.

Список литературы

1. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления: учебник. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
2. Клитин С. С. История искусства эстрады: учебник. – СПб.: Издатель Е. С. Алексеева, 2008. – 448 с.
3. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1991. – Т. 4: Работа актера над ролью: мат-лы к кн. / сост., вступ. ст. и коммент. И. Н. Виноградской. – 399 с.
4. Уварова Е. Д. Эстрада России. XX век: энцикл. – М.: Олма-Пресс, 2004. – 862 с.

List of references

1. Bogdanov I. A., Vinogradskii I. A. Dramaturgia estradnogo predstavleniia: uchebnik. – SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2009. – 424 s.
2. Klitin S. S. Istoriia iskusstva estrady: uchebnik. – SPb.: Izdatel' E. S. Alekseeva, 2008. – 448 s.
3. Stanislavskii K. S. Sobr. soch.: v 8 t. – M.: Iskusstvo, 1991. – T. 4: Rabota aktera nad rol'iu: mat-ly k kn. / sost., vstup. st. i komment. I. N. Vinogradskoi. – 399 s.
4. Uvarova E. D. Estrada Rossii. XX vek: entcikl. – M.: Olma-Press, 2004. – 862 s.

ФЕНОМЕН «ЭНЕРГЕТИКИ» В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА

О. Е. Алпатова

ФГБОУ ВПО «Поволжская государственная социально-гуманитарная академия», г. Самара

В статье рассматривается понятие «энергетика», широко употребляемое в вокально-педагогической работе. «Энергетические» идеи, применимые к музыкальному искусству, носят критический характер, так как весьма абстрактны. Проблема «энергии» в эстрадно-вокальном исполнительстве рассматривается в искусствоведческом и психолого-педагогическом аспекте. Несмотря на «размытое» представление о феномене, он активно используется в практической деятельности эстрадного вокального искусства.

Ключевые слова: психическая энергия, катексис, мелос, атмосфера, «идеальное» в психике, активная пассивность, эмоции, биопсихическая энергия, эмоциональная энергетика.

THE PHENOMENON OF “ENERGY” AT THE POP VOCAL CLASS

O. E. Alpatova

Povolgie State Social and Humanities Academy, Samara

This article considers the concept of “energy” is commonly used within vocal pedagogical work. “Energy ideas” applicabled to the musical arts are crucial, because they are very abstract. The problem of “energy” in a pop-vocal performance is considered in the art, and psycho-pedagogical aspect. Despite the “blurred” picture of the phenomenon, it is widely used in practice pop vocal art.

Keywords: psychic energy, cathexis, melos, atmosphere, an “ideal” in mentality, active passivity, emotions, bio mental energy, emotional energy.

Очень часто в практике вокальной педагогики можно услышать использование термина «энергетика». Преподаватели эстрадного вокала требуют «энергетику» от своих учащихся в классе, на сцене и т. д. Но на вопросы, что такое «энергетика» в их понимании и каковы пути её нахождения, каждый педагог даёт абсолютно разное определение. Некоторые говорят, что это – «эмоциональный посыл», который артист несет со сцены, и он может быть разным. Другие утверждают, что это свойство расширить свое пространство настолько, чтобы все слушатели почувствовали, что они находятся в этом пространстве и т. д.

В вокальной учебно-методической литературе это понятие не раскрыто, таким образом возникает сложность в его определении. Существует полуинтуитивное представление об «энергии», в связи со сложно объяснимыми эмпирическими характеристиками, которыми «энергии» наделены. К примеру, в практике театрального обучения известно, что педагоги сценической речи крайне отрицательно относятся к этому понятию, пытаясь не использовать его в своей работе. Однако данный феномен активно рассматривается в сфере профессиональной деятельности, которая связана с общением. Актуальность данного исследования состоит в необходимости теоретического рассмотрения этого понятия для практического применения в вокальном эстрадном искусстве.

Преподаватель эстрадного вокала А. В. Карягина в своей работе «Современный вокал» (2012) выделяет совокупность трёх основных видов энергий, объединяя их в одно понятие «энергетическая собранность». Она состоит из ментальной энергии (мысль), эмоциональной энергии (чувства), физической энергии (движение мышц) [3, с. 42]. В искусствоведческом аспекте к феномену «энергии» как подходу к интерпретации музыки обращался Э. Курт в своей работе «Основы линейного контрапункта» [4]. Автор утверждает, что энергия в отношении музыки есть усилие, работа, вызывающая интонацию определенной степени напряжения (см. [5, с. 29]). По мнению автора, процесс развития и напряжения в нас, стремящийся к «разряду» через движение, определяется как мелос. И именно сущность мелоса кроется в области «психических энергий» (см. [5, с. 67]).

Важно отметить, к примеру, что в театральном искусстве передачу «энергии» М. А. Чехов называл «сценической атмосферой», которую можно «определить», или почувствовать, ощутить индивидуальный поток ее энергии [11]. Иначе «сценическую атмосферу» следует определять как эмоционально насыщенное пространство [11]. Автор говорит о том, что человека окружает некое эмоциональное поле, которое по своей мощности и силе воздействия может быть более или менее напряженным, продолжительным, доминирующим в какой-то ситуации, на каком-то отрезке времени и т. д. Оно создает вокруг нас определенную атмосферу, которая рождается, ощущается и характеризуется человеком, исходя из доминирующего комплекса эмоций.

Многие новаторы театрального искусства, режиссеры, актеры, на протяжении прошлого столетия учились находить источники энергии в теле, овладевать этой энергией, излучая энергетический поток определенного качества, а следовательно, и определенную атмосферу. Ведь между артистом и зрителем должен возникнуть «энергообмен».

В психологическом аспекте рассматривать понятие «энергетики» возможно через понятие «психическая энергия», принадлежащее З. Фрейду и служащее описанием специфики перемещения внимания с одного объекта – на другой. Вклад психической энергии в мыслительные процессы был

обозначен им как *катексис*. Следовательно, наделенные энергией мысли и представления З. Фрейд обозначил как *катектированные* (см. [6]).

Обращаясь к аналитической психологии, следует понимать, что *энергия* (в переводе с греческого означает – *деятельность*) – общая мера различных видов движения и взаимодействия [2]. Энергия есть побудительная сила абсолютно всех наблюдаемых и невидимых перемен, которые происходят с живыми и неживыми объектами, а также при их взаимодействии. Жизнь основана на обмене энергий. Затрачивая и восстанавливая энергию, человек переживает реальность своего бытия [8].

Выделяют разные формы энергии: механическая, тепловая, электромагнитная, химическая, гравитационная, ядерная. Человек и все живые существа обладают специфической энергией – биопсихической. Преобразование разных видов энергии, воздействующих на человека, в «психическую энергию» («энергию идеального») и обратно в прочие виды энергии происходит благодаря мозгу, представляющему собой аппарат.

Активно работает *идеальное» в психике*. Это приводимые в действие нематериальные, или идеальные, компоненты психики, возникающие посредством влияния энергии на мозг. Одна мысль, под напором конкретного внешнего воздействия, способна побудить целый поток мыслей, желаний, потребностей, планов. Также обладают энергией нематериальные проявления психики, носители «идеального» – образы, мысли, потребности, способности, эмоции, чувства, знания, установки, настроения, привычки, желания, мотивы, свойства характера. Они насыщены информацией, которая и представляет собой источник энергии. Таким образом, психика – преобразователь различных видов энергии. Эмоции выполняют роль посредника в преобразовании материальных внешних и внутренних воздействий в психическую энергию.

Эмоциональная энергетика вбирает в себя психическую энергию от разных источников – задатков, интеллекта, мировоззрения, планов, потребностей, воли и т. д. Концентрация энергий достигает силы внушения, побуждения, порыва, созидания или разрушения. К особо одаренным посредникам материального и духовного следует относить художников, скульпторов, композиторов, музыкантов, танцовщиков, изобретателей. Являясь талантливыми источниками психической энергии и трансляторами информации из внешнего мира, откуда они черпают вдохновение, во внутренний, откуда они берут энергию для созидания, они преобразуют ее обратно во внешний – в продукты своего творчества.

Творец обладает мощной психической энергией, позволяющей ему запечатлеть свое эмоциональное состояние в творении. При этом сила энергетики огромна, ее достаточно для того, чтобы обычный человек, потребитель творчества, смог воспринять, расшифровать и выразить свое ответное отношение. Это означает, что воздействовавшая на потребителя энергия, многократно трансформировалась в нем, была переведена извне вовнутрь, отразилась, вызвала резонанс в чувствах, мыслях, ценностях и «вышла» вовне в виде восторга, мнения, настроения.

К примеру, в популярной музыкальной культуре шлягер-однодневка непродолжительным своим существованием подчиняется законам, когда композитор и поэт «попадают» в эмоциональный настрой современников. Но его энергетическая сила мизерна и исчезает после нескольких актов восприятия.

Психическая энергия приводит в движение разные нематериальные субстанции психики и передается от одних психических реалий к другим. Например, мысль побуждает чувство или волю, а воля управляет чувством или заставляет концентрироваться мышление. При этом роль передаточного звена, связующего разные носители идеального, то есть психической энергии, выполняют эмоции. Эмоции переадресуют свою энергию различным психическим реалиям и вбирают в себя энергетическую множества источников. Такое «накручивание» психической энергии необходимо для реализации схемы «внутреннее – во внешнее». С помощью эмоций, точнее объединенной на их основе психической энергии, индивид вступает в контакт с окружающей действительностью. Следовательно, он может воздействовать на окружающую среду.

Являясь фоном внешней деятельности человека, психическая энергия обнаруживается в творчестве. Одним из свойств психической энергии является управление человеком. Так же, как и любая энергия, психическая энергия выходит за пределы своего источника – мозга, физического тела чело-

века. Она легко распространяется в пространстве, и энергия одного человека способна достичь другого. Таким образом, участники коммуникации совместным влиянием создают единое информационно-энергетическое поле.

Дефицит в системе жизнеобеспечения, а именно – желания, или потребности, общения, публичности, – порождает психическую энергию, с помощью которой система стремится возобновить свою функциональность – такова сущность потребностей. Таким образом, в механизм ощущения и удовлетворения вмонтированы эмоции. Возникает потребность, а вслед за ней – эмоция! Сама по себе потребность весьма энергетизирована, что заставляет стремиться к её удовлетворению, прибегая к силам эмоции.

Следует предположить, что энергия, возникающая в результате потребностей, – естественный процесс, но всегда регулируемый, хотя весьма управляемый. Правильное использование энергетического воздействия заключается в создании оптимального механизма управления эмоциями, особенно в условиях публичности (на сцене). Артист удовлетворяет, прежде всего, потребность во внимании посредством обмена – энергетического. Чем больше он отдаёт, тем больше желает получить взамен.

В отличие от театральных педагогов, которые строго следуют системе, созданной реформатором театра К. С. Станиславским, занимаются, по сути, изучением психологии творчества, педагоги эстрадного вокала в своей работе практически не используют базисные знания в области психофизиологии творческого процесса. Именно в этом кроется заблуждение. Два разных сценических искусства строятся на одних и тех же психологических законах, но с поправкой на специфику. Безусловно, в данном контексте следует говорить о воздействии, а следовательно, о взаимодействии со зрительным залом (публикой). В отличие от драматического искусства, искусство эстрады более открыто, направлено на диалог. Но, так же как и в театре, на эстраде реализуется схема «внутреннее – во внешнее», о которой говорит К. С. Станиславский [9].

С. С. Хоружий, например, энергией называет движение «деятельного». Деятельным называется то, что движется по собственному побуждению. Он говорит, что человек сложен, множественен в своём составе, изменчив, следовательно, в проявлениях ему свойственны движения тела и души. Всякому движению сопутствует энергия [10].

Не случайно главной составляющей системы К. С. Станиславского является «действие». На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чём держится искусство. Нужно действовать – внутренне и внешне. Этим выполняется главная основа сценического искусства, которая заключается в активности и действенности.

Помимо заблуждения использования и путей создания энергии, стоило бы рассматривать такие категории заблуждения, как обман и самообман, которые очень активно используются в сценическом искусстве, являясь по сути определяющими. В процессе игры и создания образов происходит как обман, так и самообман. Это подтверждается определением обмана как манипуляции на основе укрытия в сфере невидимого. Само сокрытие в обмане осуществляется путём придания вида, путём показа, существом которого является искажение.

Самообман – это ложь, направленная к самому себе. Из различных рассуждений следует, что самообман «живет» не где-то в глубоких «подвалах» бессознательного, а, скорее, на «чердаке» сознания.

Особым мастерством артиста считается сокрытие того обстоятельства, что чувства носят поддельный характер. Сама установка – «зритель должен поверить» – вводит зрителя и артиста в пространство лжи. В самообмане присутствует всё та же сущность лжи, связанная с наличием второго плана сознания, в котором осуществлено заставляющее сокрытие некоего сущего [9].

В теории сценического искусства, по мнению К. С. Станиславского, именно в воздействии сознания на подсознание и заложена главная идея процесса творчества. Тема обмана и самообмана в искусстве предстаёт как более масштабная область для исследований, поэтому она требует отдельного рассмотрения вне границ данной статьи.

Для нашего исследования интерес вызывает введённое Ю. А. Разиновым понятие «активной пассивности» или «пассивной активности». Вход и выход из этого состояния является загадкой многих душевных явлений. Парадокс активной пассивности характеризует сознательное чувство. Способность целиком предаваться чувству – это способность в течение времени, пока длится чувство,

чувствовать себя не исторически, то есть не оглядываясь назад. В то время как сознательное чувство, в отличие от простого чувства, есть некоторым образом организованное усилие. Это усилие скрытым образом участвует в состоянии пассивной вовлечённости. Такими чувствами владеет артист на сцене. Чтобы быть ограниченным на сцене, он должен отдаваться чувству всецело. Но при этом соответствовать создаваемому образу, и умело управлять им. Он по собственной воле должен входить и выходить из образа, контролируя свои чувства [7].

Возвратимся к тому, что инструментом создания «энергии» на сцене являются эмоции, а управляющим механизмом энергетического воздействия следует считать особые приёмы психотехники, работающие как в отношении драматического искусства, так и в отношении вокального эстрадного искусства. К сожалению, вокальная педагогика помимо обучения специальным навыкам не всегда на практике решает задачи объединения технических задач музыкального исполнительства и использования теоретических и методических аспектов, подчиняющихся законам драматической актёрской школы.

Однако использование методов, приёмов, возбуждающих «психофизику» артиста в классе эстрадного вокала, поможет нащупать правильные пути нахождения и создания так называемой «энергетики». Следовательно, практическая значимость данной работы состоит в том, что подробное изучение проблемы использования сценической «энергии» позволит более глубоко осмыслить пути, средства и возможности педагогической работы с учащимися в классе эстрадного вокала.

Список литературы

1. Бойко В. В. Энергия эмоций в общении: взгляд на себя и на других. – М.: Филинь, 1996. – 472 с.
2. Большая советская энциклопедия. С. П. Розанов. – М.: Совет. энцикл. 1969–1978 [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/154112/Энергия>
3. Карягина А. В. Современный вокал: метод. рекомен. – СПб.: Композитор: Санкт-Петербург, 2012. – 52 с.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. ст. Б. В. Асафьева. – М.: Музгиз, 1931. – 304 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л., 1964. – С. 177.
6. Психологические термины и понятия [Электронный ресурс]: слов. / под ред. Б. Мура, Б. Файна. – М.: Класс, 2000. – 304 с. – URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/18/word/psihicheskaja-yenergija>
7. Разинов Ю. А. К вопросу о топологии заблуждения // *Mixtura verborum* 2006: топология современности: сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. – Самара: Самар. гуманит. акад., 2007. – С. 3–13.
8. Разинов Ю. А. Метафизика кривых троп (Очерки об экзистенциальной природе истины и заблуждения). – Самара: Самар. ун-т, 2011. – 312 с.
9. Станиславский К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – СПб.: Прайм-еврознак, 2009. – 478 с.
10. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы [Электронный ресурс]. – URL: <http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/Horuzhij.Energ.html>
11. Чехов М. А. Об искусстве актёра. – М.: Искусство, 1999. – 271 с.

List of references

1. Boiko V. V. Energia emotcii v obshchenii: vzgliad na sebja i na drugikh. – M.: Filin'', 1996. – 472 s.
2. Bol'shaia sovetskaia enciklopedia. S. P. Rozanov. – M.: Sovet. encikl. 1969–1978 [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/154112/Энергия>
3. Kariagina A. V. Sovremennyi vocal: metod. rekomen. – SPb.: Compozitor: Sankt-Peterburg, 2012. – 52 s.
4. Kurt E. Osnovy linearnogo kontrapunkta: melodicheskaja polifonia Bakha / pod red. i so vstup. st. B. V. Asafieva. – M.: Muzgiz, 1931. – 304 s.
5. Asafiev B. V. Muzykal'naja forma kak protcess. – 2-e izd. – L., 1964. – S. 177.
6. Psikhoanaliticheskie terminy i poniatia [Elektronnyi resyrs]: slov. / pod red. B. Mura, B. Faiina. – M: Class 2000. – 304 s. – URL: <http://vocabulary.ru/dictionary/18/word/psihicheskaja-yenergija>
7. Razinov Iu. A. K voprosu o topologii zabluzhdeniia // *Mixtura verborum* 2006: topologia sovremennosti: sb. st. / pod obshch. red. C. A. Lishaeva. – Samara: Samar. gumanit. akad., 2007. – S. 3–13.

8. Razinov Iu. A. Metafizika krivykh trop (Ocherki ob ekzistentsial'noi prirode istiny i zabluzhdeniia). – Samara: Samar. un-t, 2011. – 312 s.
9. Stanislavskii K. S. Rabota aktera nad soboi v tvorcheskoi protsesse perezhivaniia. Dnevnik uchenika. – SPb.: Praim-evroznak, 2009. – 478 s.
10. Khoruzhii S. S. K fenomenologii askezy [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/Horuzhij.Energ.html>
11. Chekhov M. A. Ob iskusstve aktera. – M.: Iskusstvo, 1999. – 271 s.

СОВМЕСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО С РОДИТЕЛЯМИ В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ

И. В. Азьмукова

МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

Статья освещает опыт сотрудничества преподавателя эстрадного пения и родителей в учебно-творческой деятельности ребенка в музыкальной школе. Рассматриваются разнообразные формы работы совместного взаимодействия в вокально-эстрадном воспитании детей.

Ключевые слова: организация выполнения домашней работы, закрепление вокально-исполнительских навыков, принцип индивидуального подхода, консультации, беседы, родительские собрания, семинары-практикумы.

CREATIVITY COOPERATION WITH PARENTS IN THE POP SINGING CLASS

I. V. Azmukova

Art School for Children № 46, Kemerovo

The article deals with the experience of cooperation between pop singing teacher and parents within educational process at musical school. Various forms of cooperation with parents for the vocal training of their children are considered.

Keywords: organizing homework, fixing vocal and performing skills, an individual approach, consultations, discussions, parents' meetings, practical seminars.

Сегодня все специалисты признают важность сотрудничества преподавателя и семьи в учебно-творческой деятельности ребенка в музыкальной школе, однако в реальных взаимоотношениях преподавателей ДШИ, ДМШ и родителей существует определенная дисгармония. Препятствовать развитию этих взаимоотношений могут различные факторы: нехватка времени у родителей, ощущение некомпетентности в музыкальном образовании ребенка, нежелание вникать в процесс обучения, принятие позиции потребителя образовательных услуг. Все это приводит к формированию предубеждений, которые мешают семьям стать активными участниками в музыкальном воспитании своих детей. Поэтому преподавателям важно проявить инициативу и понять, каким образом взаимодействовать с каждой отдельной семьей на благо ребенка. Используя принцип индивидуального подхода к участию родителей, можно найти разнообразные способы вовлечения в работу каждого родителя.

В настоящее время уроки эстрадного пения в музыкальных школах и школах искусств пользуются большой популярностью. Родители с удовольствием отдают своих детей на обучение и стараются по мере возможности помогать преподавателю – учат с детьми слова песен, шьют костюмы, присутствуют на конкурсах, концертах. И многие ждут быстрых результатов, чтобы увидеть выступление своих детей на сцене, на конкурсах. Но обучение эстраднему пению – это достаточно сложный и длительный процесс. Чтобы овладеть правильной техникой пения и всеми вокально-исполнительскими навыками требуется немалое терпение и трудолюбие. Считаю, что главная задача преподавателя эстрадного пения – заинтересовать родителей процессом развития творческих способностей, результативностью и динамикой музыкально-вокального роста их ребёнка. Родители должны понимать

основные цели, которые преподаватель ставит перед собой в воспитании и образовании детей на уроках эстрадного пения. Также важно обучить их наиболее доступным методам организации этой работы в семье. Педагогу важно объяснить родителям, что любовь к музыке, пению и умение радоваться творчеству закладываются не только в музыкальной школе, но также дома, в семье, что именно в процессе выполнения домашних заданий идет закрепление технических навыков вокалиста. А самое главное, время, проведенное с ребёнком в совместных домашних музыкально-вокальных занятиях, имеет самостоятельную ценность, потому что оно дарит радость совместного творчества, насыщает жизнь яркими впечатлениями и дает членам семьи ещё одну возможность почувствовать любовь друг к другу.

Как же организовать работу с родителями по обучению в области эстрадного пения, как привлечь их к совместной работе в подготовке домашнего задания, какую помощь оказать им, чтобы общие усилия в эстрадно-вокальном воспитании детей дали положительные результаты?

Современные родители, прежде всего, требуют к себе уважения, они грамотны, информированы, но вместе с тем очень заняты. Чтобы за короткий срок дать им наибольшую информацию, необходимо использовать разнообразные формы работы, строить ее на конкретном материале. Каждое собрание, консультация, индивидуальная беседа требует серьезной подготовки. Поэтому требуется тщательно определить содержание выступления, формы работы с родителями, затем подобрать примеры из занятий, литературных источников, оформить наглядные пособия, разработать рекомендации.

На родительских собраниях, кроме организационных моментов, родителям даются следующие рекомендации:

- по охране певческого голоса;
- по формированию у детей навыков самоконтроля, умения работать самостоятельно на основе организации домашнего задания, выбора исполняемой программы, а также на основе применения различных методов и приемов, активизирующих инициативу учащихся (метод «снятия», метод сравнительного анализа, работа с фонограммой, создание сценического образа);
- по развитию у детей слухового эталона красивого пения, например, подбор домашней фонотеки из записи мастеров оперного пения, выдающихся джазовых певцов, известных современных вокальных исполнителей.

С помощью индивидуальных бесед, консультаций родители получают:

- информацию об особенностях вокального развития их ребенка, о степени его музыкальной одаренности;
- необходимые рекомендации в решении тех или иных задач по развитию музыкального слуха, певческих навыков, преодолению сценического волнения, с учетом индивидуальных особенностей каждого ребенка.

Используя форму открытого урока по эстраднему пению, необходимо помочь родителям увидеть, как строится процесс обучения, как адаптируется ребенок к новым обязанностям, какие успехи им достигнуты. Родители замечают, на что нужно обратить внимание, чтобы помочь ребенку.

Порой родители не решаются задать педагогу волнующие их вопросы. Поэтому очень удобной и эффективной формой работы с родителями можно считать наглядную информацию. Отличным средством привлечения внимания взрослых являются стенды, альбомы, фотовыставки, памятки, буклеты, так как они имеют огромные возможности для освещения педагогического процесса.

Большую помощь в вокальном воспитании родителей оказывает использование информационных технологий: презентации по теоретическим вопросам эстрадного пения, видеофрагменты дыхательной гимнастики Стрельниковой, домашней танцевальной зарядки, концертного и конкурсного выступлений вокалистов, блок вокальных распевок. В перспективе, для большей продуктивности в работе необходимо создание персонального интернет-блога или сайта.

Одним из эффективных способов знакомства родителей с особенностями музыкально-вокального развития детей, его новыми методами и приемами является их участие в семинарах-практикумах. На них мамы, папы, бабушки и дедушки вместе с детьми «овладевают» различными приемами

вокально-эстрадного пения, исследуют природные возможности голосового аппарата, особенности взаимодействия его со слухом, движением, включаются в музыкально-творческий процесс.

Специально разработанные «Рабочая тетрадь по эстраднему пению», «Маршрутные листы» для каждого года обучения, дневник «Вокального успеха» также помогают родителям освоиться с требованиями вокально-эстрадной программы, позволяют отследить темп, время, потраченное на выполнение домашних заданий, вместе с преподавателем откорректировать возникшие трудности.

Совместные праздники, где происходит творческий обмен идеями, практическими советами по поводу предстоящего мероприятия, очень сближают и детей, и родителей, и педагога, формируют хорошие доверительные отношения между ними.

Благодаря таким формам сотрудничества постепенно из пассивных зрителей, наблюдателей родители превращаются в активных участников-«помощников» в решении задач певческого воспитания детей: повышении эмоциональной и музыкально-творческой активности учащихся, развитии вокально-эстрадных навыков, сценического мастерства. Все это даёт позитивные результаты в эстрадно-вокальном воспитании детей: удачные выступления вокалистов на различных концертах, конкурсах эстрадной песни и, конечно же, радость совместного творчества, создание атмосферы взаимоуважения, ситуации успеха на уроках эстрадного пения.

Список литературы

1. Кацер О. В. Игровая методика обучения пению: учеб.-метод. пособие. – СПб.: Музыкальная палитра, 2005. – 47 с.
2. Озерова О. Е. Развитие творческого мышления и воображения у детей. Игры и упражнения. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 189 с.
3. Мадорский Л., Зак А. Ваш ребёнок – ученик музыкальной школы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.7ya.ru/article/ash-rebenok-uchenik-muzykalnoj-shkoly/>
4. Консультативная помощь родителям. С песенкой по лесенке, или Как научить ребенка петь [Электронный ресурс]. – URL: http://dou62balakovo.ucoz.ru/publ/dlja_vas_roditeli/rekomendacii_specialistov/konsultacija_dlja_roditelej_quot_kak_nauchit_rebjonka_pet_quot/3-1-0-79

List of references

1. Katcer O. V. Igrovaia metodika obucheniia peniiu: ucheb.-metod. posobie. – SPb.: Muzykal'naia palitra, 2005. – 47 s.
2. Ozerova O. E. Razvitie tvorcheskogo myshleniia i voobrazheniia u detei. Igry i uprazhneniia. – Rostov n/D.: Feniks, 2005. – 189 s.
3. Madorskii L., Zak A. Vash rebenok – uchenik muzykal'noi shkoly [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://www.7ya.ru/article/Vash-rebenok-uchenik-muzykalnoj-shkoly/>
4. Konsul'tativnaia pomoshch' roditeliu S pesenkoi po lesenke, ili Kak nauchit' rebenka pet' [Elektronnyi resurs]. – URL: http://dou62balakovo.ucoz.ru/publ/dlja_vas_roditeli/rekomendacii_specialistov/konsultacija_dlja_roditelej_quot_kak_nauchit_rebjonka_pet_quot/3-1-0-79

УПРАЖНЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

С. Н. Щур

МАОУ ДОД «Детская школа искусств» № 46, г. Кемерово

В статье предлагаются оригинальные и интересные упражнения для правильной постановки игрового аппарата, совершенствования координации движений обеих рук начинающего гитариста. Рассмотрен оригинальный подход к решению распространенных проблем на начальном этапе обучения в классе гитары.

Ключевые слова: apoyando, tirando.

INITIAL STAGE TRAINING EXERCISES AT THE GUITAR CLASS

S. N. Shchur

Art School for Children № 46, Kemerovo

Original and interesting exercises for organizing playing possibilities, coordinating the movements of both hands of the beginning guitarist are offered in article. Original approach to the solution of widespread problems at the initial stage of training at the guitar class is considered.

Keywords: *apoyando*, *tirando*.

Одна из основных проблем в работе с учащимися – увлечь ученика, особенно это касается упражнений, направленных на формирование правильной постановки рук, правильных игровых движений. Эти упражнения на начальном этапе должны выполняться длительное время и требуют постоянного контроля со стороны исполнителя. Задача преподавателя сделать эти упражнения увлекательными и интересными, создать аналогию с сюжетными играми.

Упражнение «Конь» [2]. Упражнение для правильной постановки правой руки, развития независимости пальцев, формирования правильных игровых движений при извлечении звука способом *apoyando* (игра с опорой на соседнюю струну), *tirando* (игра без опоры на соседнюю струну). «Конь» – это правая рука ученика, четыре пальца стоят на струнах (p-(6), i-(3), m-(2), a-(1)). «Ноги» (пальцы правой руки) – прямые, слегка подогнуты. «Хвост» (мизинец) – висит, не вытягивается, расслабленный.

Конь И.Синицина

Спокойно

Конь ко - пы - том бьёт и бьёт! Что хо - зя - ин не и - дёт?

«Конь» копытом бьет (играет один из пальцев) «с места» (со струны), а не ударяет по струне. После извлечения звука палец задерживается на соседней струне кончиком, а не проваливается под струну («не зарывается в землю») – этот способ извлечения звука называется *apoyando* [1]. Второй вариант – палец не опирается на соседнюю струну после извлечения звука, но не подкакивает, а толкает струну («конь» отталкивается, а не подбрасывает «ноги») – этот способ извлечения звука называется *tirando* [1]. Остальные «ноги» (пальцы, которые не играют) стоят неподвижно. «Конь» после каждого удара копытом не падает (рука стоит неподвижно и не заваливается в стороны).

Упражнение «Пятёрочная» [2]. Упражнение для тренировки пальцев правой руки: (i,m), (m,a) по открытым струнам. Можно играть: *apoyando*, *tirando*. Все учащиеся в школах любят получать «пятёрки», поэтому данное упражнение ученик будет играть с удовольствием.

Пятёрочная И.Синицина

Весело

Маль-чик Ва - ня шёл ве - сё - лый, он пя - тёр - ки нёс из шко - лы!

«Мальчик» (правая рука ученика) не сворачивает с тропинки (не перепрыгивает со струны на струну), на одной «ноге» не прыгает (обязательно чередовать пальцы), «столбы» и «дома» не качаются (необходимо держаться пальцем «р» за 5-ю или 6-ю струну) – рука стоит неподвижно.

При длительном исполнении можно использовать левую руку, например поставить «забор» (поставить все четыре пальца левой руки) на 3-й струне так, чтобы ладонь не касалась первой струны, и играть упражнение. Можно представить, что левая рука изображает «летающую тарелку» (НЛО), которая наблюдает за «счастливым мальчиком» (приподнять четыре пальца левой руки над струнами на небольшом расстоянии от грифа, держать их ровно и неподвижно), и играть упражнение.

Упражнения для тренировки пальцев правой руки [3] необходимо играть на разных струнах, и, чтобы ученику было интересно, нужно несколько таких упражнений. Как и в предыдущем упражнении, нужно обратить внимание на чередование пальцев, неподвижность правой руки (держаться большим пальцем за басовые струны). Также делать аналогию с «ногами» («не втыкать в землю» при извлечении звука способом *apoyando*, не подбрасывать «ноги вверх», а отталкиваться при игре способом *tirando*). При длительном исполнении можно подключить левую руку («забор», «НЛО»).

Упражнения для тренировки пальцев правой руки

мы гу - ля - ем по до - рож - ке нам не жал - ко на - ши нож - ки

мы гу - ля - ем по до - рож - ке нам не жал - ко на - ши нож - ки

шла де - ви - ца че - рез го - ру до - ить бу - ру - ю ко - ро - ву

Можно, чтобы заинтересовать ученика, придумать имена и цвет животных: «Шла Марина, Арина, Анжела... через гору доить серую, белую, красную, чёрную... корову».

Упражнение «Скакалочка» [2]. Упражнение для тренировки перехода пальцев со струны на струну. Необходимо научиться «перепрыгивать» со струны на струну (как с «ноги на ногу»), делать это легко (как спортсмен на скакалке). Большой палец стоит на басовой струне, чтобы рука не подсакивала. При длительном исполнении также можно подключить левую руку («забор», «НЛО»).

Скакалочка

Перепрыгивая

И.Синицина

девочки: На ска - ка - лоч - ке сво - ей я ска - ка - ла це - лый час! При - хо - ди - те пос - ко - рей, на - у - чу ска - кать и вас!

мальчики: На ска - ка - лоч - ке спорт - смен ска - чет, ска - чет це - лый час! При - хо - ди - те пос - ко - рей, он на - у - чит пры - гать вас!

Учащиеся, поступающие в музыкальную школу, уже знакомы с сериалами. Поэтому следующее упражнение называется «Скакалочка 2» [3]. Упражнение играется полностью на 3-й струне. Здесь используется правая и левая рука. Чтобы ученику было еще интереснее играть, можно привлечь в работу «друзей», например: «То на правой, то на левой скачет Маша (Саша, Дима...) целый час, приходите поскорее, пусть научит прыгать вас!»

Скакалочка 2

Перепрыгивая



девочки: То на пра - вой, то на ле - вой я ска - ка - ла це - лый час!
При - хо - ди - те по - ско - ре - е на - у - чу ска - кать и вас!
мальчики: То на пра - вой, то на ле - вой тре - нер ска - чет це - лый час!
При - хо - ди - те по - ско - ре - е он на - у - чит пры - гать вас!

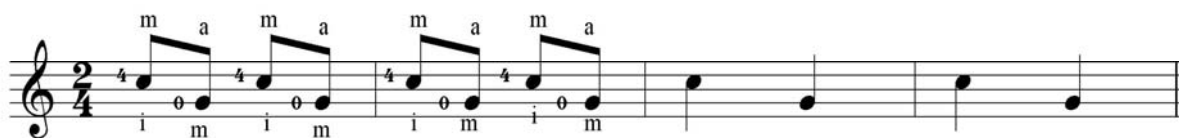
варианты исполнения (играть на других нотах):



Упражнение «Качели» [3]. Упражнение для совершенствования координации движений правой и левой руки исполняется полностью на третьей струне. Большинство детей любят качаться на качелях, поэтому упражнение играют с удовольствием. Можно привлечь к работе «друзей», спросить: «Кто качается?»

Качели

Весело



Я ка - ча - юсь на ка - че - лях! Кач - кач! Кач - кач!

Упражнение необходимо поиграть так же, как «Скакалочку 2», использовать все сочетания нот на третьей струне.

Упражнение «Мысли сторожевой собаки» [2]. Упражнение на динамические оттенки: *crescendo*, *diminuendo*.

Мысли сторожевой собаки

Взволнованно

И.Синицына



Вы - шел про - хо - жий, под - хо - дит он бли - же! Ав! Ав! Он у - хо - дит, е - го я не ви - жу. И
Сно ва...

Это упражнение можно поиграть с использованием левой руки (другими нотами).

Приведенные упражнения позволяют облегчить трудоемкий процесс формирования «базовой» постановки рук, простейшей координации движений. Приучают к легкой и занимательной форме контроля над игровым аппаратом. Развивают воображение, позволяют творчески подходить к дальнейшему процессу игры, самостоятельно выполнять работу над ошибками и, главное, – позволяют превратить скучный материал в развлечение.

Список литературы

1. Кузин Ю. Азбука гитариста. – Новосибирск: Классик А, 2014. – Ч. 1. – 78 с.
2. Сеницына И. Гитарные сказки [Ноты]. – М.: Современная музыка, 2011. – 74 с.
3. Щур С. Знакомство с музыкой и гитарой [Ноты]. – Кемерово, 2014. – 50 с.

List of references

1. Kuzin Iu. Azbuka gitarista. – Novosibirsk: Klassik A, 2014. – Ch. 1. – 78 s.
2. Sinitcina I. Gitarnye skazki [Noty]. – M.: Sovremennaiia muzyka. – 2011. – 74 s.
3. Shchur S. Znakomstvo s muzykoi i gitaroi [Noty]. – Kemerovo, 2014. – 50 s.

СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ЗВУКА НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

В. В. Камынина

МБОУ ДОД «Детская школа искусств» № 3, г. Мыски

В статье рассматриваются особенности современной работы над звукоизвлечением на классической гитаре с привлечением различных методик преподавания. Вопросы развития индивидуальной исполнительской техники всегда волновали гитаристов и в начальном периоде освоения техники игры на гитаре, и на стадии углубленного развития исполнительского мастерства.

Ключевые слова: способ звукоизвлечения, прием звукоизвлечения, апояндо, тирандо, обертоны, тембральная окраска.

MODERN TECHNIQUES FOR FORMING GUITAR SOUND

V. V. Kamynina

Art School for Children № 3, Myski

The article considers the peculiarities of modern work on the sound extraction in classical guitar using different teaching methods. Questions for developing an individual performing technique was always fascinated by the guitarist in the initial period, and at the stage of in-depth developing performance skills.

Keywords: sound extraction method, sound extraction way, apoyando, tirando, overtone, timbres.

История развития исполнительского искусства на каждом инструменте насчитывает большое количество попыток найти единственно правильный путь для достижения высшей исполнительской техники музыкантов. На современном этапе развития музыкально-педагогической науки можно отметить довольно ощутимое продвижение вперед в области изучения процессов развития исполнительской техники музыканта. Например, эти аспекты подробно рассматриваются в работе О. Шульпякова «Техническое развитие музыканта-исполнителя» [7]. История искусства игры на гитаре с момента появления гитары в России занимает период более двух столетий. За это время сформировалась российская гитарная исполнительская школа, которая сумела подняться на высокий международный уровень.

Профессиональные исполнительские школы (струнно-смычковые, фортепиано) имеют более давние традиции и фундаментальные исследования по сравнению с гитарной школой. Поэтому для формирования теоретической базы исполнительской школы гитары целесообразным является использование гитаристами уже существующих общих основополагающих принципов развития техники игры на других инструментах [2; 3]. Можно с уверенностью сказать, что вопросы развития индивидуальной исполнительской техники всегда волновали гитаристов и в начальном периоде освоения техники игры на гитаре, и на стадии углубленного развития исполнительского мастерства. Современное искусство игры на гитаре, а также творчество современных композиторов, пишущих для гитары, предполагает владение разнообразными способами и приемами формирования звука. Однако

степень информированности педагогов, обучающихся игре на гитаре, зачастую не успевает за темпом развития современного гитарного исполнительства. Таким образом, можно говорить о назревшей проблеме необходимости разработки новой информации о современных базовых приемах звукоизвлечения на классической гитаре и поисках способов внедрения новых методов преподавания на различных этапах обучения.

Целью данной работы является изучение и выявление особенностей современной работы над звукоизвлечением в классической гитаре с привлечением различных методик преподавания. Задачи: изучение базовых средств формирования звука, их классификация и описание методики их исполнения. Практическая значимость работы состоит в том, что материалы, изученные во время исследования и сделанные из них практические выводы могут быть использованы преподавателями и гитаристами-исполнителями.

Техника исполнения на гитаре основана на мелких движениях пальцев и кистей рук, поэтому нет смысла рассматривать ее как мелкую и крупную. К двигательным средствам исполнительской техники можно отнести как простейшие подготовительные или игровые действия музыканта, так и сложные технические приемы и комбинации приемов [1; 4]. Каждое двигательное средство исполнительской техники можно рассматривать как совокупность биомеханических движений, не связанных со звуком и конкретной музыкальной задачей. Однако если целью двигательных действий является формирование музыкального звука, то двигательные средства исполнительской техники следует рассматривать как элементы музыкальной выразительности, так как в этом случае они несут в себе художественную задачу и конкретный художественный элемент музыки. Отсюда можно сделать вывод, что постановка рук, посадка, фиксация инструмента, движения, приемы, комбинации приемов и другие действия, направленные на выполнение конкретных музыкально-художественных задач, являются двигательными средствами исполнительской техники и одновременно элементами музыкальной выразительности.

Основополагающими здесь являются вопросы об основах звукообразования, в которых необходимо обратить внимание на источник звука (струны), окружающую среду (воздух) и особенности частоты колебания звука. Также достойным внимания является рассмотрение основного способа звукоизвлечения на классической гитаре. Это щипывание струн различными методами. Существуют и вспомогательные (ударные) виды гитарного звукоизвлечения, которые производятся по струнам или корпусу гитары. Применяются также и комбинированные способы [5]. Для более точного понимания и использования термина способ звукоизвлечения на гитаре в современной исполнительской и педагогической практике предложено установить и применять следующие положения:

1. Способы звукоизвлечения на гитаре являются: щипки, щипковые удары, удары.
2. Способы звукоизвлечения имеют виды, связанные с применением конкретного предмета звукоизвлечения: кончиков пальцев («подушечек»), ногтей.

Такое понятие, как прием звукоизвлечения, в отличие от способа звукоизвлечения, подразумевает конкретное техническое воплощение способа звукоизвлечения в определенную игровую двигательную форму, имеющую свою техническую и звуковую особенность, отличающую его от других приемов. Способ звукоизвлечения означает общий принцип взаимодействия струн и пальцев, имеющих множество видов с характерными техническими особенностями исполнения и различными звуковыми характеристиками. Укажем некоторые виды приемов игры на классической гитаре, дадим их описание.

Тирандо. Процесс звукоизвлечения состоит из четырех отдельных составляющих фаз: захват, оттяжка, освобождение и колебание струны. Кратко рассмотрим их.

Фаза 1 (захват). Для образования звука на гитаре щипковым приемом звукоизвлечения требуется «захватить» струну предметом звукоизвлечения (пальцами), затем оттянуть струну на определенное расстояние и отпустить. Это воздействие на струну с целью образования звука называется щипковый способ звукоизвлечения.

Фаза 2 (оттяжка). Струна выводится из состояния равновесия путем оттягивания ее предметом звукоизвлечения (пальцами) в какую-либо сторону. Во время оттягивания струны увеличивается сила трения (сила сцепления) струны с предметом звукоизвлечения, которая возрастает по мере уда-

ления точки защипывания струны от своего первоначального положения. В прямопропорциональной зависимости увеличивается также и сила «обратного» стремления каждой точки струны, стремящейся возвратиться в свое первоначальное состояние покоя.

Фаза 3 (освобождение). Освобождение струны от контакта с предметом звукоизвлечения или «отпускание» струны происходит за счет резкого уменьшения силы трения, которая существовала между струной и предметом звукоизвлечения во время фаз «захвата» и «оттягивания» струны.

Фаза 4 (колебание струны). В связи с тем, что освобождение струны производится с помощью изменения вектора движения пальцев, процесс оттягивания струны происходит не по прямой линии, а по сложной дугообразной траектории. Это движение струны закладывает начало сложной формы колебания – не в одной плоскости (вперед, назад), а по сложной траектории в форме эллипса.

Как свидетельствует американский учёный Джон Тейлор: «"Плотность" связывается с присутствием в звуке низких обертонов, "блеск" – с присутствием высоких обертонов. Если высокие выделяются сильнее, звук может стать "жестким" и "острым". Если высокие подавлены, то звучание может измениться к "толстому" и "тусклому". Каждый обертон передает свой собственный специфический аромат, который связан с его музыкальным интервалом выше основного тона. Многие из высоких обертонов, начиная с седьмого, производят диссонансные интервалы, и это, как полагают, является причиной резкости звучания, которую они создают» [6, с. 10].

Апояндо. Прием имеет некоторые характерные особенности в технике исполнения, отличные от приема тирандо. Этот прием может сформировать более громкий звук, имеющий яркую, насыщенную тембральную окраску, с более активной атакой, по сравнению со звуком, полученным при игре на тирандо. Спецификой в технике исполнения является то, что щипок апояндо производится всегда с последующей опорой пальца на соседнюю струну. Опора предмета звукоизвлечения сама по себе не влияет на образование звука, но направление движения струны, интенсивность и траектория колебания струны, происходящие при игре на апояндо, имеют принципиальное значение для звукообразования. Напомним о правилах опоры пальцев [1; 4]. Если игра осуществляется указательным, средним и безымянным пальцами (i, m, a) в направлении снизу вверх, то опора производится на соседние струны. Исключением является извлечение звука на шестой струне, так как предмету звукоизвлечения не на что опереться. При игре большим пальцем (p) сверху вниз оттягивание струны и движение предмета звукоизвлечения осуществляются в противоположном направлении.

Щипково-ударные приемы. Способ звукоизвлечения щипковый удар на гитаре отличается от «чистых» щипков техникой исполнения, а именно: наличием замаха, скоростью и траекторией движения. Щипковые удары (например, расгеадо) имеют двойственную природу своего происхождения и сочетают в себе как ударное движение предмета звукоизвлечения, так и поведение струны, характерное для щипка. Вот почему эти способы звукоизвлечения до сих пор не имеют единого определения и точной терминологии при описании.

«Техническое легато» восходящее. В этом приеме движение выполняется только пальцами левой руки. Они производят удары. Оптимальная точка для удара – место возле металлических порожков. На классической гитаре «техническое легато» широко используется в виртуозных пьесах для экономии движений, мелизматике.

Тамбурин. Это еще один вид удара пальцами правой руки. Выполняется он левой боковой поверхностью большого пальца и внутренней частью указательного среднего и безымянного пальцев правой руки. Удары производятся по всем или нескольким струнам с помощью кистевого замаха.

Основные противоречия, которые уже длительное время являются предметом споров среди гитаристов это: 1) выбор метода звукоизвлечения (ногтевой, подушечный, подушечно-ногтевой); 2) игра твердыми или расслабленными пальцами (то есть прогибание пальцев во время щипка); 3) вопрос о повороте кисти; 4) проблема выбора «апояндо» или «тирандо». Здесь важно отметить, что, хотя методы обучения у различных педагогов свои, профессиональный исполнитель должен одинаково владеть всеми методами и способами, чтобы затем в каждом отдельном случае найти наиболее правильное решение. Когда исполнитель овладел техникой достаточно, чтобы свободно и произвольно «включать» мощность и скорость, то тогда, разумеется, он может использовать их так редко или так часто, как того требует музыка. В итоге, звуки, которые извлекает исполнитель, будут в большей степени отражением его музыкальной личности.

Список литературы

1. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Е. Ларичева. – М.: Музыка, 1990. – 206 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / пер. с англ., общ. ред., вступ. ст. и коммент. И. Ямпольского. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
3. Вартанян И. А. Звук – слух – мозг. – Л.: Наука, 1981. – 176 с.
4. Иванов-Крамской А. М. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1989. – 151 с.
5. Карпов Л. В. Техника игры на гитаре: учеб.-метод. пособие / С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 100 с.
6. Тейлор Дж. Звукоизвлечение на классической гитаре [Электронный ресурс]. – URL: www.ru.myguitar.
7. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии. – Л.: Музыка, 1973. – 104 с.

List of references

1. Agafoshin P. S. Shkola igry na shestistrunnoi gitare / pod red. E. Laricheva. – M.: Muzyka, 1990. – 206 s.
2. Auer L. Moia shkola igry na skripke. Interpretatsiia proizvedenii skripichnoi klassiki / per. s angl., obshch. red., vstup. st. i komment. I. Iampol'skogo. – M.: Muzyka, 1965. – 272 s.
3. Vartanian I. A. Zvuk – slukh – mozg. – L.: Nauka, 1981. – 176 s.
4. Ivanov-Kramskoi A. M. Shkola igry na shestistrunnoi gitare. – M.: Muzyka, 1989. – 151 s.
5. Karpov L. V. Tekhnika igry na gitare: ucheb.-metod. posobie / S.-Peterb. gos. un-t kul'tury i iskusstv. – SPb.: SPbGUKI, 2008. – 100 s.
6. Teilor Dzh. Zvukoizvlechenie na klassicheskoi gitare [Elektronnyi resurs]. – URL: www.ru.myguitar.
7. Shul'piakov O. F. Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelia: problemy metodologii. – L.: Muzyka, 1973. – 104 s.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДШИ НА ПРИМЕРЕ ЛЕКЦИИ-КОНЦЕРТА

О. А. Подъяблонская, И. В. Федорцова

МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 15», г. Кемерово

В статье описывается проектная деятельность детской школы искусств № 15 как одна из форм внутришкольной работы на примере лекции-концерта, посвященного 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского. Данный проект способствует разностороннему развитию личности ребенка и самореализации всех участников образовательного процесса.

Ключевые слова: проектная деятельность, лекция-концерт, П. И. Чайковский, межпредметные связи, лекторская практика.

PROJECT ACTIVITY AT ART SCHOOL FOR CHILDREN ON THE EXAMPLE OF A LECTURE-CONCERT

O. A. Pod'yablonskaya, I. C. Fedortsova

Art School for Children № 15, Kemerovo

The article describes the project activity of Art School for Children № 15 as one of the forms of school work on the example of a lecture-concert dedicated to the 175th anniversary of P. I. Chaikovsky. This project promotes all-round development of the child's personality and self-realization of all participants of an educational process.

Keywords: project activity, lecture-concert, P. I. Tchaikovsky, interdisciplinary communication, lecturing practice.

Глобальные изменения в информационной, коммуникационной, профессиональной и других сферах современного общества требуют корректировки содержательных, методических, технологических аспектов образования, пересмотра прежних ценностных приоритетов, целевых установок и педагогических средств, развития новых способов образования, педагогических технологий, которые бы имели дело с индивидуальным развитием личности и творческой инициативой, навыка самостоятельного движения в информационных полях. Акцент в воспитании свободной личности переносится на формирование у детей способности самостоятельно мыслить, добывать и применять знания, эффективно сотрудничать в разных по составу и профилю группах, быть открытыми для новых контактов [5, с. 67].

Этим обусловлено введение в образовательных учреждениях методов и технологий, основанных на проектной и исследовательской деятельности обучающихся. Проектная (или проектная) деятельность относится к разряду инновационной, так как предполагает преобразование реальности, строится на базе соответствующей технологии, которую можно унифицировать, освоить и усовершенствовать [3].

Организация проектной и исследовательской деятельности обучающихся требует грамотного научно-обоснованного подхода и решения комплекса задач организационных, учебно-методических, информационных, дидактических, психолого-педагогических. Эти задачи могут решаться в любом образовательном учреждении при наличии инициативной группы педагогов единомышленников во главе с организатором учебно-методической работы.

В 2015 году отмечается 175-летие со дня рождения П. И. Чайковского, этой дате посвящен ряд мероприятий в стране и в жизни нашего города, в том числе в проектной деятельности нашей школы. В этом учебном году запланировано несколько мероприятий в рамках проекта, посвященного юбилею композитора. Одной из значимых форм работы является лекция-концерт. Заявленная тема актуальна и интересна для совместной работы преподавателей и учащихся. Также данный проект является примером социального партнерства между школой искусств и культурно-образовательными учреждениями города.

К подготовке и проведению лекции-концерта, посвященного 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского, привлекаются преподаватели и учащиеся разных отделений школы искусств. С помощью преподавателей разрабатывается сценарий литературно-музыкального вечера, на котором исполняются вокальные, инструментальные номера, отрывки из произведений писателей и поэтов XIX века, демонстрируются полотна художников-современников. Учащиеся имеют возможность проявить навыки лекторской практики в качестве ведущих концерта.

Примерный сценарий лекции-концерта

Вступление к лекции-концерту зачитывается ведущим-учащимся театрального отделения.

Творчество Петра Ильича Чайковского – яркая страница в истории отечественного и зарубежного музыкального искусства. Богатство мелодики, мастерское владение разными музыкальными жанрами – от романсов до опер и симфоний, блестящая композиторская техника и оригинальность творчества делают его выдающимся представителем не только русской, но и мировой музыкальной культуры [6, с. 132]. В творческом наследии композитора – симфонические произведения и вокально-хоровая музыка, одно из центральных мест принадлежит опере. П. И. Чайковский изменил отношение к музыкальному содержанию балета. Большое значение в творчестве композитора имеют романсы. Почти в каждом музыкальном жанре композитор сумел сказать новое слово [6, с. 134].

Отдельно следует сказать о детской музыке Чайковского. Он был первым русским композитором, создавшим для детей альбом фортепианных пьес. В те времена во многих семьях принято было учить детей музыке – это было частью светского воспитания. Считалось правилом хорошего тона, если дети умели играть «для себя». Игре на рояле учили всех детей в семье Чайковских. В их доме музыка звучала постоянно.

Сочиняя «Детский альбом», композитор осуществлял свой давний замысел – «содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата» (см. [4]). Двадцать четыре пьесы вошли в этот сборник. Здесь встречаются картины природы и названия детских игр, сказочные персонажи и танцевальные мелодии.

Учащиеся музыкального отделения исполняют пьесы из «Детского альбома» – «Утренняя молитва», «Баба-Яга», «Сладкая греза», «Старинная французская песенка», «Марш деревянных солдатиков».

В исполнении учащихся театрального отделения звучат стихи и отрывки из произведений А. С. Пушкина, А. Н. Плещеева, Л. Н. Толстого.

Еще один фортепианный цикл Петра Ильича Чайковского – «Времена года». Все двенадцать пьес этого цикла сопровождаются эпиграфами из стихотворений русских поэтов. Музыка «Времен года» и сама похожа на красивые стихи – она поэтична. Композитор посвятил эти пьесы застенчивой русской природе, ее разным состояниям, которые сменяют друг друга [1, с. 143]. Его «Осеннюю песнь» находили созвучной настроению картины Левитана «Осенний день. Сокольники». Левитан изобразил дорожку в тихом, опустевшем парке. Низкое серое небо; с молодых клёнов осыпаются жёлтые листья. От ветра качаются верхушки елей. По дорожке идёт женщина в чёрном платье. Она опустила голову и мысли её, вероятно, так же печальны, как этот грустный день. В «Осенней песне» – грустная мелодия звучит устало, задумчиво. Потом музыка становится оживлённее. А к концу пьесы вновь возвращается прежнее настроение.

В исполнении преподавателей школы звучат произведения из цикла «Времена года»: «Осенняя песнь», «Песнь жаворонка», «Баркарола», «У камелька» на фоне изображения репродукций картин И. И. Левитана.

В 1881 году у Чайковского зародилась мысль о сочинении сборника «Детских песен». 15 февраля 1881 года он получил в подарок с надписью автора книгу стихов А. Н. Плещеева «Подснежник». Возможно, этот подарок натолкнул композитора на мысль о создании альбома песен, аналогичного уже созданному фортепианному сборнику «Детский альбом». Тем более, что в томике Плещеева было множество стихов о детской жизни или посвященных детям, назидательным сюжетам. На томике была примечательная надпись: «Петру Ильичу Чайковскому в знак уважения и благодарности за его прекрасную музыку на мои плохие стихи». Чайковский уже был к тому времени автором нескольких романсов на стихи Плещеева.

В одном из писем композитор сообщает: «...я принялся за сочинение детских песенок и пишу аккуратно по одной в день. Но это работа легкая и очень приятная, ибо я взял текстом “Подснежник” Плещеева, где много прелестных вещей» (см. [4]). В отличие от «Детского альбома», «Детские песни» предназначены не для исполнения, а для слушания детьми. Возможно, именно этим объясняются те «черты наставничества», назидательности, которые присутствуют в текстах, выбранных Чайковским [4].

В исполнении учащихся и преподавателей вокального отделения звучат песни: «Мой Лизочек», «Легенда», «Весна», «В бурю».

Музыка Чайковского занимает особое место в отечественной и мировой культуре. Его искусство стало близким, любимым и объединяющим для людей разных возрастов.

В заключение следует отметить, что в последнее время наблюдается возрождение интереса к обучению классической музыке. Родители с желанием отдают детей в музыкальные школы и школы искусств. С удовольствием посещают с детьми концерты классической музыки. Поэтому проведение подобных музыкальных вечеров необходимо, ведь в недавнем прошлом такое музицирование было очень распространено в дружеском кругу, вносило в домашний быт теплоту и чувство единения. Творческий подход к изучению наследия композиторов в синтезе искусств (музыка, литература, изобразительное искусство) дает положительный результат, вызывает огромный интерес как учащихся, так и родителей и должен стать традиционным.

Список литературы

1. Гильченко Н. Г. Слушаем музыку вместе: учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2006. – 184 с.
2. Козлова Н. П. Русская музыкальная литература. – М.: Музыка, 2007. – 224 с.
3. Проектная деятельность как способ организации семиотического образовательного пространства [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://bgprestige.narod.ru/proekt/>

4. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://www.tchaikov.ru/16pesen.html>
5. Ширшина Н. Г. Повышение педагогического мастерства учителя: опыт создания системы методической работы в школе. – Волгоград: Учитель, 2008. – 172 с.
6. Энциклопедия для детей / ред. В. А. Володин. – М.: Аванта+, 2001. – Т. 7: Искусство, ч. 3: Музыка. Театр. Кино. – 624 с.

List of references

1. Gil'chenok N. G. Slushaem muzyku vmeste: ucheb. posobie. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 184 s.
2. Kozlova N. P. Russkaia muzykal'naia literatura. – M.: Muzyka, 2007. – 224 s.
3. Proektnaia deiatel'nost' kak sposob organizatsii semioticheskogo obrazovatel'nogo prostranstva [Elektronnyi resurs]: sait. – URL: <http://bgprestige.narod.ru/proekt/>
4. Chaikovskii. Zhizn' i tvorchestvo russkogo kompozitora [Elektronnyi resurs]: sait. – URL: <http://www.tchaikov.ru/16pesen.html>
5. Shirshina N. G. Povyshenie pedagogicheskogo masterstva uchitel'ia: opyt sozdaniia sistemy metodicheskoi raboty v shkole. – Volgograd: Uchitel', 2008. – 172 s.
6. Entciklopediia dlia detei / red. V. A. Volodin. – M.: Avanta+, 2001. – Т. 7: Iskusstvo, ch. 3: Muzyka. Teatr. Kino. – 624 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азьмукова Ирина Васильевна, отличник общего образования, преподаватель МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@rambler.ru

Алтатова Оксана Евгеньевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и сольного пения, ФГБОУ ВПО «Поволжская государственная социально-гуманитарная академия» (г. Самара, Россия). E-mail: 4121154@mail.ru

Афанасьева Анжела Александровна, доцент, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

Барабаш Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: horakademy@inbox.ru

Белова Екатерина Евгеньевна, концертмейстер кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: katya-utro@mail.ru

Божэнский Андрей Васильевич, преподаватель кафедры народных музыкальных инструментов и вокала, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Большух Светлана Викторовна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 40» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: music_school_40@mail.ru

Бондарь Ксения Сергеевна, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ksen-bondar@yandex.ru

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, лауреат премии «Русское исполнительское искусство», заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства, ФГБОУ ВПО «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского» (г. Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru

Василенко Александр Владимирович, преподаватель кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Вингертер Наталья Николаевна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: purinapurina@mail.ru

Галактионова Светлана Васильевна, преподаватель кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vatkinasvetlana@mail.ru

Гольская Анна Олеговна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: annagolskaya@list.ru

Гончарова Елена Александровна, доцент кафедры, заведующая кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego08@mail.ru

Гусева Ольга Васильевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gyseva49@yandex.ru

Давыдова Лариса Александровна, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель, ГОУ СПО «Кемеровский музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: zebra_kuzb@mail.ru

Двойнос Лариса Ивановна, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ldvojnoss@mail.ru

Душный Андрей Иванович, кандидат педагогических наук, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, доцент кафедры народных музыкальных инструментов и вокала, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Дякунчак Юрий Иванович, концертмейстер кафедры культурологии и украиноведения, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Егле Людмила Юрьевна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: legle@mail.ru

Еременко Юлия Александровна, преподаватель, заместитель директора по методической работе, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@rambler.ru

Ермоленкова Ольга Юрьевна, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ermolenkova@list.ru

Заборских Ольга Евгеньевна, преподаватель, ГОУ СПО «Новокузнецкий колледж искусств» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: veyzer@mail.ru

Камынина Вера Валериевна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 3» (г. Мыски, Кемеровская область, Россия). E-mail: school-of-arts3-myski@yandex.ru

Канина Ольга Викторовна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского класса ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова» (г. Петрозаводск, Россия). E-mail: o-kanina@rkmil.ru

Карась Анна Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой академического и эстрадного вокала института искусств, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. Василия Стефаника» (г. Ивано-Франковск, Украина). E-mail: karasg@ukr.net

Карелина Анна Владимировна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 61» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kedrovka-school@mail.ru

Клочкова Светлана Анатольевна, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 18» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область, Россия). E-mail: sweta_klochkowa@mail.ru

Кнутова Алиса Викторовна, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 15» (г. Кемерово, Россия). E-mail: lisa-pon@yandex.ru

Князев Анатолий Михайлович, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

Князева Надежда Андреевна, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

Кобзарева Дарья Геннадьевна, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dasha-kobzareva2512@mail.ru

Котляров Максим Григорьевич, доцент кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, профессор, заведующая кафедрой народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Кузё Вера Игоревна, преподаватель и старший лаборант кафедры музыковедения и фортепиано, методист учебно-методического отдела, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Кутонова Татьяна Николаевна, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель, ГОУ СПО «Кемеровский музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: t.kutonova@mail.ru

Литерска Барбара, доктор наук, профессор института музыки факультета искусств, Зеленогурский университет (г. Зеленогура, Польша). E-mail: B.Literska@wa.uz.zgoga.pl

Матвеева Наталья Петровна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 40» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: music_school_40@mail.ru

Мицкевич Нина Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Московченко Жанна Викторовна, старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Janna42rus@mail.ru

Мохоныч Анатолий Павлович, кандидат педагогических наук, профессор, член Петровской академии наук и искусств, заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mohonco@mail.ru

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заслуженный деятель искусств Республики Карелия, доцент, профессор кафедры, заведующая кафедрой истории музыки, ФГБОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова» (г. Петрозаводск, Республика Карелия). E-mail: gerain@sampro.ru

Новиков Дмитрий Валерьевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: d.v.novik@mail.ru

Окишева Лариса Александровна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 55» (г. Кемерово, Россия). E-mail: muzikland55@mail.ru

Подъяблонская Оксана Анатольевна, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 15» (г. Кемерово, Россия). E-mail: poksana1980@yandex.ru

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru

Потешкина Оксана Ивановна, старший преподаватель кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: o.konfetka@mail.ru

Пригодич Елена Олеговна, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.com

Радионова Анастасия Сергеевна, студентка института музыки, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nastya.radionova.89@mail.ru

Радко Юрий Иванович, аспирант, ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет им. Василя Стефаника» (г. Ивано-Франковск, Украина). E-mail: radko.yuriy@gmail.com

Рубанникова Татьяна Викторовна, преподаватель, ГОУ СПО «Кемеровский музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: zebra_kuzb@mail.ru

Рябцева Васелина Александровна, кандидат культурологии, научный сотрудник научного управления, преподаватель кафедры культурологии, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vaselina21@mail.ru

Сафронов Константин Владимирович, преподаватель кафедры оркестрового инструментального исполнительства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: konstantinsafronov@rambler.ru

Серегин Николай Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования, ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная академия культуры и искусств» (г. Барнаул, Россия). E-mail: SereginNV@yandex.ru

Серегина Татьяна Николаевна, доцент, доцент кафедры музыкального образования, ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная академия культуры и искусств» (г. Барнаул, Россия). E-mail: tns-2009@mail.ru

Сечина Инга Анатольевна, кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ingasetchina@mail.ru

Сизунова Алёна Александровна, студентка института музыки, хормейстер, МАУО ДОД «Детская школа искусств № 19» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dilual@list.ru

Сидорова Ирина Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: irsida73@mail.ru

Соловьев Александр Владимирович, профессор кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ingasetchina@mail.ru

Соловьева Ирина Витальевна, доцент кафедры народного хорового пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: solovyev60@list.ru

Старикова Алина Вячеславовна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: 214145Alina@mail.ru

Третенков Виктор Михайлович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tretenkovv@mail.ru

Турамуратова Ирина Григорьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ira.turamuratova@mail.ru

Тыновский Михаил Миронович, старший преподаватель кафедры народных музыкальных инструментов и вокала, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Тюрикова Елена Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель, ОГОАУ СПО «Томский музыкальный колледж им. Э. В. Денисова» (г. Томск, Россия). E-mail: dyvyna_donnu@yahoo.com

Ултургашева Надежда Торжуевна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой теории и истории народной художественной культуры, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemtinhk@mail.ru

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов РФ, доцент, профессор кафедры, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru

Федин Сергей Николаевич, доцент, профессор кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergej.fedin@yandex.ru

Федорцова Илона Викторовна, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 15» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ilona-fed70@yandex.ru

Хаванова Наталья Викторовна, преподаватель, МБОУ ДОД «Детская школа искусств № 55» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: n1074@mail.ru

Харсенюк Олег Никитович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: harsenuk@mail.ru

Цуканова Ксения Александровна, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ksu1983.83@mail.ru

Шабает Эльбрус Рамильевич, старший преподаватель кафедры народных инструментов, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Шагилова Юлия Викторовна, преподаватель, МБОУК ДОД «Детская школа искусств № 65» (пгт. Шерегеш, Кемеровская область, Россия). E-mail: ifubkjdf@yandex.ru

Шафета Валерий Валерьевич, магистр, старший преподаватель кафедры народных музыкальных инструментов и вокала, Дрогобычский государственный педагогический университет им. Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru

Шешуков Алексей Александрович, старший преподаватель кафедры оркестрового инструментального исполнительства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ya.sheshukov2014@yandex.ru

Широкова Валентина Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, Рязанский филиал Московского государственного института культуры и искусств (г. Рязань, Россия). E-mail: v.i.shirokova@gmail.com

Шорохова Инна Вячеславовна, директор института музыки, профессор кафедры дирижирования и академического пения, художественный руководитель хорового театра «Академия», ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Щур Сергей Николаевич, преподаватель, МАОУ ДОД «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergeyshchur@mail.ru

Яковлева Дарья Евгеньевна, лаборант кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dashulya20-03@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Рябцева В. А.</i> Традиции и новации в музыкальной культуре.....	4
<i>Карась А. В.</i> Актуальность изучения музыкальной культуры украинской диаспоры XX века.....	9
<i>Турамуратова И. Г., Радионова А. С.</i> Традиции русских народных песен в современном фольклоре.....	13
<i>Тюрикова Е. В.</i> Фольклор и современное народно-песенное исполнительство.....	16
<i>Егле Л. Ю.</i> Особенности формирования и современное состояние музыкальной культуры немцев.....	24
<i>Новиков Д. В.</i> Освещение традиций национальных праздников, музеев, фольклорных коллективов шорцев и телеутов в региональной прессе (1990–2004 годы).....	29
<i>Душный А. И., Шафэта В. В.</i> Приоритеты композиторского творчества в жанре коллективного народно-инструментального музицирования.....	33
<i>Литерска Б.</i> Программы как форма музыкальной критики: Краковская филармония и работа Тадеуша Бэрда.....	39
<i>Нилова В. И.</i> Рецепция латинских песен в «Carminalia» Яна Сибелиуса.....	48
<i>Гольская А. О.</i> Современные тенденции развития хоровых фестивалей в России.....	52
<i>Котлярова Т. А.</i> Организация фестивально-конкурсных форм музыкального искусства в Кемеровском государственном университете культуры и искусств.....	56
<i>Дякунчак Ю. И.</i> Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины в конце XX – начале XXI века: стилевые особенности.....	62
<i>Мицкевич Н. А.</i> Оркестр русских народных инструментов Государственной филармонии Кузбасса как феномен инструментального искусства Западно-Сибирского региона.....	69
<i>Шаббаев Э. Р.</i> Программность в оригинальных произведениях для русского народного оркестра.....	73
<i>Радко Ю. И.</i> Общие черты исполнительской интерпретации в произведениях для баяна Владимира Золотарева.....	77
<i>Канина О. В.</i> О чертах национального музыкального романтизма в ранних произведениях для духовых инструментов и фортепиано Гельмера-Рейнера Нестеровича Синисало.....	83
<i>Харсенюк О. Н.</i> Атрибутика классического блюза.....	87
<i>Мохонько А. П.</i> Влияние сибирского авангарда на новые тенденции в евразийском джазе.....	91
<i>Заборских О. Е.</i> Опера В. Кобекина «Молодой Давид»: сакрализация жанра.....	96
<i>Шагилова Ю. В.</i> Жанр детского альбома для фортепиано в истории русской музыки.....	101
<i>Рубанникова Т. В.</i> Фортепианный цикл Софии Губайдулиной «Музыкальные игрушки».....	107
<i>Бородин Б. Б.</i> Юродство и отечественная музыкальная культура.....	113
<i>Умнова И. Г.</i> Комическая образность в поэтике Сергея Слонимского.....	120
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
<i>Сидорова И. А.</i> Диалектика музыкального развития: проблема взаимосвязи антиномии и триады.....	126

<i>Серегин Н. В.</i> Диагностика индивидуальных различий в музыкально-педагогическом процессе.....	129
<i>Белова Е. Е.</i> Понятие установки в психологии художественного творчества.....	136
<i>Федин С. Н.</i> Формирующие и компенсирующие методики обучения музыкально-исполнительскому мастерству.....	139
<i>Пригодич Е. О.</i> Стрессоустойчивость в структуре способностей музыкантов-исполнителей.....	146
<i>Афанасьева А. А.</i> История и теоретические основы проектных технологий в учебном процессе.....	150
<i>Поморцева Н. В.</i> Метод проектирования в курсе музыкально-теоретических дисциплин (на примере дисциплины «Музыкальная форма»).....	155
<i>Кузё В. И.</i> Творческое развитие музыканта-инструменталиста как составляющая художественного образования Украины в начале XXI века.....	160
<i>Гусева О. В.</i> Становление российского музыкального образования в XVIII–XIX веках: социально-культурная доминанта.....	165
<i>Мороз Т. И.</i> Современная музыка в курсе «Сольфеджио» в вузе.....	169
<i>Князева Н. А., Князев А. М.</i> Специфика исполнительского интонирования в контексте теории Бориса Асафьева.....	173
<i>Василенко А. В.</i> Творческие школы в сохранении музыкально-инструментальной традиции народной педагогики.....	178
<i>Сечина И. А., Соловьев А. В.</i> Возрождение и реконструкция игры на традиционных русских народных инструментах.....	182
<i>Ултургашева Н. Т.</i> Открытие творческой школы по обучению искусству горлового пения, игре на традиционных музыкальных инструментах коренных народов Сибири как основа сохранения этнической идентичности.....	189
<i>Галактионова С. В.</i> Формирование навыка расшифровки народных песен у студентов.....	198
<i>Потешкина О. И.</i> Южнорусская традиция в репертуаре учебного хора.....	202
<i>Шорохова И. В.</i> Учебная дисциплина «Хоровой театр» как инновационная форма освоения вокальных стилей.....	205
<i>Соловьева И. В.</i> Реализация дисциплины «Хоровой класс» на кафедре народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств.....	209
<i>Старикова А. В.</i> Фортепианные упражнения как метод работы Готфрида Гальстона.....	213
<i>Сафронов К. В.</i> Ф. Лист. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (исполнительский и методический анализ).....	223
<i>Серегина Т. Н.</i> Искусство педализации: из опыта фортепианной педагогики.....	230
<i>Душный А. И., Божэнский А. В.</i> Творчество для детей композиторов Львовской школы баянно-аккордеонного искусства.....	236
<i>Барабаш Т. В.</i> Роль певческого дыхания в развитии вокальной техники.....	241
<i>Шешуков А. А.</i> Использование современных технических средств в процессе обучения игре на лабиальных духовых инструментах.....	246
<i>Третенков В. М.</i> Проблема постановки исполнительского дыхания на духовых инструментах.....	250
<i>Тыновский М. М.</i> Репертуарные тенденции в формировании исполнительского мастерства кларнетиста.....	254
<i>Гончарова Е. А.</i> Феномен самовоспитания в подготовке студента направления музыкального искусства эстрады.....	260

Вингертер Н. Н. Специфика формирования речевого голосообразования в эстрадном пении.....	264
Московченко Ж. В. Формирование эстетической активности детей младшего школьного возраста на уроках музыки.....	269
Котляров М. Г. Проблемы развития вокально-хорового исполнительства в детских дошкольных образовательных учреждениях Кемеровской области.....	273
Двойнос Л. И. Внеурочная вокально-хоровая деятельность учащихся общеобразовательной школы.....	277
Яковлева Д. Е. К проблеме становления современного православного образования.....	280
Широкова В. И. Искусство колокольного звона в деятельности отделения дополнительного профессионального образования вуза культуры.....	285
Цуканова К. А. Применение современных коммуникационных интерактивных образовательных средств при изучении предметов музыкально-теоретического цикла в учреждениях дополнительного образования детей.....	288
Сигунова А. А. Педагогический артистизм в профессиональной деятельности учителя музыки.....	293
Карелина А. В. Особенности концертного исполнения у юных музыкантов.....	296
Ермоленкова О. Ю. Особенности коррекционной и воспитательной работы на уроках музыки с учащимися из детского дома.....	298
Клочкова С. А. Беспредметное рисование на уроках слушания музыки и музыкальной литературы в младших классах ДМШ и ДШИ.....	301
Кобзарева Д. Г. Особенности формирования межличностных отношений в творческом коллективе.....	306
Хаванова Н. В. Совершенствование музыкального слуха как основа развития исполнительских способностей учащихся класса фортепиано.....	310
Давыдова Л. А., Кутанова Т. Н. В помощь юным исполнителям прелюдий Шопена.....	315
Большбрух С. В. Исполнительские особенности в работе над пьесами ночного блока в цикле П. И. Чайковского «Детский альбом».....	319
Матвеева Н. П. Развитие музыкально-слухового контроля у детей школьного возраста в классе фортепиано.....	322
Кнутова А. В. Игра пьес на черных клавишах как необходимое условие успешной организации рук начинающего пианиста.....	325
Окишева Л. А. Формирование навыка применения педали в младших классах.....	329
Еременко Ю. А. Формирование образного мышления современных одаренных детей (видео-сказки в классе баяна).....	333
Бондарь К. С. Особенности воплощения художественного образа в эстрадном певческом номере.....	337
Алпатова О. Е. Феномен «энергетики» в классе эстрадного вокала.....	341
Азьмукова И. В. Совместное творчество с родителями в классе эстрадного пения.....	346
Щур С. Н. Упражнения на начальном этапе обучения в классе гитары.....	348
Камынина В. В. Современные средства формирования звука на шестиструнной гитаре.....	352
Подъяблонская О. А., Федорцова И. В. Проектная деятельность ДШИ на примере лекции-концерта.....	355
Сведения об авторах	359

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, Т. В. Сафарова, О. В. Шомина*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *А. В. Сергеев*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 23.03.2015. Формат 60х84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 33,7. Усл. печ. л. 42,7.
Тираж 500 экз. Заказ № 1036.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru