

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей
Выпуск 4

Кемерово 2017

УДК 78
ББК 85.31
М11

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент (гл. редактор),
В. Д. Пономарев, доктор педагогических наук, профессор,
Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент

Рецензенты:

С. Ю. Лысенко, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, музыкального образования и искусства эстрады Хабаровского государственного института культуры,
В. И. Марков, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии Кемеровского государственного института культуры,
Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Москва)

Составитель и научный редактор:

И. Г. Умнова, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры, член-корреспондент РАЕ, член Союза композиторов России

М11 **Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении** [Текст]: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.), В. Д. Пономарев, Л. Ю. Егле; сост. и науч. ред. И. Г. Умнова. – Кемерово: КемГИК, 2017. – Вып. 4. – 214 с.

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0379-6

В сборнике научных статей рассматриваются проблемы изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социально-исторических и педагогических исследований, 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 978-5-8154-0379-6

© Авторы статей, 2017
© Кемеровский государственный институт культуры, 2017

ПРЕДИСЛОВИЕ

В четвертом выпуске сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» объединены статьи исследователей в области культуры и искусства, опытных педагогов-практиков и молодых специалистов, представляющих разные регионы России, а также соседние с ней государства. Это посвященные историко-культурным традициям и современным тенденциям развития музыкального искусства работы *Д. Ж. Жумабековой и М. Б. Канеу-Кохановой из Казахстана, Д. Петраускайте из Литвы, А. И. Душного и В. И. Кузё из Украины, Лю Юйхань из Китая*. В выпуске масштабно очерчена исследовательская география, представляющая оригинальные изыскания ученых и педагогов из Санкт-Петербурга (Н. И. Верба) и Владивостока (Ю. Л. Фиденко и Л. И. Четыркина), Москвы (И. Г. Нефедова) и Екатеринбурга (Б. Б. Бородин), Саратова (И. В. и С. П. Полозовы) и Хабаровска (В. С. Захарченко), других городов.

В сборник также включены совместные научные опыты магистрантов и студентов с их научными руководителями, характеризующие вопросы музыкального образования, исполнительства и менеджмента в области музыкального искусства, методические проблемы (профессора Н. В. Костюк и Д. Г. Кобзаревой, профессора И. Г. Умновой и Ж. Б. Касеновой, профессора Т. А. Котляровой и Д. А. Логуновой, доцента Л. Ю. Егле и А. С. Бажиной, доцента Т. И. Мороз и А. Ю. Константиновой, доцента Н. В. Поморцевой и А. О. Юхатовой, других).

Материалы сборника представлены в *двух разделах*: «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства».

Редакторы обращают внимание читателей на открывающую сборник статью И. В. и С. П. Полозовых, в которой в качестве источника информации использованы не только литературоведческие издания, но и документы, связанные с изучением культурных взаимовлияний искусства Древней Руси и юго-западных славян. Новое интонационное поле католической мессы и протестантских гимнов анализируется Ю. Л. Фиденко. Претворение архетипических образов в культуре XIX века исследуется Н. И. Вербой. Эти работы, как и статьи Д. Петраускайте, Б. Б. Бородина и Е. К. Карелиной задают высокую исследовательскую планку. Интересные ракурсы возникают в научных опытах О. Е. Заборских и И. Г. Нефедовой, Н. А. Князевой и Д. Е. Яковлевой.

Редакторский коллектив признателен рецензентам – доктору искусствоведения Светлане Юрьевне Лысенко, доктору педагогических наук Наталье Васильевне Костюк, доктору культурологии Виктору Ивановичу Маркову за доброжелательный подход к материалам сборника.

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

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА КАНОНИЧЕСКОГО ТИПА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ)

С. П. Полозов, И. В. Полозова

*ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова», г. Саратов*

Работа посвящена изучению культурных взаимовлияний искусства Древней Руси и юго-западных славян. Три волны южнославянских влияний совпадают с периодами качественных обновлений как русской литургической традиции, так и юго-западных славян. Таким образом, процесс межкультурной коммуникации в эволюции искусства канонического типа оказывается эффективным и актуальным.

Ключевые слова: культура канонического типа, богослужebное пение, межкультурная коммуникация, певческая рукопись.

DEVELOPING CANONICAL ART WITHIN THE CONTEXT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION (FROM THE MIDDLE AGES BY MODERN TIMES)

S. P. Polozov, I. V. Polozova

Saratov State Conservatory, Saratov

The paper considers the issues for studying cultural influences of Ancient Russian art and the culture of South-Western Slavs. Three waves of South-Slavonic influences correspond to the periods of qualitative renewal of both Russian and South-Western Slavonic liturgical traditions. Thus, the process of cross-cultural communication in the evolution of canonical art proves to be effective and valid.

Keywords: canonical culture, church singing, cross-cultural communication, singing manuscript.

Изучение любой культурной традиции средневековой эпохи сопряжено с рассмотрением ряда специфических и вместе с тем важных проблем. С одной стороны, средневековая культура характеризуется внутренней замкнутостью, определенной статичностью, ориентацией на воспроизведение уже хорошо известного. В представлениях средневекового человека отсутствуют такие понятия, как временное, изменяемое, новое, а происходящие изменения (точнее, обновления) на протяжении жизни одного поколения оказываются практически незаметными. Мысль обывателя Средневековья обращена к Вечному, неизменному, каноничному. С другой стороны, Средневековье, следуя неизбежному течению времени, на протяжении своего существования, также как и любая другая эпоха, отражает процессы эволюции, проявляющиеся часто в латентной форме. Кроме того, изменения, наблюдаемые в рамках средневекового искусства, носят исключительно кумулятивный характер: средневековая культура не создает ничего принципиально нового, она направлена на обновление тради-

ции, а потому изменения, трансформации в области культуры не являются предметом рефлексии средневекового человека. Можно сказать, что развитие культурной традиции в этих условиях происходит преимущественно в количественном аспекте, путём накопления культурной информации, расширения информационного поля, не производя качественных изменений.

Ориентированное на «эстетику тождества» (термин Ю. М. Лотмана) русское средневековое церковно-певческое искусство не стремится к изменению, однако оно не отрицает и обновления, но в рамках канона. При этом аккумуляция постепенно появляющихся обновленных стилевых признаков приводит к образованию нового уровня (витка спирали) в развитии богослужебного певческого канона. Поэтому исследователи древнерусского церковно-певческого искусства подразделяют этот в стилевом отношении однородный, но вместе с тем и разнообразный период на отдельные фазы.

В статье мы попытаемся рассмотреть некоторые мотивы, способствующие более активному обновлению в рамках монолитной средневековой культуры Руси, что позволяет историкам искусства отличать один период от другого. Безусловно, мы не претендуем на полный и многогранный анализ факторов, стимулирующих эволюционные процессы в отечественной культуре Средневековья, а остановимся на одном, на наш взгляд, релевантном признаке: тесном взаимодействии русской церковно-певческой практики с другими славянскими культурами, прежде всего болгарской, а также македонской, сербской и др.

В качестве важного методологического инструмента мы опираемся на тезис Ю. М. Лотмана, который говорит о влиянии как диалоге культур, характеризующемся следующими признаками: попеременной активностью передающего и принимающего; выработкой общего языка общения, когда чуждой язык усваивается, адаптируется в соответствии с языковыми нормами «принимающего», а далее поток влияния перенаправляется, и принимающий становится передающим. «Причем, – пишет Ю. М. Лотман, – переходя из состояния принимающего в позицию передающего, культура, как правило, выбрасывает значительно большее число текстов, чем то, что она впитала в прошедшем, и резко расширяет пространство своего воздействия... Это, в частности, доказывает, что вторжение внешних текстов играет роль дестабилизатора и катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их» [6, с. 229]. В результате такого информационного обмена, естественно, возникает непосредственная обратная связь, где каждый из субъектов взаимодействия выступает в двух ипостасях – в качестве как источника, так и получателя информации, – а содержанием взаимных потоков являются культурные достижения. Эта общая закономерность межкультурной коммуникации проецируется на каноническое искусство.

Другой значимой методологической установкой для нас является мысль о посреднической функции, которую выполняли болгарская, сербская и другие юго-западные славянские культуры. Все они, также как и русская, были ориентированы на византийский богослужебный канон. Однако, на столетие ранее, приняв христианство «от грек», именно у них изначально складываются основы церковнославянского языка, формируются особенности певческого оформления службы, закладываются традиции славянского книгописания и т. п. Три волны южнославянского влияния в истории отечественной культуры, как отмечают исследователи, направлены на намеренную архаизацию богослужебного обряда и вызваны желанием привести русское богослужение в полное соответствие с греческим. Таким образом, эти влияния инспирированы не самостоятельным интересом к культурным традициям южных славян, а возможностью выполнения южнославянскими культурами посреднической функции в процессе византинизации Русской церкви.

Рассмотрим эти контакты более внимательно и попытаемся выявить взаимосвязь между интенсификацией культурных контактов русских с соседними славянскими народами и наступлением явных признаков обновления в рамках богослужебного певческого искусства Руси, каким образом волна влияний, вызванная миграцией или прибытием на Русь выходцев из юго-западных земель, спо-

собствовали активизации развития отечественного искусства. Причем, сразу заметим, что южнославянское влияние проявлялось не только в заимствовании чужого, но и в его адаптации и творческом претворении усвоенного опыта других культур.

Первая волна южнославянского влияния связана с процессом принятия христианства Русью. Византийский богослужебный канон, ставший основой русской литургической практики, не был механически перенесен на русскую почву, а был адаптирован с учетом специфики литургического произношения (необходимости перевода богослужебных текстов на церковнославянский язык), интонационного наполнения песнопений (адаптация напевов, вызванная серьезным отличием греческих и русских певческих традиций, спецификой манеры исполнения и т. п.). Адаптации подвергается и нотация, учитывающая все выше обозначенные изменения.

В этом длительном и сложном процессе адаптации большую роль, как предполагают историки, филологи и музыковеды, сыграла страна-посредница Болгария, с которой Русь имела многочисленные политические и экономические связи, и, что особенно важно, единый старославянский язык. Приняв крещение в 865 году, Болгарская церковь вела миссионерскую деятельность среди других славянских народов. Будучи автокефальной, она соперничала с Византией за сферы влияния. К концу X века Болгарская церковь обладала достаточным штатом своего священства и могла поставлять служителей церкви в Киевскую Русь (так, Иоакимовская летопись свидетельствует о том, что первый на Руси митрополит Михаил был болгарин по происхождению). Кроме того, продолжая просветительскую деятельность свв. Кирилла и Мефодия, их ученики свв. Климент, Наум и Ангеляр, которые после изгнания из Моравии обосновались в Болгарии, делали многие переводы богослужебных текстов [7, с. 86], а болгарская литературная школа вступает в блестящую полосу развития. Таким образом, тесные связи Киевской Руси с Болгарией установились в разных областях: церковной жизни (в том числе посредством постоянных контактов русской и болгарской братии Афонских монастырей), певческом искусстве, архитектуре (например, технике кладки) и др. Исследователи отмечают бесспорное влияние на древнерусскую культуру не только древнеболгарской литературы, но также древнечешской и других славянских народов. Например, влияние памятников святовацлавского цикла на борисоглебский и на житие Феодосия Печерского. «Таким образом, – как пишет А. И. Рогов, – в период христианизации Руси и становления и развития в ней раннесредневековой культуры немалую роль в этом процессе сыграли родственные по происхождению и языку славянские страны. С их помощью Русь приобщилась как к византийской культуре, так и к великому кирилло-мефодиевскому общеславянскому наследию» [12, с. 223, 229].

Вместе с принятием христианства в Киевской Руси начинает активно развиваться богослужебное пение. Вероятно, в этот ранний период (конец X – начало XI века) освоение византийского богослужебного канона проходило под сильным влиянием болгарской церковно-певческой традиции. Как отмечает И. А. Гарднер, «после крещения Руси и организации церковной жизни в государстве св. Владимира стала преобладать болгарская православная церковная культура. То есть, византийская церковная культура в болгарской версии. Богослужебное пение, взятое болгарскими от византийцев в конце IX века и разработанное ими, было уже приспособлено к славянскому (собственно староболгарскому) и к музыкальному чувству южных и восточных славян» [1, с. 215].

Несмотря на то что до нас не дошли однозначные свидетельства влияния болгарской традиции на древнерусское богослужебное пение, косвенные данные позволяют сделать такое заключение. Древнейшие отечественные рукописи XI–XII веков позволяют говорить о наличии в них родственных признаков с болгарскими певческими памятниками (например, «Драганова минея» XIII века или Триодь X–XI веков, обнаруженная на территории Болгарии) [12, с. 210]. Исследователями неоднократно отмечалось соответствие первой русской рукописи «Остромирово евангелие» (1056–1057) лингвистическим признакам, свойственным северо-восточной части Болгарии, пограничной Руси [2, с. 102; 12, с. 212]. Из Западной Болгарии на Русь попала «Евгеньевская псалтырь» с толкованиями XI века и Новгородские листки, которые должны были бы представлять остаток македонского царства кодекса конца X века и т. п. [2, с. 104; 12, с. 211].

Начиная с XII века можно говорить о первых шагах роста собственно национальных черт в развитии иконописи, книгописания, певческого дела. Если памятники X – начала XII века свидетельствуют об усвоении норм византийского канона в болгарской редакции, то теперь, со второй половины XII – начала XIII века, наблюдается обратная тенденция: из русской письменности исчезают болгаризмы, тогда как болгарские памятники включают в себя элементы русского языка, графики ряда букв; тератологический орнамент, получивший широкое распространение в балканской книгописи, восходит к элементам русского язычества; начиная с XII века на Балканы идут русские переводы, а южнославянские рукописи нередко за образец берут русские протографы [12, с. 217–220]. Все это свидетельствует о постепенном накоплении русскими книгописцами опыта и мастерства. Аналогичные тенденции просматриваются и в певческом искусстве, где закладываются основы для будущего расцвета богослужебного знаменного пения.

В настоящее время исследователи предполагают, что первоначальный период и русской певческой книжности проходил под влиянием культуры страны-посредницы Болгарии, откуда, вероятно, на Русь пришли первые гимнографические книги. Данная гипотеза подтверждается тем, что «эти книги сохранились в достаточном количестве в южно-славянских списках, а для русского извода достаточно ясно прочитываются южно-славянские протографы» [3, с. 11]. Влияние болгарской книжной культуры исследователи усматривают и в том, что большая часть русских певческих рукописей этого периода характеризуется не сплошным, а спорадическим (фрагментарным, частичным) невмированием – признаком, характерным для болгарских и других славянских рукописей [3, с. 11].

Вторая волна южнославянского влияния падает на конец XIV века, когда на Балканах установилось турецкое иго. В результате происшедшего многие представители южнославянского духовенства (прежде всего Болгарии и Сербии) вынужденно переселились на Русь и стали применять свои знания и мастерство в области древнерусского искусства. Так, крупнейшими деятелями отечественной культуры того времени становятся болгары: митрополит Киприан, писатель и книжник Григорий Цамблак, серб Пахомий Логофет и др. Благодаря их творчеству на Руси осваиваются новые книжные почерки (например, старший полуустав сменяется младшим), вводятся иные правила правописания и литургического произношения, свой церковнославянский извод, новые типы книжного орнамента, приемы иконописи и музыкального развития, формируется оригинальная литературная манера. Митрополит Московский и всея Руси Киприан, «энергичный, образованный и умный адепт Тырновской школы», активно проводил реформаторскую деятельность в Русской церкви, вводя в практику Иерусалимский устав вместо Студийского, а также осуществляя «реформу официальной культуры вообще» [9, с. 139]. Значимыми для русской культуры оказались и воздействия сербской школы живописи, которая во второй половине XIV века входит в пору своего расцвета. По мнению исследователей, некоторые храмовые росписи Москвы и Новгорода свидетельствуют об участии сербских мастеров в их создании [5, с. 13].

В рассматриваемый период на Руси существенно преобразуется литературная манера письма. Известно, что митрополит Киприан и Григорий Цамблак создают около двух десятков служб недавно канонизированных русских святых [1, с. 83]. Будучи учениками выдающегося болгарского книжника XIV века Евфимия Тырновского, они применяют на практике технику «плетения словес», нашедшую свою реализацию в разных видах церковного искусства. В качестве основных стиливых приемов Тырновской школы исследователи называют: нагромождение синонимических выражений, усиливающих экспрессивность и эмоциональность повествования («устрашитесь страхом...»); обильное употребление однокоренных слов («насытите сытых до сытости, накормите кормящих вас, напитайте питающих вы...»); использование приемов аллитерации и ассонанса, делающих речь более звучной и колористически украшенной; появление словесных новообразований, составных слов, либо кальки-

рование с греческого («всегорделивый», «каменноградный» и даже «высокоправдолюбивейший» или «хвалебночинебесноземнотрисвятовоспеваемый» (цит. по [13, с. 284]).

Стилевые приемы Тырновской школы, получившие свое обоснование в технике «плетения словес», находят распространение и в других областях русского церковного искусства. Так, исследователями неоднократно проводились параллели между литературой и книжной графикой XIV–XV веков. Именно в рассматриваемый период в отечественной оформительской традиции в обиходе утверждается тератологический орнамент, ведущим элементом которого становится плетенка и мотив жгута, соединяющий разные графические символы. В результате один декоративный элемент переходит в другой, как бы непосредственно вытекающий из предыдущего. Орнамент плетенки, основанный на повторении, дублировании одного графического мотива, также направлен на усиление эмоционального и символического значения текста. Изящный, виртуозно плетеный орнамент пронизывает разные элементы книжного декора: заставки, вязь, инициалы, которые в это время оказываются весьма искусно оформленными. Помимо безусловной эстетической функции, они выполняют и важную смысловую нагрузку. В книжной графике этого времени вязь, а в некоторых случаях и сложно декорированный инициал приобретают признаки «тайнозамкнутости»: обозначения названия книги либо ее раздела приобретают закрытую форму – появляется сложно читаемая вязь, как бы нарочито утаивающая заложенную в ней информацию.

Принцип «извития», «плетения словес» находит свое воплощение и в певческой практике XV–XVI веков. Прежде всего отметим, что в рассматриваемый период русское певческое искусство существенно обновляется и достигает поры своего расцвета. Исследователи единодушно говорят о формировании качественно нового этапа в развитии церковно-певческого искусства. Его принципиальным отличием становится усиление мелодического начала в церковном пении. Доминирование пространственных мелизматических напевов в обиходе естественным образом приводит к нарушению изначального соотношения литургического текста и напева, в котором первое подчиняло себе второе. В богослужбных песнопениях времен своего расцвета собственно певческое начало постепенно приобретает большую независимость от литургического текста, а мелодическая организация песнопения во многом опирается на имманентные музыкальные закономерности развития. Напев как бы дублирует, эмоционально усиливает смысловое наполнение текста аналогично тому, как это происходит в «плетении словес».

Как известно, знаменное песнопение в своей основе опирается на попевочную систему – развитый комплекс мелодико-ритмических оборотов, характерных для того или иного гласа. На комбинаторике этих попевок и основана структура песнопения (так называемая техника *centon*-композиции). Родственные в мелодическом отношении гласовые попевки, сцепляясь между собой, создают некий аналог техническим приемам «плетения словес», образуя множественные арки между разными строками песнопения и реализуя принцип повтора попевок, но вариантно обновленных. В этой связи вспомним героя рассказа Лескова «Запечатленный ангел», который точно выражает суть творческого процесса средневекового мастера: «А у нас в подлиннике поставлен закон, но исполнение его дано свободному художеству» [4, с. 392]. Именно таким образом на практике реализовывался характерный средневековый эстетический принцип: «творчество в рамках канона».

Назовем и другие примеры музыкального творчества, позволяющие проводить аналогии с техникой «плетения словес». Так, множественные варианты в изложении одной попевки вызывают ассоциации с приемом употребления однокоренных слов; мелодико-ритмическая близость и регистровая заданность напева – с синонимичными выражениями; наличие близких инципитных и каденционных попевок – с приемами аллитерации и ассонанса и т. п. Все эти элементы дублирования, с одной стороны, способствуют воплощению ощущения неизменного, Вечного, а, с другой – стано-

вятся приемами «приращения смысла», множественного, а потому и более точного его истолкования. В результате обогащения песнопений пространной мелизматикой они приобретают большую экспрессивность, эмоциональность, где музыка и чувство довлеют над текстом и рассудком.

Другим музыкальным феноменом XV–XVI веков являются фиты и лица знаменного распева, которые также вызывают аналогии с техникой «плетения словес». Внешняя графическая условность фитных формул, когда знаки, включенные в этот графический комплекс, изменяют свое значение по отношению к их основному толкованию, приводит к невозможности прочтения этих формул без наличия специального ключа. Таким образом, фиты и лица являются носителями скрытой, «тайнозамкнутой» информации, подобно сложной вязи или плетеному графическому орнаменту. Исключительное значение фито-лицевых формул отражается как на композиционном уровне, так и на соотношении литургического текста и напева: они появляются на ключевых либо сакральных словах текста, подчеркивая их литургическое наполнение и значимость. Е. Мещерина предполагает, что «тайнозамкнутые» фито-лицевые формулы являлись аналогами «литературного “сверхсмысла”». Расположенные над словами, говорящими о труднодоступных для человеческого разума понятиях, фитные знаки указывали на особую роль, духовную вертикаль произносимых слов, привлекали внимание к тому, что полностью не может и не должно быть выражено словами» [8, с. 178–179].

Таким образом, даже краткий обзор новых стилевых признаков в рамках средневекового церковно-певческого искусства Руси XV–XVI столетий позволяет говорить о том, что большую роль в его обновлении сыграла реализация и развитие творческих принципов, заложенных в болгарской литературной школе Евфимия Тырновского. При этом заметим, что, на наш взгляд, не следует преувеличивать роль этого влияния, так как логика стилевого развития знаменного пения естественным образом шла в направлении обогащения музыкальной составляющей литургического песнопения. На протяжении всего предыдущего развития, как считают современные отечественные медиевисты, шел процесс постепенного развития внутрислоговой распевности, расширения диапазона песнопений, поисков собственно музыкальных закономерностей развития. В XV веке эти два вектора (второе южнославянское влияние и внутренняя подготовленность распевщиков к новым приемам музыкального развития) сошлись и способствовали существенному обновлению практики церковного пения на Руси, что привело к наивысшим достижениям в области знаменного пения.

Третье южнославянское влияние было инспирировано реформаторским движением Русской церкви в середине XVII века, возглавляемым патриархом Никоном. Церковная реформа была призвана привести русский богослужебный обряд в соответствие с современной греческой практикой отправления богослужения. Для этого необходимо было провести целый спектр изменений литургического порядка. Наряду с очередной попыткой византизировать богослужение Русской церкви, патриарх Никон способствовал введению в богослужебную певческую практику и новых стилевых веяний.

Проводниками этих «новин» в очередной раз выступили юго-западные славяне. Правда, если относительно первых двух волн мы говорили о взаимодействии с культурными традициями балканских славян, то в данном случае речь идет о влиянии представителей Юго-Западной Руси: украинцев, белорусов и, отчасти, поляков. В это время именно в Юго-Западной Руси поддерживаются тесные контакты с греками, так как Киевская митрополия находится под юрисдикцией Константинопольского патриарха. Третья волна южнославянского влияния принесла с собой не только грецизацию церковной жизни, но и образцы католической традиции, в том числе и певческой, что обусловлено объективными причинами тесных территориальных, политических и культурных контактов Украины и Польши с другими европейскими странами.

Третье южнославянское влияние охватывает все стороны церковной жизни: меняется характер иконописи и литературы; в богослужебном пении утверждаются новые певческие стили и новый

тип многоголосия – партесный; появляются новые певческие жанры, в основном паралитургические (например, псалмы, позже – канты и внебогослужебный хоровой концерт); вводится в практику нотной системы система письма; создаются серьезные предпосылки для формирования светского искусства (так, распространившийся в середине XVII века школьный театр подготовил создание первого официально действующего театра в Москве).

Новые певческие стили (греческий, болгарский и киевский), стремительно вошедшие в богослужебную практику Русской церкви в середине XVII века, получили распространение благодаря деятельности киевских певчих, прибывших на Русь по приглашению царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. Этимология названия новых певческих стилей неясна, так как, по мнению исследователей, названия «греческий», «болгарский» и «киевский» не имеют явных стилиевых связей с певческими традициями этих стран.

При сравнении со средневековым знаменным распевом новые певческие стили характеризуются иными стилиевыми признаками. Им свойственны: более скромное мелодическое развитие; нейтральное отношение мелодики напева к смысловому наполнению литургического текста; явные признаки централизации лада, причем, с тяготением к мажору или минору, хотя и с чертами переменности; более осязаемое акцентирование кварто-квинтовых соотношений тонов; бинарность в организации ритмики напева и даже элементы метрической организации; наличие точной повторяемости, близкой строфической организации и др.

Значение третьего южнославянского влияния в истории отечественной музыкальной культуры исключительно велико, так как оно принесло с собой не только обновление стилиевых основ знаменного пения, но, шире, способствовало изменению типа музыкального мышления, переходу от линейного монодического мышления, с принципами вариантного обновления, непостоянства интонационных опор, несимметричностью метроритмической организации к гомофонно-гармоническому типу с принципиально иными установками на симметрию, бинарную метроритмику, наличие тонального центра, внедрение принципа контрастности и т. д. Так позднее Средневековье подготавливало почву для культуры Нового времени в России.

Рассмотрев основные этапы развития отечественной церковно-певческой культуры Средневековья, мы выяснили, что на фазах перехода от одного периода к другому существенно усиливались взаимодействия русской и юго-западных славянских культур. Активизация этих культурных взаимодействий была инспирирована разными политическими, историческими и другими факторами, но во всех случаях проявляются общие тенденции. Во-первых, каждая волна южнославянского влияния связана с попыткой Русской церкви византизировать богослужебный обряд, привести его в полное соответствие с греческой практикой. Это сознательное стремление к архаизации богослужения на самом деле влекло существенное его обновление: как «нельзя войти в одну реку дважды», так и практически невозможно намеренно остановить процесс развития культуры в естественных условиях.

Во-вторых, каждая волна южнославянского влияния на практике оборачивалась не столько транслированием заимствованных идей и стилиевых приемов, сколько провоцировала активизацию эволюционных процессов в рамках русского средневекового церковно-певческого искусства. Не резким переломом и прямым усвоением чуждого опыта характеризуются качественные изменения, но творческим, генеративным подходом, позволяющим при сохранении релевантных признаков старого способствовать его обновлению, что полностью соответствует церковной «эстетике тождества» периода Средневековья. И только третье южнославянское влияние показывает «сбой» такого постепенного эволюционного преобразования. Новые тенденции в искусстве, пришедшие с третьей волной, способствовали не столько плавному эволюционному обновлению, сколько революционным преобразованиям, приведшим к культуре Нового времени, основанной на совершенно иной эстетике и идеологии.

В целом, как мы видим, межкультурная коммуникация принесла свои очевидные плоды. Каждая из взаимодействующих культурных традиций получила существенное обогащение. Происходит своеобразное взаимопроникновение информационных полей соприкасающихся разнорациональных культур, что позволяет наблюдать некоторые процессы их диффузности. Вместе с тем эти культуры не растворились друг в друге, но, благодаря взаимодействию, информационному обмену имеющимися достижениями, получили новые стимулы для своего развития. Отсюда значение межкультурной коммуникации в развитии искусства канонического типа можно оценить как приращение новых свойств при безусловном общем сохранении идентичности. Информационное ядро, стержень традиции остается неизблемым, в то время как периферийные ее аспекты тем или иным образом обновлялись, обогащались. Впитывая в себя достижения иных культур, каноническая традиция адаптировала и присваивала их так, что они постепенно становились неотъемлемой ее частью.

Литература

1. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. – М.: Православ. Свято-Тихонов. богослов. ин-т, 2004. – Т. II: История. – 530 с.
2. Голобовский С. Русско-македонские музыкальные связи // Музыкальная культура Средневековья: тез. и докл. конф. / сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская, ред. Г. М. Малинина. – М.: Москов. консерватория, 1992. – Вып. 2. – С. 101–108.
3. Захарьина Н. Б. Русские певческие книги. Типология. Пути эволюции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2006. – 36 с.
4. Лесков Н. С. Запечатленный ангел // Лесков Н. С. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 1. – С. 341–403.
5. Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе / отв. ред. О. В. Творогов. – Л.: Наука, 1986. – С. 7–56.
6. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь: сб. науч. ст. / отв. ред. Г. К. Вагнер, сост. Т. Б. Князевская. – М.: Наука, 1989. – С. 227–236.
7. Мартынов В. И. История богослужбного пения: учеб. пособие. – М.: РИО Федеральных архивов: Русские огни, 1994. – 240 с.
8. Мещерина Е. Г. Музыкальная культура средневековой Руси. – М.: Канон+, 2008. – 320 с.
9. Панченко А. М. О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
10. Полозов С. П., Полозова И. В. Межкультурная коммуникация и ее значение в развитии искусства канонического типа // Богослужбные практики и культовые искусства в полиэтничном регионе: сб. науч. ст. / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2016. – С. 509–531.
11. Полозова И. В. Методологические подходы к изучению взаимодействия древнерусского церковно-певческого искусства с юго-западными славянскими культурами // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. (12–13 нояб. 2015 года) / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2015. – С. 48–57.
12. Рогов А. И. Культурные связи Киевской Руси с другими славянскими странами в период ее христианизации // Принятие христианства народами Цен-тральной и Юго-Восточной Европы и крещение Руси / отв. ред. Г. Г. Литаврин. – М., 1988. – С. 207–234.
13. Успенский Б. А. История русского литературного языка (XI–XVII века). – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 558 с.

List of references

1. Gardner I. A. Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi. – M.: Pravoslavnyj Svjato-Tihonovskij Bogoslovskij in-t, 2004. – T. II: Istorija. – 530 s.
2. Golabovskij S. russko-makedonskie muzykal'nye svjazi // Muzykal'naja kul'tura Srednevekov'ja. – M., 1992. – Vyp. 2. – S. 101–118.
3. Zahar'jina N. B. russkie pevcheskie knigi. Tipologija. Puti evoljucii: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeni-ja. – SPb., 2006. – 36 s.
4. Leskov N. S. Zapechatlennyj angel // Leskov N. S. Sobr. soch.: v 5 t. – M.: Pravda, 1981. – T. 1. – S. 341–403.
5. Lihachev D. S. Nekotorye zadachi izuchenija vtorogo juznoslavjanskogo vlijanija v Rossii // Lihachev D. S. Issledovanija po drevnerusskoj literature. – L., 1986. – S. 7–56.
6. Lotman Ju. M. Problema vizantijskogo vlijanija na russkuju kul'turu v tipologicheskom osveshhenii // Vizantija i Rus'. – M., 1989. – S. 227–236.
7. Martynov V. I. Istorija bogoslužebnogo penija: ucheb. posobie. – M.: RIO Federal'nyh arhivov: Russkie ogni, 1994. – 240 s.
8. Meshherina E. G. Muzykal'naja kul'tura srednevekovoj Rusi. – M.: Kanon+, 2008. – 320 s.
9. Panchenko A. M. O russkoj istorii i kul'ture. – SPb.: Azbuka, 2000. – 464 s.
10. Polozov S. P., Polozova I. V. Mezhkul'turnaja kommunikacija i ee znachenie v razvitii iskusstva kanonicheskogo tipa // Bogoslužebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v polietnicheskom regione / red.-sost. S. I. Hvatova. – Majkop: Izd-vo "Magarin O. G.", 2016. – S. 509–531.
11. Polozova I. V. Metodologicheskie podhody k izucheniju vzaimodejstvija drevnerusskogo cerkovno-pevcheskogo iskusstva s jugo-zapadnymi slavjanskimi kul'turami // Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire. – Astrahan': GAOU AO DPO "AIPKP", 2015. – S. 48–57.
12. Rogov A. I. Kul'turnye svjazi Kievskoj Rusi s drugimi slavjanskimi stranami v period ee hristianizacii // Prinjatие hristianstva narodami Central'noj i Jugo-Vostochnoj Evropy i kreshhenie Rusi. – M., 1988. – S. 207–234.
13. Uspenskij B. A. Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI–XVII veka). – 3-e izd., ispr. i dop. – M.: Aspekt Press, 2002. – 558 s.

МУЗЫКАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ-КАТОЛИКОВ

Л. Ю. Егле, А. С. Бажина

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Статья посвящена исследованию музыкальной культуры сибирских переселенцев-католиков. Отмечается, что важной составляющей музыкальной культуры является религиозная культура, характеризующаяся многообразием национальных традиций и социально-культурных форм проявления музыкальной деятельности. Рассматриваются особенности развития католической общины в XIX–XXI веках на территории Кемеровской области и их влияние на формирование музыкальной культуры.

Ключевые слова: католики, музыка, месса, религиозные традиции, переселенцы.

MUSICAL AND RELIGIOUS CULTURE OF CATHOLIC IMMIGRANTS

L. Y. Egle, A. S. Bazhina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the musical culture of Siberian Catholic immigrants. It is noted that an important component of musical culture is a religious culture characterized by the diversity of national traditions and social and cultural forms of musical activity. The peculiarities for developing the Catholic community in the XIXth–XXIst centuries on the territory of the Kemerovo region, their influence on the formation of musical culture are considered.

Keywords: catholic, music, mass, religious traditions, immigrants.

Музыкальная культура Сибири – сложное, многослойное явление. Значительную его часть составляют традиции некоренных этносов, прежде всего русских, прочно обосновавшихся в регионе в ходе российской колонизации. Однако начиная с XIX века культурная картина региона начала активно пополняться элементами немецкой, польской, литовской, латышской и других культур. Исторические особенности заселения отразились на неоднородности музыкальной культуры Сибири.

Изучением музыкальной культуры провинции долгое время практически не занимались, как отметил в начале XX века М. П. Алексеев: «...у нас не существует еще музыкальной истории городов, какие написаны для ряда городов и провинций Италии, Германии, Франции, между тем такая история, в некоторых случаях, могла бы сообщить ряд существенных данных для истории общественной и культурной жизни вообще» [1, с. 7]. Первое монографическое исследование по истории музыкальной культуры Сибири принадлежит Т. А. Роменской. В конце 90-х годов выходит коллективная монография, написанная музыковедами региона, прежде всего исследователями Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки «Музыкальная культура Сибири». В музыкальной культуре региона авторы попытались выявить черты как общие, универсальные, так и самобытные, своеобразные, оригинальные. Описанию культурных традиций переселенцев Сибири посвящена вторая книга этой монографии. В нее вошли очерки, характеризующие музыкальный фольклор русских старожилов, украинцев, белорусов, чувашей и богослужебное и внебогослужебное пение старообрядцев. Однако, на наш взгляд, сегодня по-прежнему недостаточно исследований, направленных на изучение особенностей развития музыкальной культуры переселенцев, на исследование локальных явлений в музыкальной культуре переселенцев Сибири. Локальное изучение музыкально-религиозной культуры христианских конфессий, в частности католичества, поможет глубже и полнее раскрыть закономерности развития этой культуры, поскольку в частных деталях отражаются порой существенные проявления всеобщего.

Музыкальная культура есть единство музыки и ее социального функционирования. «Это, – как отмечает А. Сохор, – сложная система, в которую входят: музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе; все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей; все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех; все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность» [11]. Музыкальные традиции как анонимная, стихийно сложившаяся система образцов, норм, правил, которыми руководствуется в своем поведении достаточно обширная и устойчивая группа людей, могут охватывать все общество в определенный период его развития. Наиболее устойчивые традиции, как правило, не осознаются как нечто преходящее, имеющее начало и конец во времени. Особенно наглядно это проявляется в так называемом традиционном обществе, где тради-

цией определяются все сколько-нибудь существенные стороны социальной жизни [12]. Как отмечают исследователи, «без традиции нет целостного мировоззрения, поскольку именно традиция объясняет древние священные истины...» [7, с. 6]. Традиции охватывают объекты наследия, процессы передачи этого наследия от поколения к поколению, а также процедуры и способы наследования.

Традиции присутствуют практически в любом проявлении социальной жизни, однако значимость их в разных ее областях неодинакова: в одних сферах, например в религии, они имеют принципиальный характер и выражаются в нарочито консервативной форме [8]. Тем не менее музыкальная религиозная культура не может всегда оставаться неизменной. Развивается и усложняется деятельность людей, изменяются их взаимоотношения, становится недостаточным тот набор традиций, который обеспечивал жизнеспособность общества. Обязательно появляются инновации. Культурная новация входит в область культурной динамики и играет важную роль в процессе культурогенеза. Под новациями в музыкальной культуре мы понимаем «возникновение впервые созданных культурных феноменов и культурных форм на основе смены мировоззренческих парадигм, в которых происходит переосмысление традиционных идей и взглядов, интерпретация их на ином ценностном уровне, с появлением новых идей» [13]. Проблема сочетания традиций и инноваций в музыкальной культуре существует на протяжении многих веков. Любое искусство развивается, это обуславливается различными причинами, и всегда находятся как согласные с этим, так и противники. Особенно ярко эта проблема проявляется в истории развития религиозной музыкальной культуры. Каждая попытка изменить религиозному канону в лучшем случае не поддерживалась церковью, а в худшем – преследовалась и жестко пресекалась. Не все написанные на религиозную тему музыкальные произведения принимались церковью, но есть и такие композиторские сочинения, которые исполняются в храмах наряду с традиционными напевами. В современной музыкально-религиозной культуре католиков можно выделить два основных направления развития: культовая музыка, связанная непосредственно с богослужением, и музыка духовного содержания, не предназначенная для исполнения в церкви.

Традиционное и инновационное выступают пределами действия противоположных начал. Обществу, культуре необходимо хранить социальную память. Для этого стандартизируется коллективный опыт, насаждаются его образцы. В то же время как реакция на давление со стороны традиции развивается и реакция, отстаивающая возможность добровольного и суверенного избрания индивидуальностью собственного пути. Такое поведение человека непременно рано или поздно приводит к конфликту с нормативно установленными представлениями. Если процесс самоопределения индивида не ограничить традицией, он грозит целостности и стабильности всего общества, всей культуры. В целях самосохранения общество начинает бороться с самоуправством путем стандартизации, ритуализации, усреднения опыта, насильственного внедрения стереотипных культурных норм. Способ разрешения этого противоречия заключается в синтезе, снимающем каждую из выделенных крайностей, конкретно-исторически примиряющем обе противоположные тенденции [8].

Исследуя музыкальную культуру переселенцев, необходимо отметить, что формирование населения Сибири проходило разными путями и способами: это и вольнонародная колонизация, назначение в казацкую службу, внутрисибирская миграция и поселение ссыльных. Заметную роль в формировании первопоселенческого слоя населения сыграли выходцы из среднего и нижнего Поволжья, из центральных и южных районов европейской России, с Русского Севера. Таким образом, сформировалось старожильческое население Сибири. Второй этап заселения в Западной Сибири, начавшийся в конце XIX века, в основном связан с отменой крепостного права, со столыпинскими реформами, а также со строительством Московско-Сибирского тракта. Следовательно, в Сибири переплелись музыкальные традиции Севера и Юга, Урала и Поволжья, на позднем этапе культурное пространство пополнилось западнорусскими, украинскими, белорусскими традициями, явлениями немецкой, молдавской, эстонской музыкальной культуры [9, с. 4].

Музыкальная культура переселенцев-католиков начинает складываться на территории современной Кемеровской области в XIX веке. На формирование католической общины важное влияние оказала политическая ссылка, наряду с аграрным переселением и строительством Западно-Сибирской железной дороги. В основном переселенцы-католики были поляками, немцами, литовцами, латышами и белорусами. Важной составляющей их музыкальной культуры всегда была религиозная культура, включающая традиционные обряды, ритуализированное поведение и характеризующаяся многообразием национальных традиций и социально-культурных форм проявления музыкальной деятельности.

Во второй половине XIX века в Мариинске начинает складываться колония польских ссыльных, в среде которых были ссыльные католические священники. Для местных католиков они проводили богослужения и совершали духовные обряды крещения, венчания и отпевания. В начале XX века в Мариинске построили церковь, получившую имя Святого Антония Падуанского. К 1914 году прихожанами этого костела были более 1700 католиков Мариинска и 9 500 католиков, живших в сельской местности Мариинского уезда [4].

В конце XIX – начале XX века в центре Тяжинского района переселенцами-католиками, по национальности поляками, латышами и латгальцами, было основано село Бороковка. В 1906 году в селе была освящена католическая церковь во имя святого Михаила Архангела и Николая Чудотворца. Бороковский католический приход посещало более десяти тысяч прихожан, живущих в этом районе. Из воспоминаний сестер Барановых Анны Мартыновны (1926 г. р.) и Нины Мартыновны (1930 г. р.), которых крестили в Бороковском костёле, известно, что в Церкви был музыкальный инструмент – фисгармония (клавишный музыкальный инструмент с воздухомнагнетающим педальным устройством) и пел и женский хор: «Когда мы были детьми, нам очень нравилось приходить в костёл, смотреть на убранство, на иконы. Особенно нам нравилось слушать церковный хор. Мы ходили за певчими и слушали, как они поют жалостливые песни и плакали» [10].

До революции 1917 года католические общины на территории Западной Сибири находились в юрисдикции Могилевской архиепархии, деканаты которой имели свои центры в Омске и Томске. К середине 20-х годов структуры Католической церкви в России были практически разрушены в результате гонений со стороны большевистского режима. Продолжающиеся репрессии привели к тому, что к 1939 году в СССР не осталось на свободе ни одного католического священника. Католики в результате сталинских репрессий лишились всех священнослужителей, всех храмов и церковного имущества, утратили организационное единство, но Церковь продолжала жить. Более того, количество католиков в Сибири, в том числе и Кузбассе, в 1930–1940-е годы возросло в десятки раз за счет депортации российских немцев из Поволжья, Кавказа и Украины. Однако католики не имели больше возможности проводить богослужения, им оставались только тайные молитвы. Они стали организовывать молитвенные собрания, впоследствии явившиеся центром образования религиозных общин. На долгие годы общины стали не только местом сохранения религиозной идентичности, но и местом сохранения религиозных музыкальных традиций. Чтобы вместе молиться, петь, слушать проповеди, верующие собирались в жилых домах несколько раз в неделю, обычно в среду, воскресенье и по церковным праздникам. Духовные песнопения, библейские тексты, неканонические молитвы, проповеди, восстанавливались по памяти или переписывались из сохранившихся песенников, молитвенников, религиозных книг, привезенных из мест прежнего проживания [6, с. 278].

В конце XX века начинается новый этап развития музыкально-религиозной культуры католиков. В 1996 году в Кемерово была отслужена первая месса в арендованном помещении Дома культуры, а в 2006 году началось строительство кемеровского католического храма. В сентябре 2009 года храм был освящён во имя Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии епископом Иосифом Вертом.

Храм стал второй католической церковью в Кузбассе – двумя годами ранее в Новокузнецке открылся храм Иоанна Златоуста. Сегодня на территории Кемеровской области в одиннадцати городах действуют католические организации, самые крупные из них: Приход Святого Духа города Юрги, Приход Святого Семейства поселка Яшкино и Приход Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии города Кемерово Римско-католической церкви [10].

Католические праздники, службы, традиции имеют свои местные особенности. Проведенное исследование позволяет отметить, что в католических приходах Кемеровской области служба проводится традиционно. Наряду с Богослужением, включающим Литургию, проводится катехизация детей и взрослых, обучение. Литургию проводит священник. Несмотря на то, что традиционно в католических храмах, как правило, поют специально обученные люди, хор, а община принимает участие в пении периодически, в приходе Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии города Кемерово именно община исполняет все хоралы. Необходимо отметить, что в древнейшей католической церкви община принимала непосредственное участие в богослуженном пении. Прихожане возглашали символ веры, «аминь», кирие-элейс («Господи, помилуй») и пели гимны. Эта традиция, пришедшая еще от Амвросия, была разрушена григорианской реформой, которая заменила пение общины пением священников. Однако, как отмечает А. Швейцер, на немецкой почве эта реформа была проведена не полностью, народ сохранил отдельные привилегии, именно для больших церковных праздников, когда он возглашал «кирие-элейс» и «аллилуйя» [14]. Затем к этим литургическим отрывкам добавились строфы на немецком языке [3, с. 8]. Сегодня пение всей общиной ведет, на наш взгляд, к упрощению, сокращению и видоизменению песнопений, исполняемых на канонический текст, при этом некоторые из них исполняются лишь отдельными членами общины. Например, известный 41-й Псалом, а точнее первый стих: «Жаждет душа моя к Богу крепкому, живому!» [2], используется в общем песнопении, по респонсорному типу: солист псалмодиирует основной текст, община же коротко вторит ему.

Еще одной особенностью кемеровского прихода является исполнение григорианского хорала и службы на русском языке, что стало возможно после Второго Ватиканского собора. Однако также сохраняется пение и на традиционной латыни. Например, песнопение *Kyrie Eleison* и молитвы, исполняемые в Великий пост, Пасхальное время и другие большие христианские праздники. *Kyrie Eleison* открывает собой *Missa Ordinarium*. Песнопение *Kyrie Eleison* состоит из трёх частей: *Kyrie Eleison*, *Christe Eleison*, *Kyrie Eleison*. Каждая часть или каждая фраза традиционно повторяется трижды, таким образом, составляет девять музыкальных фраз. В отличие от традиции в кемеровском приходе в исполнении ограничиваются шестью повторениями, то есть каждая фраза повторяется лишь дважды, сначала одним человеком, затем всей общиной, респонсорно. Среди песнопений *Ordinariума* на богослужениях также звучат *Sanctus* и *Agnus Dei*, но уже в русском переводе. Песнопение *Agnus Dei* имеет более сложную мелодическую линию, это уже не поступенное движение с редкими скачками в мелодии, как это было в *Sanctus* или *Kyrie Eleison*. Лирический характер молитвы передаётся минорным трезвучием, с которого начинается песнопение, и усиливается малой секстой, на которой строится и следующая часть молитвы. Интонация малой сексты символизирует собой интонацию просьбы, мольбы, что созвучно с текстом молитвы: «Помилуй нас» или «Даруй нам мир». Песнопение *Sanctus* исполняется и в укороченном, и в полном варианте. В первом случае музыкальная фраза использовалась в контексте общей непоющей молитвы, во втором же песнопение исполнялось на воскресной службе, а для воскресной службы характерен более широкий круг песнопений, более протяжённое по времени богослужение, и поэтому оно включало в себя не только первую часть «Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф», но и следующую за ней часть *Benedictus*: «Благословен грядущий во имя Господне». Важно отметить, что с музыкальной точки зрения мотивы не повторяют

друг друга как мелодически, так и ритмически. Исполняемая в общине Аллилуйя звучит респонсорно, то есть на пение солиста отвечают все прихожане. Мелодия песнопения находится в диапазоне сексты, не имеет скачков больше, чем на терцию. Отличительная повторность интонаций способствует быстрому запоминанию песнопения.

В целом в кемеровском храме хоралы исполняются традиционно: слово главенствует над музыкой, хоралы монодические, исполняемые в небольшом диапазоне. Поются хоралы по памяти, прихожане не опираются ни на нотный материал, ни на какие-то другие обозначения, они имеют только тетрадь с текстами, которой пользуются время от времени. Эта «литургическая тетрадка» содержит тексты чтений и молитвы на каждый день и составляется с учетом католических епархий в России. Однако если традиционно все песнопения в мессе исполняет хор, а община принимает участие в пении лишь в общих молитвах, то в кемеровском приходе именно община исполняет все хоралы. Из этого следует более демократичный характер мелодий: небольшой диапазон, монодийность. Песнопения исполняются традиционно без сопровождения, только по воскресным дням пению общины аккомпанирует инструмент, озвученный как орган [5, с. 73].

Итак, можно сказать, что музыка переселенцев-католиков находится сегодня в процессе трансформации, что связано в первую очередь с взаимодействием различных локальных традиций, с использованием в службе разнообразного музыкального материала, национального языка, в результате чего возникает множество версий католической мессы. Все это стало возможно после предпринятой на Втором Ватиканском соборе реформы, основной целью которой было желание сделать службу более понятной, современной, активнее привлекать к ходу богослужения верующих и адаптировать литургические богослужения применительно к характеру и традициям различных народов. Сегодня мы можем наблюдать отражение этих нововведений в религиозно-музыкальной культуре католической общины в России.

Современную Россию населяют разные народы со своими особенностями музыкальной культуры. Сегодня необходимо найти объединяющую эти народы идею, способную сплотить их перед вызовом современности, при этом сохранив их этнические, конфессиональные признаки. Важнейшей составляющей этнической культуры, безусловно, является религиозная музыкальная культура. Через музыкальную культуру возможно восстановить утраченные этнические, религиозные традиции и приобщить к ним подрастающее поколение. Поэтому сегодня необходимо изучение и поиск форм сохранения и популяризации музыкально-религиозной культуры, а дифференцированное исследование музыкальной деятельности кемеровской общины позволит существенно дополнить общую картину католической культуры в её локальных проявлениях.

Литература

1. Алексеев М. П. Из истории музыкальной жизни русской провинции первой половины XIX века // История русской музыки в исследованиях и мат-лах / под ред. К. А. Кузнецова. – М.: Гос. изд-во, Муз. сектор. 1924. – Т. 1. – С. 7.
2. Библия Онлайн. Псалтирь, псалом 41 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bibleonline.ru/bible/rus/19/41/>. – Загл. с экрана.
3. Гарднер И. А. Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения. – М.; Сан-Франциско: Живоносный Источник, Русский пастырь, 2008. – 228 с.
4. ГАТО. – Ф. 3. – Оп. 77. – Д. 341. – Л. 27.
5. Егле Л. Ю. Тенденции трансформации современной музыкально-религиозной культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/2. – С. 68–74.

6. Егле Л. Ю. Факторы формирования духовных песнопений немцев в России // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 4. – С. 278–280.
7. Кашин В. В., Никишова М. Проблема традиции как забота о будущем // Вестн. Оренбург. ун-та. – 2008. – № 5. – С. 6.
8. Культурология [Электронный ресурс]: учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2007. – 566 с. – URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/solonin-kagan-culturology-2007-a.html>. – Загл. с экрана.
9. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск, 1997. – Т. 1: Традиционная музыкальная культура народов Сибири. – 157 с.
10. Римско-католическая церковь на севере Кузбасса [Электронный ресурс]. – URL: <http://catholickemerovo.ru/katolicheskaja-cerkov/istorija-katolicheskoi-cerkvi-v-kuzbasse/o-khrame-v-sborokovka-ego-arkhitekture-i-nastojateljakh>. – Загл. с экрана.
11. Сохор А. Музыкальная культура общества [Электронный ресурс]. – URL: <http://music.prsiterun.com/muskultura/3.html>. – Загл. с экрана.
12. Философия: энциклопед. слов. / под ред. А. А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
13. Цыплакова С. М. Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре: дис. ... канд. культурологии: 24. 00. 01. – Новосибирск, 2010. – 164 с.
14. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Наука, 2004. – 816 с.

List of references

1. Alekseev M. P. Iz istorii muzykal'noj zhizni russkoj provincii pervoj poloviny XIX veka // Istorija russkoj muzyki v issledovanijah i materialah / pod red. K. A. Kuznecova. – М.: Gos. izdatel'stvo, Muz. sektor. 1924. – Т. 1. – С. 7.
2. Biblija Onlajn. Psaltir', psalom 41 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.bibleonline.ru/bible/rus/19/41/>. – Zagl. s ekrana.
3. Gardner I. A. Sbranie duhovnyh pesnopenij: dlja hora bez soprovozhdenija. – М.; San-Francisko: Zhivonosnyj Istochnik, Russkij pastyr', 2008. – 228 s.
4. GATO. – F. 3. – Op. – 77 D. – 341. – L. 27.
5. Egle L. Ju. Tendencii transformacii sovremennoj muzykal'no-religioznoj kul'tury // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2016. – № 37/2. – С. 68–74.
6. Egle L. Ju. Faktory formirovanija duhovnyh pesnopenij nemcev v Rossii // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – 2014. – № 4. – С. 278–280.
7. Kashin V. V., Nikishova M. Problema tradicii kak zabota o budushhem // Vestnik Orenburgskogo universiteta. – 2008. – № 5. – С. 6.
8. Kul'turologija [Elektronnyj resurs]: uchebnik / pod red. Ju. N. Solonina, M. S. Kagana. – М.: Vysshee obrazovanie, 2007. – 566 s. – URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/solonin-kagan-culturology-2007-a.html>. – Zagl. s ekrana.
9. Muzykal'naja kul'tura Sibiri: v 3 t. – Т. 1: Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura narodov Sibiri. – Novosibirsk, 1997. – 157 s.
10. Rimsko-katolicheskaja cerkov' na severe Kuzbassa [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://catholickemerovo.ru/katolicheskaja-cerkov/istorija-katolicheskoi-cerkvi-v-kuzbasse/o-khrame-v-sborokovka-ego-arkhitekture-i-nastojateljakh>. – Zagl. s ekrana.
11. Sohor A. Muzykal'naja kul'tura obshhestva [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://music.prsiterun.com/muskultura/3.html>. – Zagl. s ekrana.

12. *Filosofija: enciklopedičeskij slovar' / pod redakciej A. A. Ivina.* – M.: Gardariki, 2004. – 1072 s.
13. *Cyplakova S. M. Tradicii i novacii v russkoj duhovnoj muzykal'noj kul'ture: dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01.* – Novosibirsk, 2010. – 164 s.
14. *Shvejcer A. Iogann Sebast'jann Bah.* – M.: Nauka, 2004. – 816 s.

ПРОТЕСТАНТСКИЕ ГИМНЫ И НОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ ПОСЛЕ ВТОРОГО ВАТИКАНСКОГО СОБОРА

Ю. Л. Фиденко

*ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств»,
г. Владивосток*

Статья посвящена анализу протестантских песнопений. Эти гимны были введены в Мессу российских католических приходов после Второго Ватиканского собора. В процессе анализа выявляется новое интонационное «качество звучания» обновленной Литургии. Автор делает вывод, что современная католическая богослужебная практика ориентирована на деятельное участие прихожан в священнодействии.

Ключевые слова: литургическая музыка, Месса, Второй Ватиканский Собор, богослужение, гимн, католичество, протестантизм.

PROTESTANT HYMNS AND NEW MUSICAL WORLD OF CATHOLIC MASS AFTER THE SECOND VATICAN COUNCIL

Y. L. Fidenko

Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok

The article analyzes the Protestant hymns. These chants were included into the Mass of Russian Catholic parishes after the Second Vatican Council. In the course of the analysis new intonational “quality of sounding” of the updated Liturgy comes to light. The author concludes that the contemporary catholic liturgy is aimed at active involvement of parishioners into the divine service.

Keywords: liturgical music, Mass, the Second Vatican Council, church service, hymn, Catholicism, Protestantism.

Наблюдения над современной музыкально-литургической практикой католических приходов показывают, что со второй половины XX века активизировались процессы «диалога Церкви с миром», приведшие к расширению звуковых границ богослужения (см. подробно [4]). Обновление песенного репертуара связано с литургическими реформами Второго Ватиканского Собора (1962–1965). П. Риом пишет: «Использование местных языков вместо латыни вызвало общее обновление духовной музыки. За тридцать лет церковные приходы огласились песнопениями и звучаниями, доселе или неизвестными, или предназначенными для других целей» [3, с. 214].

Новым явлением современного богослужения становится включенность в ритуальный звуковой мир протестантских гимнов, в текстах которых присутствуют теологические мотивы, смежные с католической доктриной. Безусловно, привлечение репертуара иных христианских конфессий является прямым следствием экуменической концепции Ватикана. Современная российская католическая традиция естественно отражает общехристианские клиросные процессы. Межконфессиональная

трансляция отразилась в составе сборника богослужебных песнопений для русскоязычных католиков «Воспойте Господу», в который были включены также православные обиходные песнопения [1]. Музыкальные контакты с местными религиозными традициям способствуют экуменическому диалогу, ведь «чрезвычайно важно знать, почитать, хранить и развивать богатейшее литургическое и духовное наследие Востока для верного сохранения полноты христианского предания» [2, с. 135].

В центре нашего внимания находятся песнопения, которые сложились в протестантской культуре и органично вошли в практику католических приходов России. Неповторимая родословная, уникальный вербальный и акустический облик каждого культового песнопения нуждаются в тщательном всестороннем анализе. На наш взгляд, изучение стилистики гимнов разных христианских конфессий позволяет осмыслить механизмы возникновения новых звуковых ориентиров постсоборной Мессы.

Исследование адаптации литургической реформы в католических приходах России показывает, что реорганизация культовых установок повлекла за собой экстраполяцию музыкальной храмовой среды – в Евхаристических службах наряду с григорианским хоралом появилось много новых образцов и комбинаций песнопений. Изменение музыкального «формата» католического богослужения связано с поставленной Собором задачей совместного пения как коллективного выражения веры. Эта позиция Римско-католической церкви определила обновленную вербальную основу (национальный язык) и музыкальную лексику (песенность) постсоборного литургического репертуара. Таким образом, содержание, поэтическая форма и музыкально-стилистические компоненты песнопений Мессы обусловлены критериями общинного служения.

После Второго Ватиканского собора некоторые песнопения христианских деноминаций органично вошли в контекст католического богослужения. Их тексты непосредственно воплощают события литургического года. Так, стихотворение лютеранского архидиакона П. Герхардта «О лик святой, печальный» соответствует сезону Великого поста. К постному периоду приурочен и текст немецкого поэта и богослова И. Хеермана «Во прахе здесь простертый пред Тобою». Строки лютеранского пастора Д. Бонхёффера «Во власти добрых сил», англиканского епископа Ф. Брукса «О малый город Вифлеем» и англиканского священника Ч. Уэсли «Вести ангельской внемли» согласовываются с рождественской темой.

Как показывает анализ, в стилистике протестантских гимнов, бытующих в современной практике католических приходов России, обнаруживаются сходные художественные приемы организации поэтического текста. В качестве названия используется инципит, обычно первые строки гимна сразу вызывают у прихожан ассоциации с его мелодией. Стихотворная лексика гимнов отмечена отказом от бытовых речевых оборотов. Зачастую тексты выглядят нарочито напыщенно, высказывание избегает витиеватыми выражениями, не используемыми в обиходе. Включение сложных стилистико-поэтических приемов связано со стремлением авторов привнести строгость в повествование и возвысить его над обыденностью.

В гимнах Иоганна Хеермана (Johannes Heermann, 1585–1647) – одного из крупнейших создателей протестантских гимнов после М. Лютера – говорится о вечных духовных вопросах: о смерти, о небесах, о пришествии Спасителя. Анонимный перевод его стихотворения «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen» впервые был опубликован в «Русском лютеранском сборнике гимнов» в 1915 году. При русскоязычном переложении («Во прахе здесь простертый пред Тобою») первоисточник подвергся значительному сокращению (Приложение, пример № 1). В переводе выдержан исповедальный монологический стиль изложения И. Хеермана. Грамматический строй поэтического текста отличается от повседневной речи, сложно организованные развернутые предложения сформированы из необыденной лексики: «растерзанной греховностью», «вспомяни», «воздаянье», «смертию попра». Средством интенсификации эмоционального воздействия во второй строфе служит повтор слова

«Свой», вариативность такому «текстовому лейтмотиву» придает использование этого местоимения в разных склонениях. Неизменно подчеркиваются и события Страстей Христовых («мучения», «раны», «страдание»), противопоставленные миру избавления и утешения.

Изобилие архаизмов, использование вышедших из обращения оборотов насыщает словарный запас богослужения атрибутами, отличными от повседневности. Самобытные «отголоски» прошлого утяжеляют смысловую нагрузку гимнографического языка, наделяют его энигматичностью. Такая поэтическая «презентация» литургических событий рассчитана на слушателей, способных сориентироваться в вопросах вероучения и в ритуальной стороне.

Например, в российских приходах в Мессе Рождества звучит гимн «Hark! The Herald Angels Sing» Чарльза Уэсли (Charles Wesley, 1708–1788) в переводе неизвестного автора «Вести ангельской внемли» (Приложение, пример № 2). Строфы сгруппированы по восемь строк с сопряжением рифм в парные линии (aa bb cc dd). Призывы, обращенные к верным в первой строфе («внемли», «вознеситесь», «соединитесь»), словно зов глашатая, акцентируют внимание на важнейших событиях праздника. Затем все присоединяются к пению и славлению Господа («прославлять Христа наш долг») и наблюдают Богоявление («Во плоти сам Бог явился»).

История другой популярной рождественской песни «O Little Town of Bethlehem» насчитывает полтора века. Автор стихов – американский протестантский священник Филлипс Брукс (Phillips Brooks, 1835–1893), написавший их для детей воскресной приходской школы под впечатлением своего паломничества по Святой Земле в 1865 году. Спустя три года стихотворение было положено на музыку органистом Льюисом Г. Реднером (Lewis Henry Redner; 1831–1908) для рождественского богослужения 1868 года, где гимн исполнял детский хор.

Русский перевод английского текста Ф. Брукса выполнил баптистский пастор, писатель и поэт Даниил Ясько. В российской Мессе используются три строфы его версии перевода «О, малый город Вифлеем» (Приложение, пример № 3). В отличие от некоторых других рождественских гимнов, которые подчеркивают величие Божие (например, хор ангелов «Слава в вышних Богу»), Ф. Брукс фокусирует внимание на атмосфере тишины в момент рождения Христа. Сокровенные строки наполнены словами «безмолвие», «в тиши ночной», «неслышно и незримо», придающими особую интимность и умиротворенность описываемым событиям. Заключительная строфа, обращенная к Божьему Сыну, приобретает молитвенный статус, в ней высказывается надежда на избавление от грехов, а также радость от прихода и присутствия Иисуса.

Метрическая пульсация стихотворения подчинена регулярному ямбическому ударению. Словговая группировка строк выдержана в чередовании восьми- и шестисложников, однократно нарушаясь во второй полустрофе (7 слогов). Рифмуются четные строки, взаимодействуя по принципу парной рифмы *aabb*. Все рифмы в переводе мужские, усиливающиеся опорными согласными: *сном – ночном, свет – лет*. Четкость ритма и художественные средства поэтической выразительности словно отражают пульсацию чередования мгновений земного существования на фоне Божественной Вечности.

Наиболее ярким аспектом протестантских гимнов является персоналистическая мотивация спасения и искупления. В немецком тексте стихотворения И. Хеермана «Во прахе здесь простертый пред Тобой» неоднократно повторяются местоимения «*Ich*», «*habe*», «*meine*» («мой», «мне», «меня»). Такое общение с Господом становится глубоко личной исповедью и вдумчивым размышлением. В интимном разговоре от первого лица («Я») поднимаются вопросы преодоления препятствий, рассказывается о тяжело переносимых горестях, об искушениях, которым трудно противостоять.

В праздничный период, особенно в рождественский или пасхальный, субъективно-исповедальное начало уступает объективно-повествовательной торжественности. Художественная

форма коллективного способа выражения радости («Мы») включает в себе помимо вербальной части конкретную литургическую ситуацию совместного общинного служения.

Авторы протестантских текстов и переводов создают такие стихи, которые было бы удобно петь прихожанам. Это удобство заключается в подчеркнутой периодичности и ясной расчлененности на регулярно-акцентные строки и строфы одинакового размера. Мерная акцентность и четкая фразировка находят отражение и во внешней форме организации протестантских гимнов. Основная структурная единица поэтического текста – строфа (в отличие от строчных принципов григорианики). Оттенки содержания передаются опосредованно – повторность строфической формы не способствует этому, равно как и подтекстовка разных стихов.

Конструкция текучей пластической строки григорианского хора в протестантских гимнах сменяется стопной организацией стиха. Типы следования друг за другом ударных – безударных слогов, «фигуры» их сочетаний почти так же многообразны, как и различная слоговая продолжительность строк. Отличительной чертой текста гимна «Вести ангельской внемли» является семисложное строение. Каждая строка начинается и заканчивается ударным слогом, что придает гимну характерную напористость и динамичность.

Регулярное деление рифмованного текста на строфы располагает к четкой музыкальной организации. Наиболее распространенный вариант поэтической строфы представляет собой построение с двумя рифмами, которое объединяет четыре строки с одинаковым количеством ударных слогов. Следовательно, ее музыкальный аналог состоит из четырех фраз, сгруппированных преимущественно по две. Если музыкальная строфа состоит из двух поэтических четверостиший, то образуется куплетная форма. Такая архитектура протестантских гимнов свидетельствует о внецерковных импульсах. Как известно, периодичность членения мелодической линии в соответствии с поэтическими строками, квадратность построения играют важную роль в песенной культуре. Общее решение куплетной композиции – неоднократное проведение мелодии с новым поэтическим текстом – складывается под очевидным влиянием авторского творчества.

Так, стихи Ч. Уэсли «Вести ангельской внемли» были переработаны в 1885 году английским музыкантом Уильямом Каммингсом (William Hayman Cummings, 1831–1915) для подтекстовки темы из симфонии-кантаты Ф. Мендельсона «Праздничная песнь» (op. 52, 1840). Известно, что композитор первоначально не предназначал свой мужской хор с оркестром для исполнения в церкви (см. [5]). Однако после соединения со стихами Уэсли его произведение приобрело огромную популярность в качестве духовного гимна.

Мелодическое интонирование стиха «О малый город Вифлеем» обнаруживает неразрывное единство слова и музыки. Незамысловатые средства – интонационное единство, ритмическая мерность, ясное разделение на фразы с остановкой в конце текстомузыкальных строк – соответствуют необычайной чистоте и нежности созданного Ф. Бруксом образу Рождества. В очертании кантиленных опеваний и широких секстовых ходов ощущается связь с песенными истоками. Выразительные контуры мелодии, в которой отчетливо слышна гармоническая основа, четкость метроритмической структуры связывают гимн Л. Г. Реднера с народной песенностью. Жанровый прообраз определил и структуру песнопения, в котором контуры округлой формы бар перерастают в двухчастность (aa_1ba_2).

Гимн «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen» («Во прахе здесь») в большинстве стран исполняется на музыку немецкого композитора И. Крюгера (Johann Crüger, 1598–1662). Мелодию к стихотворению он написал и опубликовал в своем сборнике «Berliner Gesangbuch» в 1640 году. Автор многих церковных произведений (хоры, псалмы, обработки хоралов Лютера), И. Крюгер выпустил три сборника гимнов, в каждый из которых была включена мелодия «Herzliebster Jesu» (см. [6]).

Чеканная строгость мелодии «Во прахе здесь», изложенной ровными крупными длительностями (четверти и половинные), совпадает со скорбным настроением текста. Мелодическая размеренность и ритмическая монотонность вызывают представление о траурном шествии. Мерная поступь выдержанной ритмоформулы в пределах песенной строки дополнена отсутствием распевов, что придает мелодии хоральный статус. При музыкальном воплощении возникли иные временные закономерности, нарушив периодичность чередования ямбического стиха:

Во пра-хе здесь про-сте-ртый пред То-бо-ю:

Стих _ / _ / _ / _ / _ / /

Крюгер $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

В звуковысотной линии (*abcd*) словно зафиксировано сосредоточенное возвышенное размышление о предопределенности Крестного подвига Спасителя. Начальная нисходящая ангемитонная попевка начинается с тройного провозглашения тоники. Последующее восходящее движение затруднено повторностью звуков, «замораживающих» развитие. Каждая фраза завершается терцовым спуском или нисходящим поступенным ходом, которые в соответствии с музыкально-риторическими барочными принципами могут рассматриваться как символ печали и непреодолимости препятствий. После фригийского оборота в третьей строке, связывающегося с образами неизбежности и предначертанности, октавный ход (благополучие) с последующим нисхождением к тонике ассоциируется с искуплением.

В сглаженной мелодической линии «Вести ангельской внемли» ясно ощущается связь отдельных фраз. В двух первых тактах мелодии дано последование восходящей кварты и опевания основной ступени. Нетрудно заметить, что начало третьей строки представляет собой зеркальный вариант этого звена. Дважды повторенное замыкающее построение содержит все «симптомы» концовки. Результативный, итоговый характер последней строки достигается волнообразным мелодическим движением.

Фразы песнопения сгруппированы по четыре такта, на которые приходится равное количество слогов (7+7). Повторность смежных мелодических и метроритмических фигур явственно расчленяет мелодию на предложения. В рамках квадратной структурной схемы реализуется симметричность и зеркальность потактовой группировки: 4+4+2+2+4+4. Повторность равновеликих фрагментов придает сходство всем строкам куплета: они легко и отчетливо воспринимаются слухом.

Духовным песнопениям присущ объективный тон, уравновешенность эмоции. Музыка передает не столько тонкости поэтической формы текста, сколько его общий характер, ведь в Литургии гораздо важнее обобщенно-эмоциональное отражение того или иного этапа службы. Отсюда предельная типизированность, а не индивидуализация интонационного воплощения.

На рубеже XX–XXI веков католическая культура обогатилась притоком новых церковных практик, способствующих активному вовлечению в свое поле самобытного музыкального материала. Проведенный анализ свидетельствует, что вовлечение в католическую ритуальную практику отдельных песнопений других христианских деноминаций открывает новые музыкальные горизонты Мессы, выходящие за пределы ареала католического наследия. Протестантским песнопениям свойственны простые, но необычайно выразительные мелодии. Гимны, которые побуждают слушателей к откровенным взаимоотношениям с Богом, соответствуют новому музыкально-стилистическому колориту Римско-католической Церкви постсоборной эпохи.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1



Во пра - хе здесь прос - тер - тый пред То -
бо - ю, с рас - тер - зан - ной гре - хов - ность - ю ду -
шо - ю, Гос - подь, мо - лю, да - руй ду - ше про -
щень - е и ис - це - лень - е.

1. Во прахе здесь простертый пред Тобою,
С растерзанной греховностью душою,
Господь, молю, даруй душе прощенье
И исцеленье!
2. Ты все грехи омыл Своею кровью,
Ты освятил меня Своей любовью.
Вспомяни Свои за нас моления,
Скорбь и мученья!
3. И ради мук и крестного страдания
Не по вине душе дай воздаянье;
Ты смертью попрал все страхи ада.
В ней мне отрада!

Пример № 2

1. Вес - ти ан - гель - ской внем - ли:
Царь ро - дил - ся всей зем - ли! Ми - лость, мир Он
всем да - рит, греш - ных с Бо - гом при - ми - рит.
Все на - ро - ды, воз - не - сит - есь, в пес - не все со -
е - ди - ни - тесь: пусть же ра - дость - ю го - ря,
Сла - вят все при - ход Ца - ря! Вес - ти ан - гель -
ской внем - ли: Царь ро - дил - ся всей зем - ли!

1. Вести ангельской внемли:
Царь родился всей земли!
Милость, мир Он всем дарит,
Грешных с Богом примирит.
Все народы, вознеситесь,
В песне все соединитесь;
Пусть же, радостью горя,
Славят все приход Царя.
Вести ангельской внемли:
Царь родился всей земли!
2. Прославлять Христа – наш долг:
Царь Христос, Предвечный Бог,
Вот к концу веков рожден
От Пречистой Девы Он!
Во плоти Сам Бог явился,
Вид раба, приняв, смирился,
Жить с людьми благоволил
Иисус Эммануил.
Вести ангельской внемли:
Царь родился всей земли!

Пример № 3

1. О ма - лый го - род Виф - ле - ем, ты
спал спо - кой - ным сном, ког - да рож - дал - ся
но - вый день в без - мол - ви - и ноч - ном. Вне -
зап - но тьму рас - се - ял не -
бес - ный, див - ный свет; ро - дил - ся Тот, Ко -
го на - род ждал мно - го, мно - го лет.

1. О, малый город Вифлеем,
Ты спал спокойным сном,
Когда рождался новый день
В безмолвии ночном.
Внезапно тьму рассеял
Небесный, дивный свет;
Родился Тот, Кого народ
Ждал много, много лет.
2. В тиши ночной дар неземной
Спустился к нам с высот.
Людским сердцам Господь всегда
Дары в тиши дает.
Неслышно и незримо,
Средь шума, бурь и гроз
Готовым ждать, Его принять –
Является Христос.
3. О, Божий Сын, нас не покинь,
Приди в любви Своей,
Грех изгони и в наши дни
Родись в сердцах людей.
Хор ангелов небесных
Поет о Боге сил.
Приди сейчас, порадуй нас,
Иисус – Эммануил!

Литература

1. Воспойте Господу. Литургические песнопения Католической Церкви в России. – М.: Искусство добра, 2005. – 703 с.
2. Об экуменизме // Второй Ватиканский собор: Конституции, Декреты, Декларации. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1992. – С. 119–140.
3. Риом П. Возрождение красоты в музыке: Вызов духовной музыки XXI веку // Христос – источник новой культуры для Европы на заре нового тысячелетия: Пред-синодальный Симпозиум в Ватикане, 11–14 янв. 1999 г. / гл. ред. В. Никитин. – Тверь: Созвездие, 2000. – С. 207–219.
4. Фиденко Ю. Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов азиатской части России на рубеже XX–XXI веков: моногр. – СПб.: Книж. дом, 2015. – 256 с.
5. Donovan R. N. Hark, the Herald Angels Sing. Hymn Story [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sermonwriter.com/hymn-stories/hark-herald-angels-sing>. – Загл. с экрана.
6. Nummert D. Kantor und Lehrer Johann Crüger [Электронный ресурс] // Berlinische Monatsschrift. – 1998. – Heft 4. – S. 64–68. – URL: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9804pora.htm>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Vospojte Gospodu. Liturgicheskie pesnopenija Katolicheskoy cerkvi v Rossii. – M.: Iskusstvo dobra, 2005. – 703 s.
2. Ob ekumenizme // Vtoroj Vatikanskij Sobor: Konstitucii, Dekrety, Deklaracii. – Brjussel': Zhizn' s Bogom, 1992. – S. 119–140.
3. Riom P. Vozrozhdenie krasoty v muzyke: Vyzov duhovnoj muzyki XXI veku // Hristos – istochnik novoj kul'tury dlja Evropy na zare novogo tysjacheletija: Pred-sinodal'nyj Simpozium v Vatikane, 11-14 janv. 1999 goda / Gl. red. V. Nikitin – Tver': Sozvezdie, 2000. – S. 207-219.
4. Fidenko Ju. L. Muzykal'no-liturgicheskaja praktika katolicheskikh prihodov aziatskoj chasti Rossii na rubezhe XX–XXI vekov: monografija. – SPb.: Knizhnyj dom, 2015. – 256 s.
5. Donovan R. N. Hark, the Herald Angels Sing. Hymn Story [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.sermonwriter.com/hymn-stories/hark-herald-angels-sing>. – Zagl. s ekrana.
6. Nummert D. Kantor und Lehrer Johann Crüger [Elektronnyj resurs] // Berlinische Monatsschrift. – 1998. – Heft 4. – S. 64–68. – URL: <http://www.luise-berlin.de/bms/bmstext/9804pora.htm>. – Zagl. s ekrana.

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТЕКСТОВ ПСАЛМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. И. КРИВИЦКОГО

О. Е. Заборских

*ГПОУ «Новокузнецкий областной колледж искусств»,
г. Новокузнецк*

В статье анализируются содержательные, драматургические и стилевые особенности сочинений отечественного композитора Д. И. Кривицкого, написанных на тексты псалмов: цикла «Шесть сонат для семейства тромбонистов» и симфонии «Арфа царя Давида», рассматривается метод взаимопроникновения богослужебной и светской музыкальных традиций разных эпох.

Ключевые слова: библейские тексты, современная музыка, циклические жанры, драматургия.

REFRACTION OF THE PSALMS TEXTS IN THE D. I. KRIVITSKI'S WORKS

O. E. Zaborskikh

Novokuznetsk Regional College of Arts, Novokuznetsk

The article analyzes the conceptual, dramaturgical and stylistic features of the works of the modern Russian composer D. I. Krivitski, cycle “Six Sonatas for the Trombone Family” and the symphony, “The Harp of King David”, both based on the Psalms texts. The article describes the techniques used by the composer to effectively intertwine the liturgical and secular musical traditions of different ages.

Keywords: biblical texts, modern music, cyclic forms, dramaturgy.

Отечественное музыкальное искусство рубежа XX–XXI столетий отмечено повышенным интересом к духовно-религиозной тематике. Ее актуальность, созвучная тенденциям предыдущего рубежа веков, становится понятной из высказывания В. Кандинского: «Когда потрясены религия, наука и нравственность... человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*. И каждый, углубляющийся в скрытые *внутренние* сокровища своего искусства – завидный сотрудник в деле созидания духовной пирамиды, которая *дорастет до небес*» [4, с. 38]. Одна из важных причин обращения к религиозным темам, образам, сюжетам – реакция на прагматический характер современной цивилизации, противодействие тенденциям упадка культуры, желание восстановить и сохранить ее цельность. Обращение современной личности к духовно-религиозной тематике является выражением естественной потребности в духовном развитии, желания пребывать в гармонии с окружающим ее миром, стремления опереться на мудрый опыт прошлого. Такое представление о целостности бытия, ощущение себя личностью и, одновременно, частью мира дает стремление к религии, которая выступает как средоточие истинного, вневременного, как область возвышенного, этически очищающего и облагораживающего человека. По высказыванию В. Медушевского, «религиозные интерпретации культуры, являясь ее квинтэссенцией, раскрывают ее свет, высвобождают его и помогают его восприятию в обществе. Они – ее самосознание» [9].

В отечественной музыке последней трети XX века духовные тенденции выражаются, во-первых, в сакрализации светских жанров, во-вторых, в обращении к жанрам, сложившимся в церковно-ритуальной практике. Современное мировоззрение отличает понимание религии как важного слоя культурного наследия, аккумулировавшего в своих постулатах общечеловеческие этические ценности. На это обращали внимание в своих трудах русские мыслители Н. Бердяев, Д. Лихачев, А. Лосев, П. Флоренский [2; 6; 7; 13]. Обращение к духовно-религиозной тематике, происходившее в музыкальном искусстве прошлого столетия в рамках различных творческих методов, направлений и стилевых течений, может рассматриваться как диалог художника с одной или несколькими религиозными системами, в той или иной степени опосредованный традицией «большой культуры». Религиозные тексты и сюжеты привлекают композиторов не просто как исходный сюжетный материал, но прежде всего как специфическая художественная система, имеющая свои законы и логику строения. Проблеме типологии произведений, созданных в русле сакрализации, посвящен целый ряд работ отечественных исследователей – Н. Гуляницкой, В. Медушевского, Е. Орловой, Ю. Паисова, Л. Раабена, и др. [3; 8; 10; 11; 12].

Одним из основных аспектов взаимодействия светской и религиозной традиций в современной музыке является выражение собственных духовных ценностей и в то же время общечеловеческих идей, идеалов, творческих импульсов своей эпохи посредством заимствования тех или иных компонентов богослужения и ассимиляции их в ткани светского произведения. Это вызвано большей частью стремлением композиторов подтвердить святость и нетленность музыкальных «топосов», их

«вечносуществование», так же как и стоящих за ними христианских постулатов; отсылки подобного рода проявляются как своеобразные эвристические апелляции к канону. В то же время твердые рамки канонической модели, суживающие возможности субъективной авторской интерпретации литургийных тем и образов в рамках церковного пения, способствовали появлению в современном композиторском творчестве ряда произведений, восполняющих потребность в духовности через воплощение глубоких религиозных переживаний в камерно-вокальной, оперной и симфонической музыке.

Обширная группа произведений, отмеченных акцентом на духовно-религиозном содержании, связана с воплощением ветхозаветных образов и сюжетов. На протяжении многих столетий они питали европейскую культуру, основательно вошли в повседневную жизнь, в храмовую литургию разных конфессий, в литературу и искусство. Ветхий завет представляет собой неисчерпаемую культурную сокровищницу; композиторы, художники, скульпторы, поэты, писатели, философы разных эпох обращались к его образам и идеям. Ярким примером интерпретации текстов и образов Ветхого завета в современном музыкальном искусстве выступают произведения Давида Ицхоковича Кривицкого (1937–2010) – одного из ярких и самобытных мастеров отечественной композиторской школы конца XX – начала XXI века. Творческий диапазон Д. Кривицкого необычайно широк: он автор более 1500 произведений – опер, симфоний, инструментальных сонат, концертов и ансамблей, кантат, хоровых и камерных вокальных циклов. Идеино-содержательная сторона этих сочинений затрагивает многие философские проблемы существования человека и человечества, обращается к самым разнообразным источникам – от Библии до современной поэзии.

Композитор активно обращался к ветхозаветным образам и текстам в произведениях рубежа XX–XXI веков. Целый ряд сочинений из цикла «Истинная интонация или музыкальное утешение» также основан на тексте псалмов: «В духе библейской философской лирики» (книга 3, часть 1, вариация 5), «Песнь завершения» по 91 псалму для скрипки и фортепиано (книга 4, часть 1), «Таинственная фантазия на темы 91 псалма» для баса и инструментального ансамбля (часть 2), «Песнь благодарения» по 24 псалму – соната № 2 для тромбона соло (часть 5), «На ивах повесили мы наши арфы» по мотивам псалмов 136 и 137 (книга 5, часть 2). Образы Ветхого завета воплощают Вторая и Четвертая рапсодии («Объяты тайной вековой, затаились пещеры Хеврона и «Развалины храма. Тени прошлого здесь оживают вновь») из цикла «Семь библейских рапсодий», «Пять поэм-импровизаций» для двух фортепиано, «Камень основания мира» (виртуальное поклонение стене Плача), Соната-рапсодия № 2 для фагота и фортепиано «В духе библейских мотивов», «На библейских холмах нет покоя» и «Помни, что ты – прах» из цикла «Печальные фантазии для фортепиано», вокализ-поэма для меццо-сопрано и фортепиано «На библейских холмах звучит джаз».

Из столь широкого круга сочинений, созданных в русле духовных тенденций отечественной музыки, наиболее ярко представляют творческий облик автора два циклических опуса: «Шесть сонат для семейства тромбонов» из цикла «Истинная интонация, или музыкальное утешение» и вокальная симфония «Арфа царя Давида». «Шесть сонат для семейства тромбонов» – часть музыкально-поэтической книги «Песнь завершения» по мотивам псалмов Давида. Кроме этого цикла, книга включает «Песнь завершения» (по 91 псалму) для скрипки и фортепиано, *Fantasia misteriosa* для баса и инструментального ансамбля, «О, плачьте!» из «Еврейских мелодий» Дж. Байрона для фортепиано. Способ организации цикла отсылает к широчайшему культурному контексту: как отмечает сам композитор, это своего рода «исторический экскурс» в историю четырех периодов употребления духовых инструментов в музыкальной практике: «1) *Antic* – соло и ансамбли на сакральные и куртуазные тексты; 2) *Basso ostinato* – от XVI столетия, зарождения оперы, до XVIII столетия; 3) *Classic* – оркестр – Гайдн, Моцарт и до середины XIX столетия; 4) *Futurum* – оркестр грандиозного состава, детальная дифференциация всех инструментов (вплоть до наших дней)...» [5, с. 5]. Кроме того, мож-

но вспомнить образцы подобного жанра, первыми из которых могут являться Шесть сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха, шесть Бранденбургских концертов. Позже возникали многие квартетные опусы Й. Гайдна по шесть квартетов в каждом, шесть квартетов В. А. Моцарта, посвященных Й. Гайдну, шесть квартетов Л. Бетховена, посвященных В. А. Моцарту. Этой традиции придерживается и Д. Кривицкий.

Цикл пьес для семейства тромбонов подчинен единому музыкальному замыслу, который раскрывается в общем его названии. Композитор указывает: «Истинная интонация или музыкальное утешение» – так в старину композиторы именовали свои опусы, включающие не только музыкальные, но и литературные (в частности сакральные и поэтические аспекты). Идя по этому, когда-то проторенному, но ныне забытому пути, на мой взгляд, можно сообщить исполнителям, слушателям, музыковедам нечто новое в чисто музыкальном и этическом планах» [5, с. 69]. Заголовки – психологически-конкретные или музыкально-жанровые – сопутствуют и каждой сонате: 1. «Эпитафия невинноубиенным» (в форме сонаты-фантазии), 2. «Песнь благодарения» (по 24 псалму), 3. «Соната-ричеркар», 4. «Элегическая соната». Наконец, замыкает цикл постлюдия «Оплакиваю мертвых» для квартета медных инструментов. Своего рода программой служит и сам выбор тембра: композитор ассоциирует тромбон со звучанием иерихонской трубы: «Так называемый “трубный глас” – метафора духовной жизни человека: любви и смерти, радости и печали, покаяния и надежды на спасение [5, с. 5].

Композитор свободно апеллирует к различным музыкальным эпохам и стилям, вуалируя или, напротив, предельно обнажая их черты. Указанием на них служат, прежде всего, принципы формообразования, лежащие в основе каждой сонаты. Первая и вторая сонаты написаны в свободно трактованной сонатной форме, третья соната-ричеркар представляет «своего рода музыкальный анаморфоз» [5, с. 70] барочных жанров и форм. Четвертая соната, переносящая слушателя «в мир романтической символики», представляет собой четырехчастную композицию, в которой крайние части обрамляют жанрово характерные для эпохи романтизма «Песню без слов» и «Скерцино». В пятой сонате композитор опирается на форму барочной партиты, при этом отмечая, что их «содержательное начало приближено к нашему мироощущению» [5, с. 72], имея характер «скорее печальный, чем задорный, с элементами парадоксального». В заключительной шестой сонате, имеющей подзаголовок «Концертная», две части – *Andante misterioso* и *Quasi una fantasia*. Структура такого рода имеет немало прообразов; среди них двухчастные сонаты Л. Бетховена, А. Скрябина. В не менее широкий ассоциативный ряд включается и завершающая цикл постлюдия, написанная в характере траурного марша – *Alla marche funebre*.

Художественно-смысловое содержание каждой части также организуется в стройную систему. Первая соната – ряд жизненных катаклизмов, воплощенных в музыке. Второй сонате предпослан текст 24 псалма, изображенный художницей Н. Нестеровой в виде свитка. Это возвышенная «Песнь благодарения» для тромбона соло, вызывающего ассоциации с тембром псалмопевца (заметим, что и в симфонии «Арфа царя Давида» для воплощения образа царя композитор избирает баритон, низкий мужской голос). В третьей сонате ведущей становится интонационно-стилевая «игра», основу которой составляет кварто-квинтовый круг, в котором, «вращаясь, ищут себе приют «истинные музыкальные интонации» [5, с. 72].

Четвертая соната вновь возвращает нас в круг мирских чувствований – это «как бы слепок человеческой жизни, с горестями и радостями, лирическими и буффонадно-скерциозными эпизодами» [5, с. 72]. Пятая соната, по замыслу композитора, так же как и вторая, связана с возвышенной патетикой 24 псалма, представляя собой своеобразную «трансформацию текста в нотные знаки», заключающуюся в духовном переосмыслении стиха, перенесении его из далеких в современные времена. В шестой сонате, по аналогии с третьей, содержание раскрывается интрамузыкальными средствами.

Две ее части имеют разные смыслообразующие функции: в 1-й части «сакральные мотивы не исчезают – как бы прячутся (*in Profundus clamat*) («из мглы восставший» (лат.)), во 2-й части «вся структура идет по трагической спирали» [5, с. 73], приводящей к *Marche funebre*. Таким образом, замыкается последнее кольцо макроформы сочинения, напоенного трагедийной безнадежностью.

Ярким примером интерпретации ветхозаветных текстов является симфония «Арфа царя Давида», написанная в середине 1990-х годов. Ее философская концепция воплощается в единстве слова и музыки, древних текстов и ярко современного симфонического звучания. Название произведения заимствовано из заглавия «Избранных переводов псалмов» С. Аверинцева [1], которое, в свою очередь, производно от строки 56 псалма «Арфа, проснись, цитра, проснись, я разбужу зарю!» (в синодальном переводе – «Воспрянь, псалтирь и гусли»). В европейской культуре образ царя Давида прочно ассоциируется с арфой. Давидова арфа – то же, что лира в руках древнегреческого певца-поэта. Под ее аккомпанемент поэт в лирических образах раскрывал свои чувства и передавал размышления об извечных проблемах бытия. Так определяется тема симфонии, связанная с философией искусства. Она созвучна одной из ключевых тем эпохи романтизма – теме творческой личности. Для художников-романтиков способность творить, создавать произведения искусства позволяла человеку уподобиться Творцу. Искусство выступало некоей духовной субстанцией, соединяющей земное и божественное.

«Арфа царя Давида» – образец симфонии в особой ее разновидности – вокальной симфонии, для которой характерен синтез вокального и инструментального начал, имеющих равную смысловую нагрузку. Важная роль вокального начала в каждой части цикла, относительно небольшие масштабы частей, отсутствие драматической разработки сюжета, духовное содержание текста сближают ее с жанром духовной кантаты. Вербальный ряд симфонии имеет обобщенно-сюжетную программность. I часть (1 псалом) пронизана единым настроением философского раздумья о путях и плодах жизни праведников и грешников. II часть (56 псалом) отражает два эмоциональных состояния: страдание праведника среди зла, которое торжествует на земле («А моя душа – в кругу львов, хищники окрест нее...»), и воспевание Божьей славы и силы («Превыше небес, Боже, восстань, распрости над землей славу Твою...»). III часть (87 псалом) – драматическая кульминация цикла. Это скорбная молитва, содержащая различные оттенки настроения: отчаяние, упреки, патетические восклицания и вопрошания. В IV части утверждается мысль о том, что праведник не останется без Божьих благословений, которыми, согласно 127 псалму, являются «сыновья молодые» – поддержка родителей в старости. В контексте того, что повествование в этом псалме ведется от лица духовных потомков Давида, служителей (сынов Кореєвых) и сына Давидова, Соломона – певцов и поэтов, обращающихся к Господу, звучит идея смысла бытия в творчестве и продолжения его сыновьями поющими.

Драматическая патетика партии солиста характеризует героя Симфонии как сильную личность, остро переживающую тяготы бытия, но способную пройти путь духовного восхождения, ведущий к слиянию со Всевышним в момент гимнического прославления Его властной силы. Этот путь герой совершает многократно, преодолевая препятствия, каждый раз завоевывая новую ступень в утверждении гармонии бытия. Однако при всей психологической достоверности, внутренней оправданности лирического сюжета, образ героя выписан обобщенно. Композитор убедительно воплощает свойственное псалмам очищенное от конкретной ситуативности сочетание личного и всеобщего. Это обобщенное, символическое отражение страдающей души, все помыслы которой устремлены к высшему творческому началу. Экстатичность, экзальтированность эмоций составляет своеобразие и уникальность этой «симфонии псалмов».

Идея восхваления Господа и тех, кто обращает к Нему взоры в праведном служении, составляет, по утверждению самого автора, идейно-художественный замысел произведения. Раскрывая духовный мир Ветхого завета, Д. Кривицкий стремится передать сложность и многогранность ветхоза-

ветных образов, показать их созвучность духовным исканиям личности на рубеже XX–XXI столетий. На их основе создается образ человека, ощущающего себя на грани бытия и обретающего выход из трагического состояния через молитву, хвалу и возрождающую силу искусства. Ветхозаветные мотивы, связанные с темами сверхчеловеческой мощи, душевных терзаний, одиночества, брэнности земного перед лицом вечного бытия, мотивы духовного падения и восхождения человека – все они нашли в творчестве Д. Кривицкого глубоко личный психологический отклик.

Сущностной чертой творческого метода Д. Кривицкого в обращении к ветхозаветной тематике является отсутствие очерченности границ используемой автором литургической модели, которая перестает быть внешним жанровым, фабульным, тематическим слоем, но угадывается в символической глубине музыкальных образов. Для этого метода, осуществляемого путем вступления композитора в поток культурной памяти, характерно «диффузное» взаимопроникновение авторского контекста, отдельных параметров (фактурно-жанровых, синтаксических, метроритмических) богослужебной и светской музыкальным традициям. Композитор умело вводил компоненты, репрезентирующие религиозную традицию, на двух уровнях: концептуальном и текстомузыкальном. Первый – через воплощение религиозно-философских идей, представленных текстами псалмов в виде программы «Шести сонат» и вербальной основы симфонии «Арфа царя Давида»; второй – через реализацию музыкально-поэтических средств духовной музыки, выступающих в качестве «канонического кода» с закрепленными значениями. Взаимодействие религиозной и светской традиций в условиях индивидуального композиторского стиля реализуется как диалог жанровых моделей разных эпох, обусловленный стремлением композитора к осмыслению истории культуры, художественных традиций, стилей и направлений предыдущих столетий. С этим связан интерес к возрождению старинных жанров и типов музыкальной композиции в контексте современных драматургических идей, новаций и поисков.

Литература

1. Аверинцев С. С. Псалмы Давидовы / пер. С. С. Аверинцева. – Киев; М.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – 160 с.
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 37–341.
3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
5. Кривицкий Д. И. Шесть сонат для семейства тромбонов. – М.: Композитор, 2004. – 74 с.
6. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1996. – 158 с.
7. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
8. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.
9. Медушевский В. В. Концепция духовно-нравственного воспитания средствами искусства [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35804.php>. – Загл. с экрана.
10. Орлова Е. М. Новаторские тенденции в тематике русского музыкального искусства начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 3–21.
11. Паисов Ю. И. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 1999. – Вып. 1. – 1999. – 232 с.
12. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. – СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. – 351 с.
13. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева); ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446 с.

List of references

1. Averincev S. S. Psalmy Davidovy / per. S. S. Averinceva. – Kiev; M.: DUH I LITERA, 2004. – 160 s.
2. Berdjaev N. A. Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka // Berdjaev N. A. Filosofija tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t. – M.: Iskusstvo, 1994. – T. 1. – S. 37–341.
3. Guljanickaja N. S. Pojetika muzykal'noj kompozicii. Teoreticheskie as-pekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka. – M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. – 432 s.
4. Kandinskij V. O duhovnom v iskusstve. – M.: Arhimed, 1992. – 108 s.
5. Krivickij D. I. Shest' sonat dlja semejstva trombonov. – M.: Kompozitor, 2004. – 74 s.
6. Lihachev D. S. Oчерki po filosofii hudozhestvennogo tvorchestva. – SPb.: Blic, 1996. – 158 s.
7. Losev A. F. Filosofija. Mifologija. Kul'tura. – M.: Politizdat, 1991. – 525 s.
8. Medushevskij V. V. Intonacionnaja forma muzyki. – M.: Kompozitor, 1993. – 268 s.
9. Medushevskij V. V. Konceptcija duhovno-nravstvennogo vospitaniya sredstvami iskusstva [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35804.php>. – Zagl. s ekrana.
10. Orlova E. M. Novatorskie tendencii v tematike russkogo muzykal'nogo iskusstva nachala XX veka // Russkaja muzyka na rubezhe XX veka. – M.; L.: Muzyka, 1966. – S. 3–21.
11. Paisov Ju. I. Tradicionnye zhanry russkoj duhovnoj muzyki i sovremennost': sb. st., issled., interv'ju / red.-sost. Ju. I. Paisov. – M.: Kom-pozitor, 1999. – Vyp. 1. – 1999. – 232 s.
12. Raaben L. N. O duhovnom renessanse v russkoj muzyke 1960–80-h godov. – SPb.: Blanka: Bojanych, 1998. – 351 s.
13. Florenskij P. A. Stat'i i issledovanija po istorii i filosofii iskusstva i arheologii / sost. igumena Andronika (A. S. Trubacheva); red. igumen Andronik (A. S. Trubachev). – M.: Mysl', 2000. – 446 s.

ДУХОВНАЯ СИМВОЛИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ БАЯНА ВЛ. ЗОЛОТАРЕВА И С. ГУБАЙДУЛИНОЙ

Н. А. Князева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
Кемерово*

В статье рассматриваются образно-стилистические особенности произведений для баяна Вл. Золотарева и С. Губайдулиной, в которых использована духовная тематика.

Ключевые слова: произведения для баяна, духовная символика, особенности стилевые.

SPIRITUAL SYMBOLISM IN MUSICAL PIECES FOR BAYAN OF VL. ZOLOTAREV AND S. GUBAIDULINA

N. A. Knyazeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the imagery and stylistic features of musical pieces for bayan of Vl. Zolotarev and S. Gubaidulina using spiritual themes.

Keywords: musical pieces for accordion, spiritual symbolism, stylistic features.

Последняя треть XX века характеризуется распространением в педагогическом процессе высших и средних учебных заведений многотембрового готово-выборного баяна, активным совер-

шенствованием исполнительского мастерства. Современный баян трактуется как камерно-академический инструмент, развивающийся в едином русле с другими общепризнанными классическими инструментами, такими как скрипка, фортепиано, виолончель и др. Это повлекло за собой расширение художественных границ композиторского письма, стало причиной появления оригинального репертуара для баяна, активизировало поиск новых образов и интонационных средств для их воплощения, обновление всего колорита музыки. Творчеству композиторов, обратившихся к созданию музыки для баяна в последнюю треть XX века, присущи глубокие и качественные изменения. Об этом пишет доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных М. И. Имханицкий: «Все это стало важными причинами заметного качественного роста оригинальной музыки для баяна, выдвижения ее как полноправной, а не периферийной во всей музыкально-художественной жизни страны» [2, с. 316].

Основоположителем оригинального репертуара для многотембрового баяна – сравнительно молодого инструмента, созданного в начале 60-х годов XX века – считают Владислава Золотарева (1942–1975), современника Софии Губайдулиной, Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке, Сергея Слонимского. В его творчестве «баян превзошел фольклорную “природу” и возвысился до уровня академического инструмента» [4, с. 7]. Баянное творчество Вл. Золотарева представлено преимущественно академическими профессиональными жанрами. Среди произведений, пользующихся популярностью у исполнителей, Партита, 2-я и 3-я сонаты, 24 медитации, Камерная сюита. В них композитор расширил круг образно-интонационных сфер, жанровых и стилистических истоков музыкального тематизма, используя специфические средства современного баяна. Именно эти сочинения обозначили новые в данной сфере музыки художественные образы. В них сопоставляется зловеще-мрачное начало с возвышенно светлым; мистическая ирреальность чередуется с затейливым юмором; необычайно драматические, экспрессивные образы соседствуют с целомудренной лирикой.

Яркое претворение национальных качеств в музыке Вл. Золотарева обусловлено мировоззренческими и психологическими свойствами его личности. «Личность – вот, что генерирует, рождает неповторимое по стилю произведение», – подчеркивал Е. В. Назайкинский [5, с. 19]. Следует отметить, что устойчивые признаки авторского стиля проявляют себя на уровне стилистики – системы музыкально-выразительных средств: характерных интонаций (или их комплекса), ритмических формул, гармонической и фактурной организации, в обращении к определенной тематике или технике сочинения. В своих сочинениях Вл. Золотарев использует новые средства музыкального выражения – додекафонные, серийные, сонористические, а также не использующиеся ранее приемы игры, такие как кластерное глиссандо, квартольный рикошет, длительное фоновое тремолирование, нетемперированное глиссандо, различные виды вибрато и др.

Тематика и образный строй некоторых художественных произведений Золотарева дает повод говорить о своеобразных и весьма противоречивых религиозных представлениях композитора. А. С. Малкуш высказывает предположение, что композитор приходит к вере «через интуицию, созерцание, а не через учение» [4, с. 38]. Божественное начало раскрывается в его сочинениях в возвышенных образах музыкальных композиций религиозной тематики. К таким сочинениям относится пьеса «Ферапонтов монастырь» («Размышление у фресок Дионисия») и последняя часть 3-й сонаты.

Личностная авторская интонация прослеживается в мелодии пьесы «Ферапонтов монастырь». Она представляет инструментальную кантилену, вобравшую в себя признаки народной лирической песни, в которой очевидно субъективное начало. Отличительной чертой является медленный темп, широта дыхания, протяженность фраз. Особенности интонирования и артикуляции отображают звон церковных колоколов. Звонные тембры, как своеобразные по красочной палитре элементы претворения национальных особенностей отечественной баянной музыки, имеют и важное драматургическое значение. Тембр баяна отчетливо ассоциировался с проявлением русского народно-национального начала. Перспективность подобной звуковой сферы обусловлена целым рядом акустических свойств

инструмента. Это – звонкость высокого резонаторного спектра его верхнего и среднего регистров, особенно в «открытых» деках, множество высокой, «серебристой» обертоники, стереофоничность сопоставлений голосов в обоих полукорпусах, гулкость четырехоктавной баянной клавиатуры. В создании звонных тембров большую роль играют новые для жанра средства музыкального изложения – диссонирующие аккорды, политональные сочетания, ритмическое разнообразие. Как пишет М. И. Имханицкий, «воспроизведение в пьесе “Ферапонтов монастырь” Вл. Золотарева стихии русских звонов имеет не только колористическое, но и важнейшее процессуальное значение, являясь заметным формообразующим моментом» [2, с. 293].

Еще одним значительным сочинением Вл. Золотарева является Третья соната. Драматургия этого четырехчастного цикла построена на противопоставлении негативных образов, выраженных средствами додекафонной серийной техники, и образов светлых, активно-утвердительных, с ясной тонально-ладовой основой. В финале сонаты главная партия строится на противопоставлении мелодических отрезков, основанных на минорном трезвучии, и неполного проведения первой серии. Ладотональная основа дальнейшего развития подводит к побочной теме с обилием лирических попевок, идущих от русской народной песенности. Последующая драматизация вызывает появление новой темы – цитаты старинной секвенции «Dies Irae». В переводе с латыни, как известно, это означает «День гнева». Используется средневековая католическая секвенция, выражающая идею страшного суда, используемая многими композиторами как символ смерти, трагического начала.

Трагичность мировосприятия Вл. Золотарева связана с проявлением максимализма. В его музыкальных сочинениях трагическое мироощущение отразилось в видении Внешнего мира как агрессивного, в самой идее противопоставления гнетущей реальности и Личности. Впервые в баянной литературе отражаются ситуации трагических столкновений Личности и Внешнего мира – абсолютно чуждого, даже враждебного человеку. Однако основным качеством личности художника является созерцательность. Она обусловлена преобладанием в музыке Золотарева состояний просветленной печали, задумчивости, рефлексии. С созерцательностью, безусловно, связано появление абсолютно новой, и даже неожиданной для баянной музыки того времени, сферы Возвышенного. Эта сфера призвана отобразить в условной форме интуиции Божественной гармонии, что глубоко символично. И, действительно, «музыка XX века обладает символичностью, невиданной в истории музыки. В этом выразился и интеллектуализм данной эпохи, и использование религиозной символики» [3, с. 410].

Наряду с Вл. Золотаревым к баяну обращается еще один крупный российский композитор – София Губайдулина (1931 г. р.). В ее творчестве чувствуется воздействие представлений духовно-религиозного порядка. Через веру она приходит к смыслу творчества: «Я – религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как связь между жизнью и высотой идеальных установок и абсолютных ценностей, постоянное воссоздание Legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать эту целостность. Это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [7].

София Губайдулина мыслит в музыке и философски, и религиозно, и природно-космически. Естественно, что наиболее близкими для нее являются образы и символы христианской религии, где она глубоко переживает общечеловеческие идеи жертвы, мук, искупления за грехи и духовного преобразования. В ее произведениях используется множество самых разных символов, кроющихся в тембрах, способах звукоизвлечения, ладах, названиях произведений. Творчеству Губайдулиной присуще, с одной стороны, осмысление через свои произведения глубоких философских концепций, с другой – интенсивное обогащение звучащей музыкальной интонации. Новаторские открытия были сделаны С. Губайдулиной в звучании баяна. Здесь постоянным сотрудником композитора, как и для Вл. Золотарева, стал известный отечественный баянист – Ф. Липс.

В 1978 году она написала одно из своих лучших сольных произведений «De profundis» («Из глубины»), ставшее самым исполняемым в мире современным произведением для баяна. Как

пишет В. Холопова, «творчеству С. Губайдулиной свойственна большая эмоциональная сила, крупная линия развития и тончайшее ощущение выразительности звука – характера его тембра, исполнительского приема» [7, с. 3–4]. Благодаря творческому контакту с Ф. Липсом, С. Губайдулиной было написано еще несколько произведений: партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра; трио «Silenzio» («Молчание») для баяна, скрипки и виолончели; Концерт для баяна с симфоническим оркестром «Под знаком скорпиона».

«De profundis» («Из глубины», 1978) – одночастная пьеса для баяна-соло в исполнительской редакции Ф. Липса. Баян – популярный русский народный инструмент – трактуется Губайдулиной в этом произведении как академический, близкий органу, и авангардный, в котором она открывает новые возможности – глиссандо, дыхание меха. Название пьесы на латыни идет от известного общехристианского псалма № 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи» с подзаголовком «Песнь восхождения». Псалом не является программным музыкальным произведением, но в ней нашли отражение и состояние страдающего человека, и его упование на Божью милость, и общая идея восхождения – в направленности от низкого регистра к высокому. В качестве условной главной партии выступает начальное созвучие в низком регистре с эффектом «дрожания». Как условная побочная партия выступает хорал параллельными мажорными трезвучиями, украшенными фигурациями, словно образ божественной милости. Заканчивается произведение репризой-кодой со светлым хоралом, увенчанным «нимбом» фигураций. Звучание хорала становится чарующим своей тончайшей зыбкостью.

«In cruce» для виолончели и органа (баяна) (1979) имеет несколько вариантов названия: «В кресте», «На кресте», «Крест-накрест», но лишь один из них несет религиозную символику. Как пишет сама С. Губайдулина: «Обычное свойство музыкальных инструментов – обладать высоким, средним и низким регистрами – используется так, что точка регистрового перекрещивания у двух инструментов – органа и виолончели – переживается в нескольких значениях: не только как геометрическое свойство, но и как символ креста» [6, с. 12]. Символически трактуются и гармонические элементы, способы звукоизвлечения, инструменты как таковые.

Одним из самых исполняемых произведений С. Губайдулиной является также произведение «Семь слов» (1982), где баян звучит с виолончелью и струнным оркестром. В качестве текстового и стилизового ориентира она взяла ораторию Г. Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте», откуда заимствовала строки словесного текста для заглавий каждой из семи частей и музыкальную цитату «Жажду». В «Семи словах» символизация затронула многие стороны. Персонифицированы музыкальные инструменты: виолончель – жертва, Бог – Сын; баян – Бог – Отец; струнные – Святой Дух. В приемах игры имитируется распятие на кресте: символически «распинается» открытая струна виолончели за счет применения хроматики и микрохроматики. Они трактуются как сфера земного мученичества, а диатоника – как небесное просветление, что также символично. Сходящиеся в одной унисонно-октавной точке, хроматика и диатоника, понимаются Губайдулиной символически, как «крест», создавал «мотив креста», основанный на унисонах и октавах. Символичны и струнные: в основном это «хор» в регистрах человеческих голосов, а в отдельные моменты – флажолеты, словно «дыхание Святого Духа». Хроматически неустойчивым мелодическим линиями, ассоциирующимся со страстными, доходящими до исступления молитвами двух «персонажей» – баяна и виолончели, противостоят диатонические оркестровые интермедии. Композиция «Семи слов» основана на сквозном развитии двух драматургических тем: страдания (баян, виолончель) и спасения (струнные). Трагическая кульминация (земная смерть Христа) наступает в конце VI части, а заключительная VII часть переносит слушателя в светлые, райские сферы.

Примерно с середины 80-х годов прошлого века в творчестве Губайдулиной обозначилась ориентация на еще один канонический христианский сюжет – Откровение Иоанна Богослова, или Апокалипсис. Тема конца света в искусстве XX века вообще является одной из ведущих тем. С. Губайдулина, как и Вл. Золотарев, использует хорошо известный музыкальный символ – мелодию

Dies Irae. Одним из произведений, где преломляется эта тема, является 5-частная соната для баяна «Et exspecto» (в русском переводе – «В ожидании» – в ожидании Страшного Суда) (1986). Символом божественного начала выступает светлый хорал, которому противостоит жесткая диссонантность кластеров, заполняющих в конце всю музыкальную ткань. Произведения С. Губайдулиной отмечены необычными образами и разнообразными сонорными средствами. Это и длительные кластеры при тремолировании мехом, нетемперированные глиссандо, разнообразные «вздохи» с помощью отдушника и мн. др.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что оригинальным сочинениям для баяна Вл. Золотарева и С. Губайдулиной присущи такие черты, как камерная изысканность письма, где значительной становится мельчайшая интонация, лаконизм и отточенность художественного высказывания. Новые способы композиции, характерные для творчества данных музыкантов, несли новую музыкальную выразительность очень широкого спектра. Многим сочинениям присуще расширение образной сферы (мистика, религиозные мотивы, вселенское пространство), поиски новых тембровых красок баяна в сочетании с тембрами классических инструментов, введение новых приемов игры, не свойственных ранее музыке для баяна, но ставших возможными благодаря ассимиляции, диффузии, взаимопроникновению тембрового контекста.

Произведения Вл. Золотарева и С. Губайдулиной проникнуты стремлением к духовной чистоте и глубокой религиозности, им присуща духовная символика, пронизывающая все элементы рассмотренных сочинений. Сочинения композиторов способствовали включению многотембрового готово-выборного баяна в общеевропейские музыкальные эволюционные процессы.

Литература

1. Долинская Е. О русской музыке XX века (60–90-е годы). – М.: Композитор, 2003. – 128 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
4. Малкуш А. С. Национальное своеобразие стиля Владислава Золотарева: моногр. / науч. ред. Н. М. Найко. – Красноярск, 2014. – 266 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6. Холопова В. Н. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Советская музыка. – М., 1991. – № 10. – С. 11–15.
7. Холопова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001. – 56 с.

List of references

1. Dolinskaja E. O russkoj muzyke XX veka (60–90-e gody). – М.: Kompozitor, 2003. – 128 s.
2. Imhanickij M. I. Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: ucheb. posobie dlja muz. vuzov i uch-shh. – М.: Izd-vo RAM im. Gnesinyh, 2002. – 351 s.
3. Istorija otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka: uchebnyk / отв. red. T. N. Levaja. – SPb.: Kompozitor, 2005. – 556 s.
4. Malkush A. S. Nacional'noe svoeobrazie stilja Vladislava Zolotareva: monogr. / nauch. red. N. M. Najko. – Krasnojarsk, 2014. – 266 s.
5. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke. – М.: VLADOS, 2003. – 248 s.
6. Holopova V. N. Nikolaj Berdjaev i Sofija Gubajdulina: v toj zhe chasti Vselennoj // Sovetskaja muzyka. – М., 1991. – № 10. – S. 11–15.
7. Holopova V. N. Sofija Gubajdulina. Putevoditel' po proizvedenijam. – М.: Kompozitor, 2001. – 56 s.

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТОВСКОЙ МУЗЫКЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

Д. Петраускайте

Клайпедский университет, Литва

В статье рассматриваются исторические условия формирования литовской композиторской школы и влияние на нее литовских фольклорных традиций. Приводятся имена современных композиторов и названия их ярких сочинений, сочетающих в себе новации музыкального языка XX века с неофольклорными традициями.

Ключевые слова: Ф. Байорас, Э. Бальсис, В. Бартулис, Б. Кутавичюс, А. Мартинайтис, неофольклоризм, И. Пауликас, И. Тамулёнис, М. Урбайтис, фольклорные традиции, Ю. Юзелюнас.

NEOFOLKLORISM IN THE MODERN LITHUANIAN MUSIC WITHIN THE HISTORICAL CONTEXT OF THE XXth CENTURE

D. Petrauskaitė

Klaipėda University, Lithuania

The article considers historical conditions for establishing the Lithuanian composer school and the influence of Lithuanian folklore traditions. The author presents famous composers and their bright works, combining innovations of the musical language of the XXth century and neofolklore traditions.

Keywords: F. Bajoras, E. Bal'sis, V. Bartulis, B. Kutavičius, A. Martinaitis, neofolklorizm, I. Paulikas, I. Tamuljonis, M. Urbajtis, folklore traditions, Yu Juzeljunas.

Lithuania is a country in the north-east of Europe. Created in the 13th C., it soon became a powerful state with the area stretching from the Baltic to the Black Sea. At the end of the Middle Ages, almost the whole territory of Central Europe was ruled by a dynasty of the Lithuanian origin – the Jagiellonians. Today Lithuania is a small piece of land, with the area of 65,200 square kilometers and the population of about 2,856,350. However, it is the largest and most populous among the Baltic States. Lithuanian history mostly consists of fights for freedom and national identity. The Great Duchy of Lithuania was able to offer resistance to the eastward expansion of the Teutonic Knights and Christianity, but due to several agreements with Poland in the late 14th C., Christianity finally came to Lithuania.

After staying in union with Poland for more than two hundred years (1569–1795), in the 18th C., Lithuania disappeared from the European map as a state and turned into the north-western part of the Russian Empire. The hardest period for it was the last decades of the 19th and the first years of the 20th C., when the government of Tzarist Russia put a ban on the Lithuanian press and schooling (1864–1904). After the First World War, Lithuania became independent and was again able to preserve and develop its culture (1918–1940), however, not for a very long time. In 1990 the independence of Lithuania was restored. Long years of developed a special attitude to folk music, its prevalence, and its use in the works of professional composers. For a better understanding of this phenomenon, it is essential to review the main periods of Lithuanian history.

During the time of the ban on the Lithuanian press, Lithuanian folk songs were handed over from one generation to another in a verbal way, and the written language was taught to children by their parents and grandparents. The printed press or sheet music was smuggled to Lithuania from East Prussia. Folk songs were of special significance, since they helped people to preserve their language, customs and traditions, and bonded the population by the idea of national independence. That accounts for the fact that, after the

abolishment of the ban on the Lithuanian press, a great number of choirs was established whose repertoire mostly consisted of folk songs. Lithuanian composers were seeking to renew the choir repertoire by harmonizing folk songs. Thus, in the early 20th C., a Lithuanian folk song became the symbol of patriotism and struggle for freedom. The first professional Lithuanian composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis saw folk songs as a starting point for the composing of future music, and strongly advised young composers to write Lithuanian music [2].

As the historical circumstances were changing, it seemed that the attitude to folklore songs would change as well. But despite Lithuania's independence, a harmonized folklore song remained the favourite genre of composers for several decades. Understanding the national spirit in music was enough inert, actually restricted to the use of folklore song melodies or lyrics in professional compositions. Young composers-modernists Jeronimas Kačinskas and Vytautas Bacevičius, who greatly valued the freedom of individuality, strongly opposed this trend. Kačinskas said: "If we were to look for the criteria of national music exclusively in folklore music, we would usurp the freedom of modern Lithuanian composers. Why do we, in our search of the Lithuanian origins in folklore songs and in the Lithuanian nature – forests, rivers, and lakes, ignore the main source of Lithuanianness, i. e. our individuality?"[5]. The works of those composers offered hope that Lithuanian music would soon experience changes. But the Soviet occupation put an end to the process of changing.

The Soviet ideology proclaimed: "Art belongs to people". This slogan was often written on big posters and on the walls of buildings. It meant that composers had to write a kind of music easy to understand for the masses, the proletariat and peasantry. The music had to be very simple and free of technical difficulties. Whenever a composer tried to employ more complex techniques, they were accused of formalism and strictly punished. That was the reason why many Soviet composers (Balys Dvarionas, Stasys Vainiūnas, etc.) began massive citation of folklore songs, thus trying to prove that their music was easily accessible to anyone. A song became like a cliché or a label. Authentic music was forgotten because choirs and ensembles were following the Russian example of performing stylized music. The art for people became a surrogate: not only were the songs stylized, but also the dances and the national costumes. This process lasted for a couple of decades, until it met with opposition in the years of political warming. Some composers began to write atonal music, with the use of dodecaphonic and serial techniques (Vytautas Barkauskas), others took a different approach to folklore music and saw a chance for expressing individuality in it, as well as the yet unrevealed Lithuanian world view (Feliksas Bajoras, Bronius Kutavičius).

Those first representatives of neofolklorism tried to give a deeper sense to folklore music. They emphasized its archaic and ritual character, melodious folklore lyrics, and a specific style of folklore performing. A typical phenomenon in their music was a philosophical approach to human life. Feliksas Bajoras did not use citations of songs, but he transferred the stylistics and the tradition of improvisation in folklore music to his original melodies. One of his first vocal cycles, *Suite of Stories* (1968), that intertwined two genres of different origin, i. e. folklore and academic music, soon became one of the most significant works among those written by Lithuanian composers in the 20th C. The composition accentuated the emotional expressiveness of the music language, the characteristics of contrasting personages, and the narrative character of music. To quote Bajoras, "music must expand the idea of the text, or even change the meaning of the word" [1].

Bronius Kutavičius' expression of national feelings was far from straightforward, even though Lithuanian themes based on folk song intonations started appearing in his works quite early. The composer refused to harmonize folklore songs or to use improved folk instruments. He focused on the synthesis of archaism and modern music. One of his first works, *Dzukian Variations* for Chamber Orchestra and Audiotape (1974), demonstrated a new approach to a folklore song. At the beginning of the composition, he introduced an authentic song *The Dawn is Breaking* as the leading theme of the variations. Then he divided it into different segments and developed them, and at the end of the composition he presented

the same song as harmonized by Čiurlionis. Thus, the “trajectory of transformation” was drawn to symbolize the evolution process of Lithuanian music. This composition came to be called “the anthem for the everlasting folklore art” [4].

Kutavičius was seeking for the origins of national identity, that is why he took a special interest in the religious beliefs of ancestors and in historical events, the sort of interest that was not advised in the Soviet era. For that reason, his oratory *The Last Pagan Rites* (1978) in the 70s was not only a cultural but also a political event. It was one of the first steps towards the “singing revolution”.

In the 80s and 90s, the wave of neofolklorism also affected the composers of the younger generation. Some of them who favoured rational thinking did not have much sentiment for folklore and made use of folklore melodies or instruments exclusively as an innovative means of expression. For example, Jonas Paulikas who successfully mastered the dodecaphonic technique wrote some compositions for the improved psaltery (kanklės); he employed it as a classical string instrument that could be used to perform complex compositions (*Suite*, 1981). Mindaugas Urbaitis chose seventeen folklore melodies from Southern Lithuania and by means of the canon technique organised them into one piece in an attempt to present a “musical map” of the region (*Lithuanian Folk Music for 15 strings*, 1990).

Other composers who had closer bonds with the folklore tradition did not attempt so much to get a new type of sound, but rather tried to integrate the authentic sound inventory into the space of modern music. One of them was Algirdas Martinaitis, composer of a poetic and nostalgic nature, who searched for universal values and displayed irony towards the attempts of technical mastery and the absolutism of the craft of composing. In his work *Cantus ad futurum*, written in 1982, he disclosed his concern about the species of birds on the verge of extinction. In the first and the third part of the composition, he used Latin words from *The Red Book*, and in the second part, Lithuanian bird names from folklore songs. By using the canonic method as a means of developing his musical thought, he combined sound parallels of different styles and epochs. For the performance of this composition he chose not operatic, but chamber music singers able to sing in the folklore style. The parallelism between the dead language and the birds on the verge of extinction resulted in a great emotional impact and the elevation of the issue to the ecological and existential levels.

Lithuanian music was usually associated with a romanticized world view, minimalism, and meditation. However, this image was shattered by the compositions of Jonas Tamulionis. He brought back the forgotten genres of folklore: proverbs, numerations, teasings, herdsman songs, and even curse words („Kėku kėku“, 1995; „Erzinimai“, 1997). His works are greatly appreciated by choirs that perform in various international contests. By performing such compositions, the choirs can demonstrate their mastery, since the works of Tamulionis are quite complex and technically challenging. Another aspect of the composer’s work is the use of non-Lithuanian folklore. He has given much attention to Spanish music. Tamulionis has developed quite a few Spanish songs and used their intonations or rhythms in many of his works. Lately the composer has been interested in African folklore music and has written several African-style songs for the choir, also *Missa Africana*.

An interest in the world folklore is a recent and very interesting feature in the works of contemporary Lithuanian composers. For example, in the composition *The Gates of Jerusalem* (1991–1995), its author Kutavičius was seeking to introduce the music of religious rituals of different countries of the world. In that work one can hear the sounds of Japanese gagaku music, a ritual dance of the Yakut shamans, as well as motives of authentic African and Oceanian melodies.

Lithuanian composers of both the middle age and younger generations frequently look for inspiration in simple folklore songs, especially coming from certain regions and characterized by unique and inimitable traits. Tired of rational technologies, the composers follow the natural flow of sounds without even trying to change its direction; they adorn the folklore song with the help of harmonization and instrumental accompaniment that does not drown the original tune but just emphasizes it. One of those composers is Nijolė Sinkevičiūtė who has written many works for the choir.

Improved musical instruments and ensembles are returning onto the stages of Lithuania. Composer Zita Bružaitė commented on the time when she had been a student. She and her friends had been joking that, when they got old, they would write music for the psalteries (kanklės) and woodwind instruments (birbynė) [7]. At that time, those instruments were symbols of the Soviet primitivism. But after a decade, quite a few composers took a closer look at those instruments and tried to write compositions for them. The result was unexpected: the music sounded in a new and provocative manner. The compositions no longer resembled the typical works of the Soviet time, as they were based on a different understanding of intonation and harmony. Simultaneously, there was a contrary tendency of reviving authentic instruments, for example, the diatonic psaltery, which had essentially become an item of museum exhibitions. At present, they are remembered again and are used in the performing of professional music.

Sometimes non-Lithuanian timbres have been adjusted to the Lithuanian sound inventory. For example, composer Vidmantas Bartulis wrote a composition *The Small Duck* (based on two polyphonic Lithuanian folk songs) for an orchestra of Chinese folklore instruments. He was happy that the melody performed by exotic instruments sounded Lithuanian [3]. Currently, such compositions present single cases, as well as pieces of music in which various things are used as musical instruments (stones, bottles, nails, or iron chains) in order to imitate the archaic sound. Lately, a tendency to synthesize jazz, country and folklore music elements has been obvious. These trends have been initiated by composers who participate in various ensembles, or performers who seek a closer contact with the audience. Even choir leaders, who for long years have been supporting exclusively academic singing advise to pay more attention to the special voices of village singers [6].

After the review of the Lithuanian music of the last three decades of the 20th C., we can conclude that the majority of composers tend to use folklore in their works. But folklore music is not a kind of fetish. A composer relies on the folklore as much as it is consistent with their ideas and world view. In the compositions one can find authentic or transformed folk melodies of Lithuania and other countries, diatonic or improved instruments, and different combinations of these instruments with the classic ones. The ethnic world view contributes to the solution of existential problems or to the expression of the moments of joy. The genres of compositions and a means of music development are also very different: from simple songs to large volume cyclical compositions, from calculated series to aleatory. For Lithuanian composers, the world has become more colourful and easier to get acquainted with, from the homeland to distant exotic places. All of this makes Lithuanian music rich, original and impressive, and also presents a possibility to feel a bond with national roots and to preserve national identity.

Literature

1. Bajoras F. "Muzika ir tekstas", in *Viskas yra muzika / sudaryt. G. Daunoravičienė.* – Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjungos IC, 2002. – P. 342.
2. Čiurlionis M. K. *Apie muziką ir dailę / sudaryt. V. Čiurlionytė-Karužienė.* – Vilnius: Valst. grož. lit. I-kla. – P. 316.
3. Gaidamavičiūtė R. *Kūrybinių stilių pėdsakais* – Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005. – 241 p.
4. Jasinskienė-Jankauskienė I. *Pagoniškas avangardizmas // Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai.* – Vilnius: Gervelė, 2001. – P. 17.
5. Kačinskas J. "Tautiškos lietuvių muzikos kūrybos klausimai", in: *Jeronimo Kačinsko gyvenimas ir muzikinė veikla / sudaryt. Danutė Petrauskaitė.* – Vilnius: Baltos lankos, 1997 – P. 184.
6. Robertas V. *Liaudies dainų interpretavimo problemos // Liaudies kultūra.* 2005. – № 5. – P. 16.
7. Zita Bružaitė's letter to Danutė Petrauskaitė. – Kaunas, 2005. – 8 August.

ИЗ ИСТОРИИ СОБИРАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В СЕЛЕ БАЛМАН КУЙБЫШЕВСКОГО РАЙОНА НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ

Т. З. Демина, Д. А. Лысенко

ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

Авторы статьи, опираясь на публикации музыковедов и фольклористов 2-й половины XX – начала XXI века, обобщают опыт собирательской работы, в том числе песенного фольклора села Балман Куйбышевского района Новосибирской области, и характеризуют культурно-художественные традиции данного села.

Ключевые слова: песенный фольклор, традиции, чалдоны, первопоселенцы, фольклорные экспедиции.

FROM THE HISTORY OF SONG COLLECTING (ON THE EXAMPLE OF VILLAGE OF BALMAN, THE NOVOSIBIRSK REGION, KUIBYSHEVSKI DISTRICT)

T. Z. Demina, D. A. Lysenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors of the article summarize the song collecting experience including the song folklore of the village of Balman, the Novosibirsk region, Kuibyshevski district, based on the publication of the musicologists and folklorists of the second half of the XXth century – the beginning of the XXIth century; and characterize the cultural and artistic traditions of the village.

Keywords: musical folklore, traditions, Chaldonas, the first settlers, folklore expeditions.

История собирательства фольклора в селе Балман невелика и занимает период от середины XX века до настоящего времени. В процессе рассмотрения истории становления села Балман и основных этапов собирания фольклора на данной территории рассматривались следующие данные: состав собирателей, сведения об информантах, уникальные культурно-художественные традиции села Балман, использование результатов в издательской и собирательской деятельности.

Слово «Балман» пришло в Сибирь из тюрского либо татарского языков. С тюрского это слово переводится как «медовое озеро», что означает, что вблизи Балмана или на берегах этого озера рос медоносный лес. На татарском языке это слово означает озеро, соединенное какой-то протокой с рекой. Самое подходящее – татарское название, так как озеро действительно в сильные весенние разливы соединяется с речкой Омь и в нем водится белая рыба. Балман является ровесником других старожитийских русских поселений, которым насчитывается более 270 лет.

А. Миддендорф, русский натуралист, географ, исследователь Северной и Восточной Сибири, академик Петербургской академии наук, исследуя в 1870 году Барабинскую степь, берега реки Омь, сообщает о быте деревушки Балманка. Он встречал несколько семей остяков, которые привозили свою добычу – шкурки мелких пушных зверей, выделанные лосиные и олени шкуры, выделанные шкурки лебедей, несколько мешков сушеной рыбы – для обмена на нужные им продукты, но зачастую брали продукты у балманских крестьян в отработку. Летом, во время сенокоса, остяки отработывали крестьянам на сенокосе. Балманские крестьяне рассказывали Миддендорфу, что остяки косят ручными литовками здоровее русских. Миддендорф назвал остяков «сынами природы» – это значит, что добудут, сразу променяют русским, а для пропитания себя – снова на охоту или рыбную ловлю. В это время балманские крестьяне развели уже изрядное количество скота, лошадей и жили безбедно, занимались земледелием, животноводством и частично побочным заработком. В зимнее время

уезжали в урман на заготовку красного леса, весной сплавливали для себя – на строительство, часть – для продажи в Каинск, Мошноино (см. [2]).

Яркое представление об уникальных культурно-художественных традициях села Балман дает знакомство с глиняной куклой-чалдонкой. Конечно, в селе Балман есть и обычаи изготовления тряпичной куклы, ковриков и одеял, но кукла-чалдонка являет собой самое что ни на есть центральное, символическое звено всей живой ткани культурно-художественного бытия традиции [5]. Глиняные лепные игрушки создаются в полном соответствии с бытующими в Балмане национальными художественными обычаями. Весь балманский игрушечный промысел пошел, в сущности, от семьи Вяткиных, от отца семейства – Михаила Сергеевича, зачинателя этого промысла и его дочери – Марии Михайловны. Они были первыми в Балмане гончарами, обнаружившими в окрестностях села уникальную «голубую глину», из которой сегодня и рождается знаменитая балманская игрушка. Вполне очевидна родственная связь балманской игрушки с игрушкой дымковской, в недалеком прошлом, как известно, зовущейся игрушкой вятской. В сюжетно-бытовом плане выделяются 3 композиции: «чалдонская парочка» (девушка-чалдонка со своим красавцем-женихом), молодая семья на зимней прогулке и традиционная сибирская кукла-чалдонка. Удивительной гармонией и каким-то дивным очарованием веет от любой, созданной в селе Балман глиняной игрушки [4].

Традиционный песенный фольклор Западной Сибири стилистически очень разнообразен, что обусловлено историческими особенностями заселения края. Народные песни, которые поют здесь в настоящее время, можно разделить на две основные группы:

1) песни старожительских (чалдонских) сёл (первых поселенцев, приехавших в Сибирь до середины XIX века);

2) песни позднопоселенческих сёл (поселенцев, приехавших в Сибирь в конце XIX – начале XX века, в период массового ее заселения).

Распространение таких музыкально-поэтических песенных стилей часто бывает ограничено одним или несколькими сёлами [1].

Село Балман – очень музыкальное село, это своеобразный Сибирский песенный Палех. В кругах специалистов-этнографов и фольклористов песенное творчество села Балман сразу же обрело своеобразный статус специфического культурно-художественного эталона, свидетельствующего о наличии самобытных, стилистически всегда легко узнаваемых традиций в Новосибирской области [4]. Ярким примером традиционного стиля чалдонцев являются песни села Балман Куйбышевского района Новосибирской области. О первопоселенцах Сибири в селе Балман не просто помнят, а особым образом чтут их память, бережно сохраняя и передавая от старших к младшим когда-то завезенные сюда оригинальные культурно-бытовые и художественные традиции. Древний культурно-художественный опыт лелеют здесь, возвращают, передают из рук в руки, из уст в уста, из поколения в поколение [5].

Первые сведения о собирательской работе в селе Балман датируются 1964 годом и характеризуются тем, что записью музыкального фольклора занимались не специалисты-фольклористы, а руководители исполнительских коллективов, хормейстеры и композиторы. Основной целью их работы было создание репертуарной базы народных хоров и всех любителей народной песни. В. Г. Захарченко стал первым, кто организовал фольклорную экспедицию в село Балман. По материалам экспедиции им были опубликованы два сборника «Девичьи песни» и «Песни села Балман» (Новосибирск, 1969), также он принял участие в подготовке двух первых пластинок с записями народных исполнителей из Новосибирской области (фольклорные коллективы сел Балман и Бергуль) [8].

В 1970–1980-е годы в Сибири сформировались силы, включившиеся в процесс собирания фольклора. В начале 1970-х годов под руководством М. Н. Мельникова под эгидой фольклорно-этнографической секции Новосибирского областного отделения ВООПиК (Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры) развернулась крупнейшая экспедиционная акция сибирской фольклористики «По Московскому (Сибирскому) тракту». Только за 1970–1974 годы в рамках этого

проекта проведено свыше 30 экспедиций. Экспедиционная акция также была спланирована как комплексная: в её составе работали фольклористы-филологи, этнографы, музыканты (музыковеды, хормейстер, композитор), археологи, искусствоведы, фотографы. Обследованы десятки населённых пунктов, включая село Балман Куйбышевского района Новосибирской области.

С середины 1970-х годов начинается регулярная собирательская работа в Новосибирской консерватории. Записанные под руководством А. М. Айзенштадта и В. Г. Захарченко материалы составили первоначальную основу фольклорного фонда консерватории, получившего впоследствии название Архив традиционной музыки (АТМ), а в 1994 году получившего статус самостоятельного научного подразделения вуза. В настоящее время АТМ является одним из самых крупных хранилищ записей традиционного фольклора в Сибири [6].

Боле 50 лет назад, не имея никакого музыкального образования, заведующая сельским клубом Нина Григорьевна Носова создает женский фольклорный этнографический ансамбль, в котором удивительные исполнители, знатоки и любители русских народных песен – М. И. Носоненко, П. Я. Костюкова, Н. Н. Ловцова, Д. Г. Ловцова, Т. В. Гасперская, З. Ф. Носова, Р. К. Байкова – бережно хранили песенные традиции села Балман. Песни фольклорно-этнографического ансамбля этого периода записаны на грампластинку «Традиционный фольклор Западной Сибири» (1977). Исполнительские традиции ансамбля подхватили их дети: Михайлова Татьяна Александровна, Достовалова Ирина Ивановна, Григорова Юлия Валерьевна.

В 1983 году В. Г. Захарченко и М. Н. Мельников под редакцией Е. Гиппиуса опубликуют один из самых авторитетных сборников – этнографическое описание свадебных обрядов с текстами и напевами песен «Свадьба Обско-Иртышского междуречья» [7]. Не одно поколение студентов-филологов Новосибирского педагогического института под руководством известного профессора-фольклориста М. Н. Мельникова, прошло обстоятельную профессиональную выучку, изучая устное народное творчество села Балман. Неоднократно бывали в селе Балман этнографы и фольклористы В. Асанов, В. Арефьев, Б. Ефименкова, С. Кондратьева, С. Пушкина, М. И. Костюрина, А. Руднева, А. Мехнецов. В 1985 году со съёмочной группой село Балман посетили Александр и Геннадий Заволокины. Помимо выступления они попутно записывали частушки, побасенки, былички, пословицы, поговорки этих мест:

*Заволокины братушки
Привезли в Балман частушки.
Под гармошку, балалайку
Два часа спускали лайку.*

*В город Каинск прикатили
Братья Заволокины.
Саша в трубочку дудит,
Гена что-то там мычит.*

В том же году группа фольклористов – В. В. Асанов, И. А. Овчинников, В. И. Бодрова, О. А. Пашина и Т. Ю. Мартынова – также провели собирательскую работу в селе Балман. Вячеслав Владимирович Асанов рассказывал, как нелегко порой бывает разговорить какую-нибудь бабушку, заставить её петь: «С Балманом всё было иначе. Уже при первой встрече с Ниной Григорьевной Носовой возникло ощущение, что эту удивительную женщину давно и хорошо знаю. Она понимает, какую ценность имеет народная песня и осознаёт необходимость сохранения даже самой малости родной культуры. Понимает и то, что песня вне живого исполнения мертва, что песню нужно петь. Учила, поправляла, если неправильно слова запомнили; объясняла, как “голос вести”. Танцам учила и хороводам балманским – не теорию объясняла (шаг вперёд, шаг назад), а душу танца раскрывала пе-

ред нами, определённые нормы поведения – как ходить, как дробить. Нас буквально за руку водила по всем бабушкам в селе: “Посмотрите, послушайте, как поют – все по-разному. Учитесь!” Поэтому, если представить себе такую невероятную ситуацию, что некому станет петь в Балмане – песни балманские всё равно останутся, ибо поёт их сейчас уже не только Новосибирск и область, но и вся Россия» (см. [6]).

Песни села Балман – это живой голос наших предков, искусство, отшлифованное столетиями, которое своей искренностью и непосредственностью способно доставить глубокую радость и эстетическое наслаждение [1]. Народные музыкально-хореографические традиции занимают в Балмане особое место. Собирались в домах на вечерках, на берегу реки, у мельницы после покоса, пели под сопровождение бубна, трещеток, гармони «хромки» и «однорядки» [3]. Старожилы рассказали о существовании Балманской кадрили, основанной на традициях северорусских областей и движениях Еланской кадрили. Гармонисты Федоренко, Харин, Шлюбченко играли очень много общерусских наигрышей: «Саратово», «Барыня», «Камаринская», «Русский перепляс», «Кострома», «Во саду ли в огороде», «Коробочка», «Полька», «Полька бабочка», «Вальс», «Краковяк». Арсентий Петрович Шлюбченко любил повторять в ответ на восторженные реплики слушателей по поводу его игры: «Чтобы так играть – одной консерватории мало». Раньше, не в пример нынешнему селу, пели все. Но и тогда выделялись из общей массы те, кого уважительно называли «мастерами». Без хорошего гармониста гулянка – не гулянка. Без заводилы-хороводницы ни на вечерке не поплясать, ни на «точкё» похороводиться. А свадьбу «припеть» только самым-самым можно было доверить. Так что и в народе свои «профессионалы» были [6].

В 1994 году в Новосибирском областном колледже культуры и искусств (НОККиИ) было открыто фольклорно-этнографическое отделение. В связи с тем, что студенты по программным требованиям обязаны записывать фольклорно-этнографические материалы, перед отделением встала проблема сохранения собранных ими образцов традиционной народной культуры. Так, почти сразу после открытия отделения начинает формироваться новое структурное подразделение – фольклорный Архив. Архив ФЭО НОККиИ вносит посильную лепту в заботу о сохранении памятников духовной культуры Новосибирской области, продолжении и развитии ее традиций. СобираТЕЛЬСкая и исследовательская работа преподавателей и студентов в этом направлении позволяет ввести в научный обиход ранее неизвестные фольклорно-этнографические материалы, записанные в Новосибирской области. В 1999 году представления о песенной традиции старожиллов с. Балман Куйбышевского района пополнились записями, выполненными Горбуновой Н., Шмаковой И. СобираТЕЛЬСкую работу в селе Балман в 2013 году продолжили И. Н. Шульгина и студентка НОККиИ Д. А. Лысенко.

В настоящее время в Архиве хранится свыше 2000 фольклорно-этнографических образцов, записанных в двадцати девяти районах и 75 населенных пунктах нашей области. Среди собранного материала есть и песенные коллекции, зафиксированные в Куйбышевском районе с. Балман, их насчитывают уже 75 образцов. Повторная экспедиция в составе И. Н. Шульгиной и студентов КемГУКИ Д. А. Лысенко, М. Ю. Елецкой в село Балман состоялась в 2016 году. Были записаны некоторые из бытующих жанров на территории Балманского сельсовета: плясовые, лирические, протяжные, солдатские, военные, хороводные, шуточные песни. Всего было записано 28 песен, несколько наигрышей и плясок. Данные материалы оформлены и сданы в архив кафедры народного хорового пения КемГУКИ. Собранный материал был сопоставлен с более ранними записями, что дает возможность судить о сохранности песенного фольклора, отдельных жанров и вариативности народной песни.

С 2008 года и по настоящее время фольклорный ансамбль села Балман, в составе Кастановой Т. Н., Наздренко Т. В., Достоваловой И. И., Поляковой Н. В., Григоровой Ю. В., Турнаевой Л. В., Михайловой Т. А., хранит песенные традиции села под руководством ученицы Нины Григорьевны Носовой – Наздренко Татьяны Васильевны. В данной статье была предпринята попытка изучения истории собираТЕЛЬСтва фольклора в селе Балман Куйбышевского района. Далеко не каждое село

может похвастаться наличием таковой. За последние годы в этом селе записано более 150 песен, около 200 частушек, 8 гармошечных наигрышей, 6 сказок, загадки, пословицы, прибаутки, заклички, поговорки, а также научные описания свадеб, вечорок и детских игр, сопровождаемых песнями. Имеющиеся в нашем арсенале источники, а также собственные наблюдения, позволяют сделать вывод о том, что эта история интересная и очень большая, в ней до сих пор можно найти что-то новое, неизученное. Считаю, что с целью сохранения традиционного материала, культуры и самобытности села данная тема требует своего дальнейшего и детального изучения.

Литература

1. Боровиков Л. И. Сибирская кукла-чалдонка [Электронный ресурс]. – URL: <http://kainsksib.ru/123/index.php?showtopic=1632&st=50>. – Загл. с экрана.
2. Горшенин А. В. Другая жизнь Александра Заволокина [Электронный ресурс] // Сибирские огни: рос. журн. / гл. ред. М. Н. Щукин. – Новосибирск, 2016. – № 5. – 192 с. – URL: <http://сибирскиеогни.рф/content/drugaya-zhizn-aleksandra-zavolokina>. – Загл. с экрана.
3. Захарченко В., Мельников М. Свадьба Обско-Иртышского междуречья / ред. Е. Гиппиус. – М.: Советский композитор, 1983. – 224 с.
4. Захарченко В. Г. Песни села Балман. – Новосибирск: Зап.-Сиб. книж. изд-во, 1969. – 110 с.
5. Игошина О. М. Сибирь – сокровище народных талантов [Электронный ресурс] // Народное творчество Новосибирской области: информ.-метод. журн. / ред. Т. П. Никольская. – Новосибирск, 2008. – № 2–3. – 72 с. – URL: <http://www.sibculture.ru/magazine/2008-2-3/igoshina/>. – Загл. с экрана.
6. Леонова В. Н. Из истории собирательства музыкального фольклора сибирских переселенцев // Вестн. КемГУКИ. – Кемерово, 2011. – № 17. – 88 с.
7. Миддендорф А. Ф. Бараба. Описание Барабинского края. – СПб.: Тип. имп. акад. наук, 1871. – 123 с.
8. Музыкально-хореографические традиции русских старожилов Обско-Иртышского междуречья [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.culture.ru/objects/361/video-popup/3728>. – Загл. с экрана.
9. Нечаев К. А. Методическое пособие для учителей Новосибирской области: мат-лы из истории населенных пунктов Новосибирской области. – 2-е изд. – Новосибирск: Ин-т усовершенствования учителей, 1964. – 99 с.

List of references

1. Borovikov L. I. Sibirskaja kukla-chaldonka [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://kainsksib.ru/123/index.php?showtopic=1632&st=50>. – Zagl. s ekrana.
2. Gorshenin A. V. Drugaja zhizn' Aleksandra Zavolokina [Elektronnyj resurs] // Sibirskie ogni: ros. zhurn. / gl. red. M. N. Shhukin. – Novosibirsk, 2016. – № 5. – 192 s. – URL: <http://sibirskieogni.rf/content/drugaya-zhizn-aleksandra-zavolokina>. – Zagl. s ekrana.
3. Zaharchenko V., Mel'nikov M. Svad'ba Obsko-Irtyshskogo mezhdurech'ja / red. E. Gippius. – M.: Sovetskij kompozitor, 1983. – 224 s.
4. Zaharchenko V. G. Pesni sela Balman. – Novosibirsk: Zap.-Sib. knizh. izd-vo, 1969. – 110 s.
5. Igoshina O. M. Sibir' – sokrovishhe narodnyh talantov [Elektronnyj resurs] // Narodnoe tvorchestvo Novosibirskoj oblasti: inform.-metod. zhurn. / red. T. P. Nikol'skaja. – Novosibirsk, 2008. – № 2–3. – 72 s. – URL: <http://www.sibculture.ru/magazine/2008-2-3/igoshina/>. – Zagl. s ekrana.
6. Leonova V. N. Iz istorii sobiratel'stva muzykal'nogo fol'klora sibirskih pereselencev // Vestn. KemGUKI. – Kemerovo, 2011. – № 17. – 88 s.
7. Middendorf A. F. Baraba. Opisanie Barabinskogo kraja. – SPb.: Tip. imp. akad. nauk, 1871. – 123 s.
8. Muzykal'no-horeograficheskie tradicii russkih starozhilov Obsko-Irtyshskogo mezhdurech'ja [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.culture.ru/objects/361/video-popup/3728>. – Zagl. s ekrana.
9. Nechaev K. A. Metodicheskoe posobie dlja uchitelej Novosibirskoj oblasti: mat-ly iz istorii naseleennyh punktov Novosibirskoj oblasti. – 2-e izd. – Novosibirsk: In-t usovershenstvovanija uchitelej, 1964. – 99 s.

СЮЖЕТ О МОРСКОЙ ДЕВЕ В КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Н. И. Верба

*ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена», г. Санкт-Петербург*

Статья представляет собой обзор случаев претворения сюжета о морской деве в культуре XIX века. Рассмотрены основные вехи самого сюжета и причины его популярности у мастеров эпохи романтизма. Внимание уделено воплощению русалочьих сюжетов в литературе, поэзии, инструментальном, камерно-вокальном и оперном жанрах, а также живописи и геральдике. Сделаны выводы о необходимости подобного обзора для понимания путей трансформации архетипических образов русалочьего сюжета в XIX столетии.

Ключевые слова: архетипические образы, сюжет о морской деве, реализация архетипических образов сюжета о морской деве в художественной культуре.

THE SEA MAIDEN PLOT IN THE CULTURE OF THE XIXth CENTURY

N. I. Verba

*Russian State Pedagogical University of A.I. Herzen,
St. Petersburg*

The article gives a review of implementing the story about the sea maiden in culture of the XIXth century. The author describes the main milestones of the plot and the reasons of its popularity among the masters of Romanticism period. A special attention is given to embodying of the mermaid stories in literature, poetry, instrumental, chamber and vocal and operas genres, as well as in painting and heraldry. In conclusion, the author proves the necessity of such review for understanding the transformation ways of the archetypal images of the mermaid story in the XIXth century.

Keywords: archetypic images, sea maiden plot, implementing the archetypal images of the sea maiden plot in culture.

Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего... Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари заветными образцами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым? [18, с. 51]

А. Н. Веселовский

Каждая эпоха располагает своими излюбленными сюжетами, аккумулирующими в себе свойственные ей круг образов и основные мировоззренческие константы. Одними из ярко характеризующих XIX век являются сюжеты о речных нимфах, феях воды, морских девах, нареченных именами Ундины, Лорелеи, Мелузины, Русалки... Было бы большим преувеличением предполагать, что названная тематика вовсе не привлекала внимание исследователей. Напротив, существует целый круг разновеликих работ, авторы которых обращались к многообразным аспектам бытования легенды о морской деве и особенностям ее воплощения в различных искусствах [2; 5; 23]. Но было бы еще большим преувеличением полагать, что вопрос этот исчерпан.

Истории названных героинь в научной литературе принято рассматривать отдельно. Часто исследователи, уделяя внимание многочисленным «реставрациям» сюжета об Ундине, не упоминают

произведения, связанные с образами Лорелеи, Русалки, Мелузины [28]. Или же, напротив, в «генеалогическом древе» русской Русалки почему-то отсутствуют ее европейские «сестры». Однако, на наш взгляд, их судьбы обнаруживают столь близкое родство, что проблема их сосуществования в континууме культуры романтизма может рассматриваться в единой плоскости.

Сюжеты о них демонстрируют общую для всех схему. Это непереносимое родство со стихией воды, выход «в наш, человеческий мир», акцентуация мотива «двоемирия», свойственного миропониманию романтиков. Далее, это связь с человеком (любовь, брак), мотив предательства со стороны человека (как правило, связанный либо с недоверием к героине, либо с наличием соперницы) и возвращение в родную стихию, месть либо, напротив, прощение человека. Примерно такова фабула всех сказаний, преданий, легенд о сказочных водных девах [15]. В тех или иных вариантах, с трансформацией одних мотивов или сем и обогащением других, этот сюжет функционирует в искусстве XIX века [10; 11].

Феномен существования мифа и фольклорного предания в художественной культуре – явление уникальное. Легенды и поверия не являются раз и навсегда застывшей данностью, неизменно повторяющейся в своих реставрациях. Они – живой организм, развивающийся и трансформирующийся благодаря постоянной художественной «огранке» и непрестанному взаимодействию. Архетипические образы в этой живой материи с течением времени обновляются, обогащаются новыми семами [3]. Смещение каких-либо акцентов вызывает смещение других – сюжет *живет*: и видоизменяется, и сохраняет свои константы.

Популярность «русалочьей» тематики в XIX веке, с одной стороны, изумляет. Она демонстрирует исключительную семантическую гибкость и воплощается в произведениях различных жанров: это стихотворения, баллады, повести, сказки, песни, романсы, наконец, оперы! С другой стороны, востребованность этого сюжета объясняется его корреляцией с такими доминантами романтического мировоззрения, как внимание к мифу, фольклору, пластам античной и средневековой культур, поэтизация фантастического и волшебного миров, созвучность своего содержательного ядра с универсальными ценностными проблемами, имеющими общечеловеческое значение [9].

Итак, попробуем сделать краткий обзор случаев претворения русалочьей темы в XIX веке. Начнем с оперы-феерии Ф. Кауэра и К. Генслера «Das Donauweibchen», поставленной в Вене в 1795 году. Русским откликом на нее послужила своеобразная русалочья «тетралогия», ставшая «царицей» оперной сцены в 1803–1805 годах. Авторами музыки, как известно, выступили С. И. Давыдов (вставные номера к «Русалке», 1803; «Леста, Днепровская Русалка», 1805; «Русалка», 1807) и К. Кавос («Днепровская русалка», 1804). Либретто первых трех частей принадлежит Н. Краснопольскому, четвертой – А. Шаховскому [1, с. 10–13; 20, с. 281–290]. Тетралогия Давыдова и Кавоса обнаруживает разумеющееся родство с русалочьими произведениями, рожденными в эпоху романтизма [17].

Повесть Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина», написанная в 1811 году, «эхом», имеющим огромный успех, отозвалась в России: имеется в виду ее русский стихотворный перевод В. А. Жуковского, который выходил в свет в 1835 и 1837 годах в «Библиотеке для Чтения» [24]. Невозможно обойти вниманием целую россыпь отечественных и зарубежных музыкально-сценических произведений, посвященных Ундине. Это волшебная опера Э. Т. А. Гофмана «Ундина» на либретто Фридриха де ла Мотт Фуке, премьера которой состоялась 3 августа 1816 года в Королевском Национальном театре в Берлине [22]. Далее, это одноименные оперы А. Лортцинга (на собственное либретто по мотивам повести Фуке, 1845), А. Ф. Львова и П. И. Чайковского (1848 и 1869 годы соответственно, обе на либретто, созданное В. А. Соллогубом по повести Фуке). В них морская дева раскрывается впечатляюще схожими интонационными, тембровыми и драматургическими средствами, обусловленными архетипичностью самого образа, порождающим множественные интертекстуальные связи между этими произведениями [6; 7; 13; 16]. Помимо разнообразных и многочисленных реализаций

в оперном жанре, сюжет об Ундине также становится основой хореографических произведений: в 1843 году в Королевском театре Лондона состоялась премьера балета Чезаре Пуни «Ундина» на либретто Жюля Перро и Фанни Черрито по повести Фуке, трактованной, однако, весьма свободно.

В огромный корпус поэтических произведений о Лорелее входят одноименная баллада (1801–1802) К. Brentano, включенная им в роман «Годви» [30], стихотворение «Ночной разговор» (1812) Й. фон Эйхендорфа, баллада о Лорелее О. Г. фон Лебена (1821), знаменитое стихотворение Г. Гейне «Лорелея» (1823). Героине французского фольклора посвящена новелла «Новая Мелузина» из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте. Роман, как известно, выдержал несколько редакций и увидел свет только лишь в 1829 году; сама новелла создана в 1807 году вместе с рядом других новелл, вошедших в роман [19]. И хотя формально новелла с водной стихией не связана, все же некоторые мотивы указывают на ее родство с сюжетами о морских (речных) феях. В качестве одного из вариантов сюжета о Мелузине укажем судьбу Серпентины в сказке Гофмана «Золотой горшок» (1815) [16]. Дополняет сферу литературных вариантов легенды о водных феях баллада А. Мицкевича «Свитезянки» (20-е годы XIX века). Важное место в романтическом отражении образов морских дев занимают баллада «Рыбак» (1778) И. В. Гёте и ее русский перевод В. А. Жуковского. Как установлено исследователями, эти два произведения оказали существенное воздействие на концепцию драмы А. С. Пушкина «Русалка» [5, с. 33].

Европейский пласт музыкальных произведений о речных девах объемлет, конечно же, и сочинения Ф. Мендельсона, который также не прошел мимо рассматриваемого сюжета, однако его опера «Лорелея» (по Э. Гейбелю, 1847) осталась неоконченной. Отметим, что это – не единственный случай обращения композитора к сюжету о морских нимфах: в 1833 году была создана концертная увертюра «Сказка о Прекрасной Мелузине» (1833). Далее, вспомним Песню Ф. Листа «Лорелея» на слова Г. Гейне (первая редакция – 1841; вторая – 1855; вариант с оркестром – 1840–50-е годы), одноименную Балладу Р. Шумана для голоса с фортепиано (1840), оперу Ж. Оффенбаха «Рейнские русалки» (1864), Сонату для флейты «Ундина» (1885) К. Рейнеке и, конечно же, созданную на основе сказки Г. Х. Андерсена «Русалочка» (1837) оперу А. Дворжака «Русалка» (1901).

Русская ветвь «русалочьей темы», помимо уже названных произведений, представлена мало-российским преданием «Русалка», записанным, обработанным и изданным О. Сомовым (1829), «Майской ночью, или Утопленницей» (1829–1830) Н. В. Гоголя и одноименной оперой (1878–1879) Н. А. Римского-Корсакова, оставшейся неоконченной драмой «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной оперой (1856) А. С. Даргомыжского. Обращается к интересующему нас образу и М. Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени» (1838–1839). Как известно, одним из запоминающихся персонажей «Тамани» является «моя ундина» – так поэт именуется девушку, произведшую на него поистине сказочное впечатление. Сюжетные повороты также свидетельствуют в пользу того, что «Тамань» можно рассматривать как вариант сюжета о Русалке. Русские художественные претворения легенд о морских девах дополняет целый пласт стихотворений, из великого множества которых приведем лишь наиболее известные: «Русалка» (1819) и «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) А. С. Пушкина, «Наяда» (1827) Е. А. Баратынского, «Неера» (1827) Д. П. Ознобишина, «Русалки (Песнь Бояна)» (1827) А. Н. Муравьева, «Песня Русалки» (1829) А. В. Кольцова, «Русалка» (1832) М. Ю. Лермонтова, «Русалка» (1856) Л. А. Мея и «Фея моря (Из Эйхендорфа)» (1869) А. Н. Апухтина.

Такой чудесный русалочий мир, отраженный в поэзии и драме, не мог не вызвать к жизни разнообразные и многочисленные вокальные и оперные сочинения русских авторов. Приведем лишь несколько примеров: романсы «Золотая рыбка» М. А. Балакирева, «Нимфа» Н. А. Римского-Корсакова. В списке «русалочьих» произведений последнего – романс «Свитезянка» (1867) и одноименная кантата (1897), ставшие двойным творческим откликом на балладу А. Мицкевича. Разумеется, невозможно обойти вниманием созданные Н. А. Римским-Корсаковым образы Морской царевны в опере-былине «Садко» (1897) и Панночки в «Майской ночи» [12; 14].

Наряду со знаменитыми и сохранившими свое значение не только в XIX, но и XX столетии произведениями, следует также назвать и несколько малоизвестных, также свидетельствующих о неоскудевавшем интересе к мифу о морских нимфах. В их числе несколько опер последней трети XIX века. Это «Утоплена» («Майська нич») – лирико-фантастическая опера в трех действиях, четырех картинах (1871–1873) Н. В. Лысенко на либретто на украинском языке М. П. Старицкого по повести «Майская ночь, или Утопленница» Н. В. Гоголя. Премьера состоялась 2 января 1885 года в Одессе, в Русском театре. 20 сентября 1887 года опера была поставлена в Москве в Опереточном театре – опять же составом украинской труппы. 26 января 1888 года с оперой познакомились в Малом театре в Петербурге [4, с. 315].

3 февраля 1882 года в Петербурге, в зале Демута, силами участников Санкт-Петербургского музыкально-драматического кружка любителей поставлена опера в двух действиях «Унди́на» (1881) М. Вохиной на либретто В. С. Лихачева по одноименной повести Ф. де ла Мотт-Фуке [4, с. 313]. Перу М. Вохиной также принадлежит ряд камерно-вокальных сочинений; некоторые из них изданы. Так, о романсе М. Вохиной «Слыхали ль вы?» на стихи А. С. Пушкина упоминает В. И. Межов в знаменитой «Пушкиниане» [25, с. 278].

Продолжает ряд малоизвестных произведений на русалочью тематику фантастическая опера в одном действии и двух картинах «Деву́ца-русалка» (1888) П. И. Бларамберга [21], впервые представленная на ученическом спектакле Московского филармонического общества в 1888 году (сюжет и текст заимствованы из стихотворения Л. Мея). Автор музыки к опере – Павел Иванович Бларамберг (1841–1907) – известный общественный деятель, публицист, а также композитор, примыкавший к Новой русской школе и занимавшийся у М. Балакирева. П. И. Бларамберг – автор целого ряда произведений в разных жанрах, в том числе, опер.

Далее следует назвать оперу в четырех действиях и пяти картинах «Мелу́зина» (1894) Н. П. Трубецкого на либретто Ш. Нюиттера по романтико-фантастической легенде, премьера которой состоялась 10 января 1895 года в Большом театре, в Москве [4, с. 179; 26]. Заметим также, что Шарль Нюиттер, служивший в должности архивариуса Grand Opera в 60–70-х годах XIX века, известен также как один из авторов либретто балета «Коппелия» Л. Делиба.

Круг музыкальных, литературных, поэтических сочинений можно расширять и далее, приводя в пример многочисленные «сколы» сюжета о сказочном существе из другого, преимущественно связанного с водой, мира. Таковыми в русской культуре являются сказка А. Н. Островского «Снегурочка» (1873) и одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова (1882), в западной – оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» (1850) и «Золото Рейна» (1869) – первая часть знаменитой тетралогии «Кольцо нибелунга».

О многовековой известности женских духов вод и даже поклонении им людей, об огромной популярности этих образов свидетельствуют не только многочисленные случаи преломления сюжетов о них в литературе, поэзии и музыке, но также в живописи, скульптуре, и даже геральдике. Образы Русалки и Мелузины красуются на гербах отдельных городов мира. Так, Мелузина является неотъемлемой частью эмблемы города Палермо. Этот персонаж был также хорошо знаком и русскому народу, о чем свидетельствует присутствие Мелузины на малом прапоре боярина В. С. Волынского [27]. Символом Варшавы, встречающимся в городе бесчисленное множество раз (на монументах, гравюрах, гербах), является русалка с мечом и щитом в руках. Скульптура Русалки «приветствует» гостей Копенгагена.

Русалки, сирены, наяды, конечно же, запечатлены в творчестве художников. Примером давнего внимания к ним служит знаменитое творение П. П. Рубенса «Прибытие в Марсель» (1622–1625). Английский живописец Д. У. Уотерхаус воплотил эти притягательные женские образы в целом ряде картин: «Морской человек» (1892), «Илас и нимфы» (1896), «Русалка» (1892), «Наяда» (1893), «Си-

рены» (1900), «Русалка» (1901). Среди множества полотен, посвященных русалочьей тематике назовем также «Игры наяд» А. Бёклина (1886), «Нимфеум» А. В. Бугро (1878), «Русалку» Г. Пила (1910), «Оберона и сирену» Ж. Н. Патона (1888), «Русалки поят оленя» М. фон Швинда (1846), «Сирен» Э. Бутибонна (1883), «Пещеру нимф» Э. Д. Пойнтера (1903), «Рыболова и сирену» Ф. Лэйтона (1856–1858), «Рыбака и сирену» К. Эквалла (1861). И, конечно же, данная «подборка» была бы неполной без знаменитых «Русалок» И. Н. Крамского (1871) и К. Е. Маковского (1879), а также «Садко у Морского царя» И. Е. Репина (1876).

Осуществленный обзор дает возможность проследить *трансформацию* старинного сюжета о морской деве, обусловленную архетипическими образами, составляющими его ядро. Исчерпывающе данный феномен прокомментировал Г. Юнг: «Архетип, разумеется, всегда и везде находится в действии <...> Архетип... есть динамический образ» [29, с. 109–110]. На своем «пути» от инварианта, за который можно принять фольклорные образцы [8], и до самых разноплановых и разножанровых претворений в литературе, поэзии, живописи, музыке «русалочки» произведения отличаются друг от друга как едва уловимыми нюансами, так и привнесением в известную всем канву новых поворотов, что так естественно для *живого бытия* легенды в искусстве.

Литература

1. Абрамовский Г. К. Русская опера первой трети XIX века. – М.: Музыка, 1971. – 80 с.
2. Антипова Н. А. «Ундины» А. Лортцинга – о претворении сказки Ф. Фуке в новом историко-культурном контексте [Электронный ресурс]. – URL: http://transcendentic.ucoz.ru/publ/antipova_n_fantasticheskoe_v_nemeckoj_romanticheskoy_opere_5/1-1-0-74.
3. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: мат-лы Междунар. заоч. науч. конф., 19–24 апр. 2010 года. – Астрахань: Астрахан. ун-т, 2010. – 288 с.
4. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). – М.: Советский композитор, 1962. – 556 с.
5. Борисова Н. А. Лирическая драма А. С. Пушкина о Русалке: Источники, творческая история, поэтика. – Арзамас, 2007. – 196 с.
6. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // Музыкаведение. – 2015. – № 6. – С. 25–42.
7. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» Альберта Лортцинга в контексте оперных версий сюжета о морских девах в XIX веке // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 9–37.
8. Верба Н. И. Источники представлений о морских девах в XIX веке: опыт характеристики // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2011. – Вып. 6. – С. 22–44.
9. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 2. – С. 124–128.
10. Верба Н. И. К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А. С. Пушкина) // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 3. – С. 113–117.
11. Верба Н. И. Мельник в «Русалке» А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского // Музыкальная академия. – 2013. – № 1. – С. 60–65.
12. Верба Н. И. Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 2. – С. 117–124.
13. Верба Н. И. Особенности претворения архетипического образа морской девы и мифологемы воды в опере «Ундины» П. И. Чайковского // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб.: Астерион, 2014. – Вып. 9. – С. 28–48.

14. Верба Н. И. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности // *Обсерватория культуры*. – 2014. – № 3. – С. 71–77.
15. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // *Музыкальная культура глазами молодых ученых*. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 32–50.
16. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // *Вестн. КемГУКИ*. – 2012. – № 22 (2). – С. 124–138.
17. Верба Н. И. «Das Donauweibchen», «Днепровская Русалка» и «Волшебная флейта»: грани интертекстуального и архетипического // *Обсерватория культуры*. – 2015. – № 5. – С. 38–44.
18. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – Л.: Гослитиздат; ГИХЛ, 1940. – 648 с.
19. Гёте И. В. Годы странствий Вильгельма Майстера, или Отрекающиеся // Гёте И. В. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1979. – Т. 8. – 466 с.
20. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки: Очерк. – Л.: Музгиз, 1959. – 782 с.
21. Девица-русалка: Фантастическая опера в 1 действии и 2 картинах: Сюжет и текст заимствованы из стихотворений Мея / Муз. П. Бларамберга. – М.: Тип. «Русские ведомости», 1888. – 12 с.
22. Житомирский Д. В. Гофман и музыкальный театр // *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. – М.: Наука, 1982. – С. 107–128.
23. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // *Музыкальная академия*. – 1995. – № 1. – С. 60–71.
24. Ланда Е. В. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // *Фридрих де ла Мотт Фуке Ундина*. – М.: Наука, 1990. – С. 472–536.
25. Межов В. И. *Ruschkiniana*: Библиографический указатель статей о жизни А. С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства. – СПб.: Изд. Императорского Александровского Лицея, 1886. – 432 с.
26. Мелузина: Опера в четырех действиях и 5 картинах. Музыка Трубецкого, текст Ш. Нюиттер / пер. А. К. Абрамовой. – М.: А. А. Левенсон, 1894. – 61 с.
27. Силаев А. Г. Русская геральдика [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.silaev-ag.ru/dict/368>.
28. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке // *Фридрих де ла Мотт Фуке Ундина*. – М.: Наука, 1990. – С. 421–471.
29. Юнг Г. О психологии бессознательного // Юнг Г. Собр. соч. Психология бессознательного. – М.: Наука, 1994. – 299 с.
30. Brentano C. *Lore Ley* // Brentano C. *Godwi*. – Bremen, 1801–1802. – Т. II. – S. 392–396.

List of references

1. Abramovskij G. K. *ruskaja opera pervoj treti XIX veka*. – М.: Muzyka, 1971. – 80 s.
2. Antipova N. A. “Undina” A. Lortcinga – o pretvorenii skazki F. Fuke v novom istoriko-kul’turnom kontekste [Elektronnyj resurs]. – URL: http://transcendenticoz.ru/publ/antipova_n_fantasticheskoe_v_nemeckoj_romanticheskoy_opere_5/1-1-0-74.
3. Arhetipy, mifologemy, simvoly v hudozhestvennoj kartine mira pisatelja: mat-ly Mezhdunar. zaoch. nauch. konf., 19–24 apr. 2010 goda. – Astrahan’: Astrahan. un-t, 2010. – 288 s.
4. Bernandt G. B. *Slovar’ oper, v pervye postavlennyh ili izdannyh v dorevoljucionnoj Rossii i v SSSR (1736–1959)*. – М.: Sovetskij kompozitor, 1962. – 556 s.
5. Borisova N. A. *Liricheskaja drama A. S. Pushkina o Rusalke: Istochniki, tvorcheskaja istorija, poetika*. – Arzamas, 2007. – 196 s.
6. Verba N. I. Arhetipicheskie obrazy “Undiny” A. F. L’vova v “rusaloch’em” muzykal’nom kontekste XIX veka // *Muzykovedenie*. – 2015. – № 6. – S. 25–42.

7. Verba N. I. Arhetipicheskie obrazy "Undiny" Al'berta Lortcinga v kontekste opernyh versij sjuzheta o morskikh devah v XIX veke // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. tr. – SPb.: Asterion, 2016. – Vyp. 11. – S. 9–37.
8. Verba N. I. Istochniki predstavlenij o morskikh devah v XIX veke: opyt harakteristiki // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. – SPb.: Asterion, 2011. – Vyp. 6. – S. 22–44.
9. Verba N. I. K probleme persechenija arhetipov sjuzhetov o morskikh devah s mirovozzrencheskimi konstantami epohi romantizma // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. – 2012. – № 2. – S. 124–128.
10. Verba N. I. K probleme transformacii sistemy arhetipov sjuzhetov o morskikh devah v kul'ture XIX veka (na primere dramy "Rusalka" A. S. Pushkina) // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. – 2012. – № 3. – S. 113–117.
11. Verba N. I. Mel'nik v "Rusalke" A. S. Pushkina i A. S. Dargomyzhskogo // Muzykal'naja akademija. – 2013. – № 1. – S. 60–65.
12. Verba N. I. Obrazy "Majskoj nochi" N. A. Rimskogo-Korsakova v kontekste problem arhetipichnogo i intertekstual'nogo // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. – 2014. – № 2. – S. 117–124.
13. Verba N. I. Osobennosti pretvorenija arhetipicheskogo obraza morskoj devy i mifologemy vody v opere "Undina" P. I. Chajkovskogo // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. tr. – SPb.: Asterion, 2014. – Vyp. 9. – S. 28–48.
14. Verba N. I. rusaloch'ja tematika v kantatnom i kamerno-vokal'nom zhanrah tvorcestva N. A. Rimskogo-Korsakova: aspekty intertekstual'nosti i arhetipichnosti // Observatorija kul'tury. – 2014. – № 3. – S. 71–77.
15. Verba N. I. Sjuzhety o morskikh devah v kul'ture romantizma: k probleme arhetipov // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. – SPb.: Asterion, 2010. – Vyp. 5. – S. 32–50.
16. Verba N. I. "Undina": ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena "arhetip" (na primere obraza glavnoj geroini) // Vestn. KemGUKI. – 2012. – № 22 (2). – S. 124–138.
17. Verba N. I. "Das Donauweibchen", "Dneprovskaja Rusalka" i "Volshebnaia flejta": grani intertekstual'nogo i arhetipicheskogo // Observatorija kul'tury. – 2015. – № 5. – S. 38–44.
18. Veselovskij A. N. Istoricheskaja poetika. – L.: Goslitizdat; GIHL, 1940. – 648 s.
19. Gjote I. V. Gody stranstvij Vil'gel'ma Majstera, ili Otrekajushhiesja // Gjote I. V. Sobr. soch.: v 10 t. – M.: Hudozhestvennaja literatura, 1979. – T. 8. – 466 c.
20. Gozenpud A. A. Muzykal'nyj teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki: Oчерk. – L.: Muzgiz, 1959. – 782 s.
21. Devica-rusalka: Fantasticheskaja opera v 1 dejstvii i 2 kartinah: Sjuzhet i tekst zaimstvovany iz stihotvorenij Meja / Muz. P. Blaramberga. – M.: Tip. "Russkie vedomosti", 1888. – 12 s.
22. Zhitomirskij D. V. Gofman i muzykal'nyj teatr // Hudozhestvennyj mir E. T. A. Gofmana. – M.: Nauka, 1982. – S. 107–128.
23. Kirillina L. V. rusalki i prizraki v muzykal'nom teatre XIX veka // Muzykal'naja akademija. – 1995. – № 1. – S. 60–71.
24. Landa E. B. "Undina" v perevode V. A. Zhukovskogo i russkaja kul'tura // Fridrih de la Mott Fuke Undina. – M.: Nauka, 1990. – S. 472–536.
25. Mezhov V. I. Puschkiniana: Bibliograficheskij ukazatel' statej o zhizni A. S. Pushkina, ego sochinenij i vyzvannyh imi proizvedenij literatury i iskusstva. – SPb.: Izd. Imperatorskogo Aleksandrovsckogo Liceja, 1886. – 432 s.
26. Meluzina: Opera v chetyreh dejstvijah i 5 kartinah. Muzyka Trubeckogo, tekst Sh. Njuitter / per. A. K. Abramovoj. – M.: A. A. Levenson, 1894. – 61 s.
27. Silaev A. G. russkaja geral'dika [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.silaev-ag.ru/dict/368>.
28. Chavchanidze D. Romanticheskaja skazka Fuke // Fridrih de la Mott Fuke Undina. – M.: Nauka, 1990. – S. 421–471.
29. Jung G. O psihologii bessoznatel'nogo // Jung G. Sobr. soch. Psihologija bessoznatel'nogo. – M.: Nauka, 1994. – 299 s.
30. Brentano C. Lore Ley // Brentano C. Godwi. – Bremen, 1801–1802. – T. II. – S. 392–396.

ЗАГАДКА ЭПИГРАФА К «ПЕСНЕ ЖАВОРОНКА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Б. Б. Бородин

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

Пьеса из фортепианного цикла «Времена года» П. И. Чайковского рассматривается в контексте традиций русской дворянской усадебной культуры. Подчеркивается значимость образов природы и крестьянского быта для русского искусства XIX столетия.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, фортепианный цикл «Времена года», русское искусство XIX века, русская дворянская усадебная культура.

THE MYSTERY OF EPIGRAPH TO “LARK SONG” BY P. I. CHAIKOVSKI

B. B. Borodin

*Ural State Conservatory of M. P. Musorgski,
Ekaterinburg*

The piece “Lark Song” from the piano cycle “The Seasons” by P. I. Chaikovski is considered within the context of the traditions of Russian noble farmstead culture. The author emphasizes the importance of nature and country life images for the Russian art of the XIXth century.

Keywords: Chaikovski P. I., piano cycle “The Seasons”, Russian art of the XIXth century, Russian noble farmstead culture.

*И землю жаворонок держит
На нитке песенки своей.*

Н. А. Смоляков

В музыке покоится и таится время. Но не только событийное, художественное время, которое воспринимает слушатель в процессе звучания музыкального произведения, но и сама эпоха создания того или иного опуса, вольно или неволью, в многочисленных подробностях отражается в мельчайших деталях партитуры. Для чуткого и исторически настроенного уха узнаваемые приметы прошедших веков явственно проступают сквозь внешние покровы шедевров. Музыка живёт во времени. И его разрушительный бег способен уносить в небытие то, что казалось современникам незыблемым и безусловным. Музыканты-исполнители пытаются идти против временного потока, в меру своих сил борются с его течением. Постоянное накопление фонда исполнительских трактовок создаёт заметный эффект «приращения смысла», продлевающий жизнь произведений, обогащающий их актуальное содержание всё новыми ассоциативными связями. Но столь же очевидно и постепенное «вымывание» смысловых слоёв партитур под воздействием непрекращающейся «временной эрозии». Любое изменение или разрыв культурной традиции незамедлительно сказывается на восприятии классического наследия широкой публикой, затрудняет или даже делает невозможным адекватное понимание объективно содержащихся в нём отдельных исторических реалий.

В. Г. Белинский назвал роман «Евгений Онегин» А. С. Пушкина «энциклопедией русской жизни». «Времена года» П. И. Чайковского не столь масштабны, но, охватывая весь годичный цикл, они вполне заслуживают наименования, если и не энциклопедии, то уж точно – краткого словаря русской пореформенной жизни. Добавим уточнение: русской усадебной жизни, навсегда ушедшей в прошлое. В отличие от семейств Аксаковых [1], Толстых, или Глинок, Чайковские принадлежали к служилому дворянству и не владели наследственными именьями. Но детство Чайковского прошло

именно в усадьбах. Это были либо казенные дома и усадьбы горного начальства (Воткинск), либо такие же дома усадебного типа, принадлежавшие владельцам частных заводов (Алапаевск). Поэтому воспетая русской литературой поэзия усадебного быта, с его близостью к природе и земледельческому труду была известна композитору не понаслышке.

Оставляя в стороне традиционный философский аспект вечного сюжета, трактующий о постоянстве и изменчивости бытия, подчеркнем то особенное, что позволяет говорить о цикле Чайковского как о факте именно русской культуры. «Времена года» органично входят в тот заповедный круг творений отечественного искусства, где жизнь русского человека неспешно протекает в полном согласии с устойчивым бытовым укладом, соразмерным с климатом и природой страны, где сезонные изменения, по сути, становятся частью сюжета. В таких образцах русской прозы, как «Детские годы Багрова – внука» С. Т. Аксакова, «Лето Господне» И. С. Шмелёва авторское повествование словно направляется природным циклом и послушно следует его объективным законам. Неброская красота ландшафтов средней полосы узнаваема в пронзительном лиризме пейзажей А. К. Саврасова и И. И. Левитана, в сумрачной элегичности первых частей симфонии «Зимние грёзы» и, конечно же, в «12 характерных картинках» Чайковского. В России XIX века природа ещё настолько властна над человеком, что время года может означать новую страницу творческой биографии художника и целый этап истории литературы, как это произошло с Болдинской осенью Пушкина. А сезонные природные явления – знаменитые петербургские «белые ночи», весенняя песня степного жаворонка или буйно цветущий вишнёвый сад – в искусстве вырастают в многозначные символы.

Зададимся вопросом: насколько биография Гёте, Диккенса, Теккерея, Стендаля, Бальзака, Золя (список можно продолжить) и жизнь их литературных героев зависит от стихии природных явлений? И сравним это с местом природы в биографиях и сочинениях «метеозависимых» Пушкина¹, Лермонтова, Некрасова, Тургенева, Аксакова, Толстого, Бунина, Есенина. Результатом сопоставления будет вывод, что такой неразрывной связи жизни человека с миром природы как в русской литературе (и шире – в культуре, в быту) мы больше не найдём, пожалуй, ни в одной стране мира. И важнейшей причиной этого факта является причастность большинства русских творцов XIX – начала XX веков дворянско-крестьянской усадебной культуре, #– ведь не случайно музей-усадьба является наиболее распространённой разновидностью мемориальных комплексов, связанных с деятельностью русских писателей, художников, поэтов и композиторов данного периода.

Эта, во многом противоречивая, дворянско-крестьянская усадебная культура во всей её полноте – в красоте и безобразии, в поэтической прелести и приземлённом бытовизме, #– воплотилась в блистательных творениях золотого века русской литературы, то воспевающей, то проклинающей «убогую и обильную», «могучую и бессильную» матушку-Русь. Её, казалось бы, неизменный, как круговорот времён года, жизненный уклад завораживал, порой притупляя и усыпляя критическое чувство. И. А. Бунин в «Жизни Арсеньева» с гордостью провозглашает: «...мы живем той совсем особой, простой, с виду скромной жизнью, которая и есть настоящая русская жизнь и лучше которой нет и не может быть, ибо ведь скромна-то она только с виду, а на деле обильна, как нигде, есть законное порождение исконного духа России, а Россия богаче, сильнее, праведнее и славней всех стран в мире» [2, с. 54]. Именно по такому, внешне бессобытийному, но стремительно уходящему укладу жизни «звонит колокол» в тихом театре А. П. Чехова. Обаятельные сценки именно этого размеренного усадебного быта, чудом перенесённого на американскую почву, предстают перед нами в сохранившихся кадрах домашней кинохроники семейства Рахманиновых. Долгие чаепития на летней веранде, катание на лодках, неподдельное веселье безыскусных семейных игр, далёкие лесные прогулки, – всё здесь так, как было когда-то в покинутой России, в любимой Ивановке. Или как во

¹ Вспомним признание А. С. Пушкина: «я не люблю весны; Скучна мне оттепель; вонь, грязь – весной я болен; Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены» («Осень», 1833). Ф. И. Тютчев, Н. А. Некрасов, С. А. Есенин, напротив, воспевали весну.

«Времена года» Чайковского... Идеализированные, зыбкие, ускользающие очертания именно этой безвозвратно ушедшей природы пытается воскресить в памяти и запечатлеть в своих романах и стихах «русской серии» В. В. Набоков. Вот, например, фрагмент его стихотворения 1923 года:

*Глаза прикрою – и мгновенно,
весь лёгкий, звонкий весь, стою
опять в гостинной незабвенной,
в усадьбе, у себя, в раю.*

Измельчание и «омещивание» некогда, – хотя бы внешне, – благополучной и благообразной дворянской среды дошло до появления пугающего символа – откровенно неудобной, продуваемой сквозняками съёмной дачи из драмы М. Горького «Дачники» с её праздной, нервной и озлобленной суетой². Советская чиновничья и номенклатурно-художественная «элита», с удобством устраиваясь на выделенных ей загородных «государственных дачах», в меру своего понимания тщетно тянулась к идеалу дореволюционного помещичьего быта. Но дача и поместье – явления разного порядка. Помещик – это, хороший или плохой, но хозяин. Дачник же – временный жилец, временщик. В эпоху «развитого социализма» полузабытую поэзию усадебной жизни окончательно сменила демократичная и прагматичная романтика пресловутых «шести соток», на которых их владелец вновь, хотя бы отчасти, почувствовал себя хозяином. «Дикий капитализм» девяностых породил среди нуворишей чуть ли не средневековую эпидемию монументальных псевдозамковых сооружений, обнесённых, словно крепостной стеной, заборами внушительной высоты и одним своим видом отторгающих любую возможность былой усадебной идиллии.

Размышляя об исчезнувшем укладе, остаётся только с сожалением повторять вслед за чеховским персонажем: «Мисюсь, где ты?». Поэтому не удивительно, что научный редактор Urtext'a «Времен года» П. И. Чайковского П. Е. Вайдман была вынуждена в примечаниях к изданию объяснять неопитам, что такое камелёк, тройка и жатва, Масленица и Святки, кто такой косарь (не путать с жаргонным наименованием тысячерублёвой купюры). И, тем не менее, молодые пианисты (даже отечественные), при всей своей, подчас феноменальной, технической оснащённости, весьма редко бывают убедительными в этих предельно скромных и беззащитных, таких домашних пьесах. И это не удивительно: ведь для современного человека они содержат немало загадок. Одна из них – загадка «Песни жаворонка», вернее эпиграфа к этой пьесе.

Наверное, не один музыкант испытывал некоторое недоумение, читая эпиграф «Марта» – стихотворение А. Майкова:

*Поле зыблется цветами,
В небе вьются света волны.
Вешних жаворонков пенья
Голубые бездны полны.*

Обычному современному отечественному горожанину, особенно жителю мегаполиса, из всего пернатого мира известны большей частью лишь вездесущие воробьи, вороны да голуби. Среди неумолчного лязга переполненных магистралей и сизых клубов автомобильных выхлопов жаворонки для него – почти такая же мифическая птица, как сказочный Сирин. Но самое главное: возможно ли представить, чтобы даже в эпоху глобального потепления в средней полосе России в марте поле

² Драма М. Горького «Дачники» была впервые поставлена в Театре В. Ф. Комиссаржевской (Санкт-Петербург) 10 ноября 1904 года.

«зыблелось» бы цветами? Гораздо реальнее другая картина, которую рисует И. С. Тургенев в рассказе «Лес и степь», описывая «первые весенние дни, когда кругом все блестит и обрушается, сквозь тяжелый пар талого снега уже пахнет согретой землей, на проталинках, под косым лучом солнца, доверчиво поют жаворонки, и, с веселым шумом и ревом, из оврага в овраг клубятся потоки...» [7, с. 360].

Казалось бы, самое простое объяснение этого фенологического несоответствия могло бы заключаться в двух несомненных фактах. Во-первых, все сюжеты и названия произведения были заранее определены Н. М. Бернардом – издателем журнала «Нувеллист», где в течение 1876 года помещались все пьесы цикла. И, во-вторых, как сообщает П. Е. Вайдман, «подбор стихотворений к уже написанным пьесам был сделан кем-то из издателей, Н. М. и А. И. Бернардов, которые были большими знатоками русской литературы» [3, с. 105]. Так, в авторскую рукопись «Марта» эпиграф добавлен предположительно рукой А. И. Бернарда [3, с. 105].

Конечно, отмеченные обстоятельства могут дать некоторые основания для вывода, сделанного, в частности, Е. А. Левитаном, что в сочинении 37-bis «далеко не все эпиграфы и названия соответствуют содержанию музыки» [4, с. 110]. В самом деле, «Времена года» – это не «календарь фенолога». Но всё же в большинстве случаев Чайковский, зная русскую природу и русскую жизнь, как подлинный представитель усадебной культуры точен в деталях. Это подтверждается возможностью прямого сопоставления образного строя пьес Чайковского с близкими по сюжетам страницами русской классической литературы. Наполненная душевным здоровьем и спокойной радостью созидательного физического труда пьеса «Июль. Песня косаря» вполне созвучна сцене покоса из «Анны Карениной» Л. Н. Толстого: «Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой всё сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты» [6, с. 279]. Читая страницы «Войны и мира», повествующие об охоте в Отрадном, мы явственно слышим призывные переключки рогов из «Сентября» Чайковского. Волнующая любовная атмосфера святок в имении Ростовых близка «Декабрю» из «Времен года». От «Масленицы» Чайковского прямая дорога ведёт к одноимённому разгульному эпизоду из «Петрушки» И. Ф. Стравинского. А к ним так подходит сочная картина народного праздника, рисуемая И. С. Шмелёвым в «Лете господнем»: «Масленица... Я и теперь еще чувствую это слово, как чувствовал его в детстве: яркие пятна, звоны – вызывает оно во мне; пылающие печи, синеватые волны чада в довольном гуле набравшегося люда, ухабистую снежную дорогу, уже замаслившуюся на солнце, с ныряющими по ней весёлыми санями, с весёлыми конями в розанах, в колокольцах и бубенцах, с игривыми переборами гармоньки. <...> И Бог на небе, за звёздами, с лаской глядел на всех: масленица, гуляйте! В этом широком слове и теперь еще для меня жива яркая радость, перед грустью... – перед постом?» [8, с. 295–296].

Вот мы и дошли до «Марта», до Великого поста, до «Песни жаворонка»... Чайковский не ошибается: перелётная птица жаворонка (*Alauda arvensis*) действительно прилетает в марте. В «Войне и мире» Толстого смерти «маленькой княгини», произошедшей в марте, предшествовало зловещее предзнаменование: «Вдруг порыв ветра налег на одну из выставленных рам комнаты (по воле князя всегда с жаворонками выставлялось по одной раме в каждой комнате) и, отбив плохо задвинутую задвижку, затрепал штофной гардиной, и пахнув холодом, снегом, задул свечу» [5, с. 43]. С. Т. Аксаков, которому можно доверять, ибо большинство представителей пернатого мира России были хорошо ему знакомы не только по виду, повадкам и местам обитания, но и на вкус, в «Рассказах и воспоминаниях охотника о разных охотах» сообщает, что в 1815 году 17 марта «Прилетели жаворонки; но где они сидели, неизвестно, потому что проталин не было» [1, с. 37]. Следует помнить, что Россия до 1918 года жила по юлианскому календарю. Значит, все даты XIX столетия должны запаз-

дывать, по сравнению с современным летоисчислением, на двенадцать дней. Но даже и в этом случае в средней полосе России в марте, увы, не удастся встретить поля, зыблемого цветами. Эпиграф, выбранный издателями, оказался неточным, хотя, наверное, он и оставляет легкий семантический след при восприятии произведения.

Так о чём же поёт жаворонок Чайковского? Почему его песня так грустна? Неужели это только «тоска по весне» («*Sehnsucht nach dem Frühling*»)³? Е. А. Левитан, например, считает, что если и говорить о весне, то это «весна одиночества, весна безутешная». Наиболее подходящим эпиграфом к этой пьесе, по его мнению, была бы строка из трагического романса Чайковского на стихи Д. Ратгауза «Снова, как прежде, один» [4, с. 126]. У «Жаворонка» из «Времени года» есть весёлый двойник из «Детского альбома» – условно-декоративная, звонкоголосая и беспечальная птаха, голос не рассуждающей природы. Будто бы о таком живом существе упоминает И. А. Бунин в «Жизни Арсеньева»: «...грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? Нет, они ни о чём не спрашивают, ничему не дивятся, не чувствуют той сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем её, не знают ни зова пространств, ни бега времени» [2, с. 7]. Жаворонок из «Времени года» – это, если будет позволено так выразиться, жаворонок «с человеческим лицом». Согласный дуэт сопрано и вторящего баса в крайних разделах «Марта» звучит словно голос человека и, может быть, той таинственной души, о которой пишет Бунин. Жаворонок со своей утешительной песней появляется лишь в среднем разделе, но и он не в силах унять тоску. В коде одинокому голосу человека уже никто не отвечает, и только соль-минорный аккорд в положении квинты вопросительно повисает в тишине.

Итак, «откуда эти слёзы? Зачем она?» Конечно, сюитная драматургия цикла после колоритной «Масленицы» требовала образного контраста, и он был выполнен. Но нет ли в этом контрасте и другой подоплёки: той, о которой говорил Шмелёв? «Март. Песня жаворонка», время Великого поста... Думается, было бы слишком прямолинейно и опрометчиво настаивать на религиозной трактовке этой, казалось бы, непритязательной элегии. Но, принимая во внимание то значение, которое имели церковные обряды в жизни российского пореформенного общества, тот оттенок, который они приносили в повседневный быт всех сословий, всё же нельзя полностью исключить определённого воздействия, может быть и неосознанного, этой гипотетической составляющей на композиторский замысел пьесы. Тем более что следующий номер – «Апрель, Подснежник» – повествует о чистой радости «светлого праздника» пробуждающейся жизни, побеждающей зимнее оцепенение природы⁴. Но это будет уже другая загадка – загадка «Подснежника».

Литература

1. Аксаков С. Т. Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах. – М.: Директ-Медиа, 2014.
2. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // Бунин И. А. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Сантакс, 1994. – Т. 5.
3. Вайдман П. Е. «Времена года» П. И. Чайковского // Чайковский П. И. Времена года: 12 характерных картинок для фортепиано. Соч. 37-bis (ЧС 124 – 135). – Уртекст и факсимиле. – М.: П. Юргенсон, 2012.
4. Левитан Е. А. П. И. Чайковский, «Времена года» (к вопросу об интерпретации цикла) // Левитан Е. А. Времена и годы. – М.: Дека-ВС, 2013.
5. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – М.: Художеств. лит., 1980. – Т. 5.
6. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. – М.: Художеств. лит., 1981. – Т. 8.
7. Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М.: Наука, 1979. – Т. 3.
8. Шмелёв И. С. Соч.: в 2 т. – М.: Художеств. лит., 1989. – Т. 2.

³ «*Sehnsucht nach dem Frühling*» (KV 596) песня Моцарта на стихи К. Овербека.

⁴ В год написания этой пьесы (1876) Пасха пришлась на 4 апреля.

List of references

1. Aksakov S. T. Rasskazy i vospominaniya ohotnika o raznyh ohotah. – M.: Direkt-Media, 2014.
2. Bunin I. A. Zhizn' Arsen'eva // Bunin I. A. Sobr. soch.: v 5 t. – M.: Santaks, 1994. – T. 5.
3. Vajdman P. E. “Vremena goda” P. I. Chajkovskogo // Chajkovskij P. I. Vremena goda: 12 harakternyh kartinok dlja fortepiano. Soch. 37-bis (ChS 124 – 135). – Urtekst i faksimile. – M.: P. Jurgenson, 2012.
4. Levitan E. A. P. I. Chajkovskij, “Vremena goda” (k voprosu ob interpretacii cikla) // Levitan E. A. Vremena i gody. – M.: Deko-VS, 2013.
5. Tolstoj L. N. Sobr. soch.: v 22 t. – M.: Hudozhestv. lit., 1980. – T. 5.
6. Tolstoj L. N. Sobr. soch.: v 22 t. – M.: Hudozhestv. lit., 1981. – T. 8.
7. Turgenev I. S. Poln. sobr. soch.: v 30 t. – M.: Nauka, 1979. – T. 3.
8. Shmel'jov I. S. Soch.: v 2 t. – M.: Hudozhestv. lit., 1989. – T. 2.

С. ПРОКОФЬЕВ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА

М. Б. Капеш-Коханова, Д. Ж. Жумабекова

*Казахский национальный университет искусств,
г. Астана, Казахстан*

В статье рассматривается творчество выдающегося композитора XX века С. С. Прокофьева в период Великой Отечественной войны в Казахстане. Среди его военных композиций были закончены наброски к нескольким картинам оперы «Хан Бузай», основанные на казахском музыкальном фольклоре.

Ключевые слова: композитор, Казахстан, опера, эвакуация, фольклор.

S. PROKOFIEV AND MUSICAL CULTURE OF KAZAKHSTAN

M. B. Kapesh-Kokhanova, D. Zh. Zhumabekova

*Kazakh National University of Arts,
Astana, Kazakhstan*

The article considers creativity of the outstanding composer of the twentieth century, S. S. Prokofiev in Kazakhstan during the Great Patriotic War. Among his military musical works the sketches for a few pictures of the opera “Khan Buzan” based on Kazakh folklore music were completed.

Keywords: composer, Kazakhstan, opera, evacuation, folklore.

2016 год президент России В. В. Путин объявил Юбилейным годом Сергея Прокофьева. Но творчество Прокофьева признано во всем мире. Не только в России, как известно, были написаны крупные сочинения. Так, с культурой Казахстана композитор начал контакты в числе эвакуированных (вместе с Г. Улановой, Н. Сац, С. Эйзенштейном и др.) деятелей культуры. При изучении творчества Прокофьева, было найдено уникальное произведение – опус, имеющий огромное значение не только для казахской, но и для мировой музыкальной культуры. В работах М. Сабининой и Н. Лобачевой [3] рассматривается тема оперы С. Прокофьева «Хан Бузай», написанной на подлинную казахскую тематику. В XX веке (при первом изучении) она не привлекла особого внимания, но далее, по имеющейся информации, оказалось, что опера была закончена больше чем наполовину. Так, из 5 картин оперы 3 картины были полностью закончены композитором, и полностью имеется план оставшихся двух картин с намеченным казахским фольклорным материалом.

Действительно, во время пребывания в Алма-Ате Прокофьев интенсивно работал над завершением начатых произведений и одновременно над обдумыванием вместе с М. Мендельсон литературного плана оперы и её музыкального наполнения. Среди военных композиций С. Прокофьева («Война и Мир», музыка к фильму М. Савченко «Партизаны в степях Украины», баллада «О мальчике, оставшимся неизвестным», «Золушка», 5-я симфония) были закончены наброски к нескольким картинам оперы «Хан Бузай».

Годы Великой Отечественной войны имели колоссальное значение для становления и расцвета культуры Казахстана. Чего стоят одни только имена выдающихся деятелей музыкальной культуры, режиссуры, театра, кино и сцены: В. П. Марецкая, К. А. Мордвинов, Г. С. Уланова, Ю. А. Завадский, С. Эйзенштейн, Л. Трауберг, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Н. Черкасов, Н. Сац, М. Жаров, Л. Орлов, С. Туликов, С. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов [2]. В Алма-Ату переехало множество известных коллективов: театр имени Моссовета под управлением Ю. Завадского, Киевский театр оперетты, часть труппы белорусского оперного театра. Этот приток новых творческих сил – постановщиков, артистов балета, оперных певцов и композиторов – сыграл положительную роль в развитии казахстанского искусства. Начинается расцвет и обогащение репертуара ГАТОБ им. Абая. На его сцене проходят блистательные выступления артистов оперы и балета: совместно выступают оперная дива Лариса Александровская с выдающейся казахской певицей Куляш Байсеитовой, несравненная Г. Уланова исполняла партии в «Лебедином озере», танцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б. В. Асафьева. Как балетмейстер Уланова впервые поставила на сцене ГАТОБ им. Абая балет «Жизель».

В ноябре 1941 года на базе эвакуированных Московской киностудии «Мосфильм», Ленинградской «Ленфильм» и Алма-Атинской киностудии была организована Центральная объединенная киностудия художественных фильмов (ЦОКС). В ней работали такие выдающиеся мастера советского кино, как С. Эйзенштейн, Л. Трауберг, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Н. Черкасов, М. Жаров, Л. Орлова. За два года были выпущены 23 полнометражных картины. Такова в те годы была творческая жизнь Алма-Аты, кипящая как бурлящий котел, когда 15 июня 1942 года сюда приехал по приглашению С. Эйзенштейна выдающийся русский композитор С. С. Прокофьев.

Будучи в эвакуации в Алма-Ате, С. С. Прокофьев начал работу над оперой на казахские темы «Хан Бузай». К сожалению, до сегодняшних дней информации о ней нет практически никакой, поэтому хотелось бы насколько это возможно на данный момент, осветить некоторые моменты её создания, так как подобные произведения являются сокровищами не только русской, казахской, но и мировой музыкальной культуры в целом.

Давней мечтой Сергея Сергеевича было творчески развить самобытную народную диатонику казахской народной песни. Знакомство с этим фольклором для композитора началось еще в 1927 году, в первый приезд из Парижа в Москву, где он встретился с А. В. Затаевичем, подарившим ему свой капитальный труд «1000 песен киргизского народа». Исследователь тогда отмечал, что Сергей Сергеевич проявил «крайнюю заинтересованность киргизской музыкой и выразил намерение ближе ее изучить». Известно, что А. Затаевич свой фундаментальный труд высылал крупнейшим музыкантам Европы, включая Равеля, Бартока, Стравинского, Казеллу. Но только лишь Прокофьев глубоко заинтересовался древними напевами, сделав в 1927 году пять обработок казахских мелодий для голоса и фортепиано («Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама» и «Ек кугарай») [5, с. 475].

Важно представить и хронологию создания оперы. По воспоминаниям Миры Мендельсон: «Летом 1942 года дирекция оперного театра г. Алма-Ата обратилась к Прокофьеву с предложением написать балет. Композитор выдвинул встречное предложение об опере, основанной на казахском музыкальном фольклоре, знакомом ему по сборникам А. В. Затаевича. В сентябре 1942 года Прокофьевым записано содержание трех картин оперы (из пяти существующих). По плану работы 6 ию-

ля 1943 года должно было быть готово либретто, 15 сентября того же года – клавиш, а 1 ноября – партитура [4, с. 155]. Но занятость Прокофьева в работе над «Золушкой» и «Семеном Котко» значительно отодвинула эти строки.

К работе над музыкой оперы композитор приступил лишь в 1946 году. В августе С. Прокофьев дает указания переписчикам, как именно выписывать из сборника песни, избранные для оперы. Дата 23 августа 1946 года стоит в верхнем правом углу первой страницы полного либретто оперы с выписанными народными темами. Из множества сказок и легенд казахского народа С. Прокофьев и М. Мендельсон выбрали обаятельную сказку о юном шахе, у которого на лбу выросли рога, символ его царственного величия (шах одновременно и гордится, и стыдится этого!). Тайну шаха разоблачает плутоватый брадобрей. Комическая опера получила условное наименование «А у шаха есть рога» (или «Хан Бузай»).

Особенностью этой оперы явилось то, что С. Прокофьев планировал при написании музыки отталкиваться исключительно от звучания народного материала. При работе над либретто были использованы народные сказки, легенды и пословицы. М. А. Мендельсон указывала также на «Очерки истории казахской литературы» М. Ауэзова и Л. Соболева, откуда Прокофьев делал «выписки, касающиеся казахского фольклора, названий и описания народных песен, их характера». Для характеристики персонажей композитор, конечно же, не следовал прямому тексту, но ознакомление с литературными источниками позволило ему создать собственные яркие образы.

4 апреля 1943 года С. С. Прокофьев писал Н. Я. Мясковскому и В. Я. Меньшиковой: «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море!» [5, с. 476]. Прежде всего, до определенного этапа было доведено либретто: выписаны и реплики героев, и сценические положения, и строение спектакля. Еще одной особенностью при работе над оперой был факт, что композитор собирался писать её по кинокадрам, это наверняка было навеяно вдохновением от совместной работы с С. М. Эйзенштейном. Сам Прокофьев отмечал, что «я собираюсь писать оперу, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся <...> подходящим именно к данному моменту» [6, с. 213]. По предположению М. Д. Сабининой, которое было подтверждено в беседе исследователя с М. А. Мендельсон, в плане оперы «Хан Бузай» было задействовано примерно 190 народных мелодий. Как справедливо отметила М. Сабина, некоторые лейтмотивы связаны не столько с конкретным персонажем, сколько с каким-либо переживанием героев [7, с. 140].

Отмечая по ходу работы различные песни, мелодии из сборников А. В. Затаевича, С. С. Прокофьев выделял их в несколько групп: «главная партия», различные «лирики», «танцы», «песня широкая», «марш», «сценическое действие» и др. М. Сабина пишет, что «выбирая темы, наделяя их определенными образно-смысловыми функциями, Прокофьев стремится быть как можно ближе к первоисточнику, его народному пониманию» [7, с. 132]. Однако композитор всегда интерпретировал материал таким образом, чтобы это не противоречило первоисточнику, и при этом органично «вживлял материал в собственный музыкальный язык».

«Хан Бузай» – замысел уникальный и среди советских опер. Её оригинальность заключается в прекрасном качестве текста, даже в виде набросков. Опера написана как бы по двум путям:

- 1) «вжиться» в национальную культуру;
- 2) приблизить ее к собственному музыкальному стилю и прочтению.

Впервые в качестве эксперимента в своем оперном творчестве Прокофьев вводит целую картину («Сон хана Бузая»), которая не вносит в движение действия ничего нового. Вместе с тем ее появление оправдано сюжетным контекстом: картина дополняет портрет хана и активизирует сказочную линию сюжета. Нет ни одного персонажа, не затронутого стихией юмора, даже главный герой («герой-любовник», сказали бы мы, если бы речь шла о традиционной любовной опере) в кульмина-

ционный момент оказывается в комическом положении – на него внезапно падает шкура чудовища, в результате чего хан принимает Джумана за шайтана. Даже в незаконченном виде опера «Хан Бузай» является как бы связующим звеном между его двумя операми – «Семен Котко» и «Дуэнья».

Но не только театральное произведение основывалось на казахском фольклоре. В этой связи интересен вокальный цикл Прокофьева – Пять казахских пьес для голоса и фортепиано. Важно, что в ближайшее время их предполагается исполнить в оригинале («Пять казахских народных напевов, обработанных для голоса с фортепиано»), сделать переложение для скрипки, а также осуществить реставрацию оперы «Хан Бузай». Эти подлинные жемчужины мирового искусства непременно должны увидеть свет и жить не только на лучших казахстанских, российских, но и на мировых классических сценах. Этот замысел – дань уважения их автору Сергею Прокофьеву, одному из ярчайших представителей русской композиторской школы XX века, музыканту, достигшему международного признания.

Интересно, что в рамках задуманного проекта будут задействованы силы Казахского национального университета искусств (КазНУИ), «Астана Опера», Министерство культуры РФ, ВМОНК им. М. Глинки, Посольство России в Казахстане. Международные связи при работе над проектом имеют огромное значение для Казахстана. Ведь в тандеме будет воссоздан шедевр, будет возвращено к жизни замечательное произведение великого композитора.

Технический регламент проекта предполагает тесное сотрудничество с режиссерами, подобно совместной работе С. С. Прокофьева и С. М. Эйзенштейна. Композитор мыслил драматургию оперы «Хан Бузай» во взаимосвязи с принципом кадра. Режиссеру будет представлен творческий простор, как и композитору современности, который будет заниматься реставрацией четвертой и пятой картин оперы. Важно, что в рамках проекта состоялись предварительные переговоры между Генеральным директором «Астана Опера» Глеубеком Нигметовичем Альпиевым и координатором проекта в международном масштабе заслуженным деятелем РФ, Лауреатом Премии Правительства РФ и Правительства Москвы, профессором Еленой Борисовной Долинской. Достигнуто обоюдное соглашение по реставрации и постановке оперы «Хан Бузай» на сцене «Астана Опера» в Казахстане.

Для музыкальной реставрации оперы будут учтены пожелания Е. Б. Долинской, являющейся крупнейшим специалистом-исследователем творчества С. Прокофьева [1]. В плане режиссуры возможно приглашение для участия в проекте известного казахстанского режиссера Тимура Бекмамбетова, хотя это только планы. И, конечно же, проект украсило бы участие музыканта мировой величины в дирижерском искусстве Валерия Гергиева и оперной труппы, которая будет собрана по его рекомендации. Этот проект призван укрепить культурные связи России и Казахстана, углубить культурное сотрудничество, показать что культура, искусство и музыка – вечные и не меняющиеся человеческие ценности, призванные нести в этот мир огонь добра, любви и гуманизма.

Творчество С. С. Прокофьева – новаторское как в музыке, так и в театре (кино), идущее далеко впереди своего времени. В свое время композитор выработал музыкальный язык, который невозможно перепутать ни с каким другим. Его стиль слышится с первых нот. Важно сказать и о совместной работе с С. М. Эйзенштейном: это был пример сотрудничества, принесшего результат, далеко опередивший свое время. Методом кадровой драматургии в музыке сейчас пользуются как современные режиссеры, так и композиторы, которые специально пишут музыку к кинофильмам. А в 40-е годы XX века это было действительно уникальным явлением. Ведь до С. С. Прокофьева ни один композитор еще не представлял себе такой работы. Примечательно его содружество и с выдающимися деятелями искусства – Галиной Улановой и Наталией Сац. В работе с ними он всегда ценил, прежде всего, яркую индивидуальность партнера, давая ему возможность творить, не сковывая в рамках собственного видения. Это доступно только по-настоящему выдающимся мастерам.

Талант Прокофьева проявлялся не только как композитора, он обладал талантами: либреттиста, постановщика, режиссера. Подобного масштаба творческий потенциал мало кому доставался в

комплексе. Именно поэтому его путь с самого юношества и до конца был стремлением к новым идеям, к оригинальности, к союзу музыки с режиссурой и кино. Его одновременно боготворили и клеймили за то, что пока еще было недоступно понятию людей, привыкших мыслить традиционными канонами классического искусства. По этой причине многие из самых выдающихся произведений С. С. Прокофьева обвинялись и в формализме, и в какофонии. И, тем не менее, после его смерти они были приняты и поняты. Это путь гения, которого не понимают при жизни и чтят после смерти. На рубеже XX–XXI веков фигура С. Прокофьева все ярче выступает из тени, поражая масштаб личности и потрясающим талантом. Сегодня его произведения звучат в различных интерпретациях в лучших концертных залах мира. Тем актуальнее для исследователей становится его творчество, которое изучается теперь в более объективном ракурсе, не скованном какими-либо прописными канонами и догмами. Тем необходимее информация не только о жизни композитора в зарубежье, в Москве и Санкт-Петербурге, но и в эвакуации. Эта часть его биографии почти не исследована. Думается, что при более детальном изучении будет найдено много прекрасной музыки, имеющей право звучать не только в Казахстане, России, но и по всему миру. Сегодняшняя действительность дает нам возможность взглянуть без пристрастия на творчество выдающегося человека, расширившего границы музыкального искусства до бескрайних просторов, не боявшегося критики, новаторства и движения вперед. Наследие С. С. Прокофьева по праву считается выдающимся во всем мире. Его идеи не только живы, но и как никогда актуальны в современном музыкальном творчестве.

Литература

1. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследоват. очерки. – М.: Композитор, 2012. – 376 с.
2. Кешин К. Сергей Великий [Электронный ресурс]. – URL: www.kazpravda.kz/fresh/view/sergei-velikii/?print=yes. – Загл. с экрана.
3. Лобачева Н. Вариация на казахскую тему. О неосуществленной опере С. С. Прокофьева «Хан Бузай» // Науч. вестн. Москов. консерватории / гл. ред. К. В. Зенкин. – М., 2010. – № 1. – С. 154–167.
4. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. – М.: Композитор, 2012. – 632 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Совет. композитор, 1973. – 655 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве. Ст. и интервью / сост. и ком. В. П. Варунц. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с.
7. Сабина М. Д. Незавершенная казахская опера // Музыка народов Азии и Африки / ред.-сост. В. С. Виноградов. – М.: Совет. композитор, 1969. – С. 132–163.

List of references

1. Dolinskaja E. B. Teatr Prokof'eva. Issledovat. ocherki. – M.: Kompozitor, 2012. – 376 s.
2. Keshin K. Sergej Velikij [Elektronnyj resurs]. – URL: www.kazpravda.kz/fresh/view/sergei-velikii/?print=yes. – Zagl. s ekrana.
3. Lobacheva N. Variacija na kazahskuju temu. O neosushhestvlennoj opere S. S. Prokof'eva "Han Buzaj" // Nauch. vestn. Moskov. konservatorii / gl. red. K. V. Zenkin. – M., 2010. – № 1. – S. 154–167.
4. Mendel'son-Prokof'eva M. O Sergee Sergeevicze Prokof'eve. Vospominanija. Dnevniki. 1938–1967. – M.: Kompozitor, 2012. – 632 s.
5. Nest'ev I. Zhizn' Sergeja Prokof'eva. – M.: Sovet. kompozitor, 1973. – 655 s.
6. Prokof'ev o Prokof'eve. St. i interv'ju / sost. i kom. V. P. Varunc. – M.: Sovetskij kompozitor, 1991. – 285 s.
7. Sabinina M. D. Nezavershennaja kazahskaja opera // Muzyka narodov Azii i Afriki / red.-sost. V. S. Vinogradov. – M.: Sovet. kompozitor, 1969. – S. 132–163.

ДИРИЖЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГЕРМАНА ШЕРХЕНА

А. А. Афанасьева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье освещены основные этапы дирижерской деятельности Германа Шерхена. Рассмотрены его основные педагогические идеи и методы обучения дирижерскому искусству, получившие развитие в современных условиях.

Ключевые слова: внутреннее слышание, двойственность процесса дирижирования, психомоторика, индивидуальное дирижерское дарование.

CONDUCTING ACTIVITY AND PEDAGOGICAL IDEAS OF GERMAN SHERHEN

A. A. Afanasyeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article highlights the main stages in conducting activity of German Sherhen. The author considers his main pedagogical ideas and conducting teaching methods being developed nowadays.

Keywords: internal hearing, conducting duality process, psychomotor system, individual conducting talant.

В июне 2016 года исполнилось 125 лет со дня рождения немецкого дирижера, педагога и музыкально-общественного деятеля Германа Шерхена. Музыкант-мыслитель, он всю жизнь был страстным экспериментатором и искателем. Для Шерхена его роль как артиста была вторичной, как бы производной от всей его деятельности новатора, трибуна и пионера нового искусства. Не только и не столько исполнять то, что уже признано, но помогать музыке пролагать новые пути, убеждать слушателей в правильности этих путей, побуждать композиторов идти этими путями и уже потом пропагандировать достигнутое, утверждать его – таково было кредо Шерхена. Он придерживался этого кредо с самого начала и до самого конца своей кипучей и бурной жизни [2]. Для всего облика Г. Шерхена характерны связь музыкальной и артистической деятельности с новыми социальными явлениями в общественной жизни, с техническим прогрессом. Вся сознательная жизнь его прошла в поисках нового и в систематической проверке творческих результатов своих поисков. Обратимся же к основным вехам жизненного и творческого пути Г. Шерхена, к его методам профессионального воспитания дирижеров.

Герман Шерхен родился в 1891 году в Берлине. Специального музыкального образования он не получил. Самостоятельно обучившись и достигнув высокого технического совершенства в игре на альте еще в подростковом возрасте, был приглашен в берлинский «Оркестр Блютнера», а затем в оркестр филармонии, где играл под управлением лучших дирижеров мира. Как и А. Тосканини, встать за дирижерский пульт Г. Шерхену помог случай. В 1912 году молодого музыканта пригласили принять участие в исполнении «Pierrot Lunaire» Шенберга под управлением автора. Шенберг внезапно заболел; за дирижерский пульт встал Шерхен. Его исполнение было столь успешным, что ему доверили дирижирование этой программой во время большого турне по городам Германии. Окончательно утвердиться в дирижерской должности он попытался в Риге в 1914 году. Начавшаяся война помешала

осуществлению этих планов. Оказавшись на русской территории, он был интернирован как немецкий поданный и вплоть до 1917 года прожил под Вяткой в свободном поселении. Под глубоким впечатлением от увиденного в России Г. Шерхен вернулся на родину, начал дирижировать рабочими хорами. В Берлине в исполнении «Шуберт-хора» впервые прозвучали русские революционные песни в обработке и с немецким текстом Германа Шерхена.

Уже в первые годы деятельности Шерхена обнаруживается его интерес к современному искусству. Он не довольствуется концертной деятельностью, которая приобретает все возрастающие масштабы. Шерхен основывает в Берлине «Новое музыкальное общество», выпускает журнал «Мелос», посвященный проблемам современной музыки, преподает в Высшей музыкальной школе. В 1923 году он становится преемником Фуртвенглера во Франкфурте-на-Майне, а в 1928–1933 годах руководит оркестром в Кенигсберге, одновременно являясь директором музыкальной коллегии в Винтертуре (Швейцария), которую возглавлял с перерывами до 1953 года. Интересно, что Винтертур остался верен ему на протяжении более четверти века. Но «остальные оркестры отпугивали от него чрезмерно современные программы, пренебрежение к вкусам и мнениям широкой публики, длительные гастрольные поездки, а также параллельная работа в других городах» [8, с. 266].

Работая в Кенигсберге, Г. Шерхен начал свои музыкальные эксперименты, основанные на достижениях современных точных наук. В частности, он испытывал возможность одновременной трансляции игры нескольких коллективов, размещенных в различных студиях, дирижуя ими с помощью световых сигналов, – для этого писалась специальная музыка. С приходом к власти фашистов Шерхен эмигрировал в Швейцарию, где был одно время музыкальным директором радио в Цюрихе и Беромюнстере. В послевоенные десятилетия он гастролировал по всему миру, руководил основанными им дирижерскими курсами и экспериментальной электроакустической студией в городе Гравезано. Некоторое время Шерхен возглавлял Венский симфонический оркестр.

Шерхен – один из первооткрывателей приема стереофонии. Много экспериментировал он и в области так называемой «конкретной музыки», комбинируя одновременные воспроизведения записей с различными скоростями, обратным ходом и т. п. Приверженец авангардистских течений, Шерхен был известен как активный пропагандист новой музыки, особенно сочинений А. Шенберга и его учеников, исполнял также много произведений композиторов-классиков, советских композиторов. Брался за исполнение любых произведений, но при этом не относился одинаково ко всему, что исполнял. У него был «совершенно исключительный музыкальный инстинкт, позволявший ему, в конечном счете, точно определить достоинства новых сочинений» [8, с. 267]. Интересен случай, происшедший во время Кенигсбергского фестиваля 1930 года: «Шерхен едва не снял с программы произведения двух молодых, впоследствии известных композиторов, которые не могли ответить ему на вопрос, что именно должно звучать в довольно сложных аккордовых сочетаниях у одного в партии кларнета, у другого – в партии тромбона. Он бросил им в зал сердитую реплику: “Вы что, музыку сочиняли, или расставляли на бумаге нотные знаки? Так не сочиняют!” [8, с. 267]. Сам Шерхен, в совершенстве владея способностью внутреннего слышания, с легкостью определял и запоминал любое написанное звуковое сочетание. Как и у великого А. Тосканини, у него была и фотографическая память. Он мог читать партитуру как обыкновенную книгу.

В то же время, говоря о Г. Шерхене, приходится признать определенное противоречие его дирижерского искусства. По отзывам современников, репетировал Шерхен гениально. Он умел немногими словами или чисто техническими указаниями доводить до сознания музыкантов тончайшие побуждения композиторов, стилевую особенность сочинения, после которой те или иные исполнительские нюансы появлялись как бы сами собой. Успех исполнения был вызван, прежде всего, исключительно красивым звучанием и чистотой интонации оркестра. Но насколько эмоционален

Г. Шерхен был на репетициях, настолько неузнаваемо холоден он был на концертах. Нечто подобное происходило и с русским композитором и дирижером Н. А. Римским-Корсаковым, знаменитая фраза которого: «Дирижирование – дело темное» – достаточно красноречиво дополняет то, что хорошо известно из биографии самого композитора. Ни обширная музыкальная эрудиция, ни блестящее знание оркестра не обеспечили успех Римскому-Корсакову как дирижеру. Впоследствии он был вынужден отказаться от концертных выступлений. Ученик и друг композитор А. Глазунов объяснял неудачи в дирижировании Римского-Корсакова его неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение и публично позировать за дирижерским пультом, то есть не недостатком музыкального дарования, а особенностями человеческой природы. Наблюдение это существенно, ведь феномен дарования дирижера остается одним из самых таинственных среди исполнительских профессий. Говоря о Шерхене, одни из его современников видели в этом «отсутствие артистизма в его натуре, что явно несправедливо – на репетициях он был именно артистом, предельно захватывающим оркестрантов, покорявшим своей воле одним словом, движением... Другие объясняли отсутствие творческих контактов со слушателями на концерте скорее какими-то внутренними нервными торможениями, связанными с публичным выступлением» [8, с. 268].

В настоящее время наиболее ценными представляются обоснованные методы профессионального воспитания дирижеров, описанные Германом Шерхеном в упомянутом выше его «Учебнике дирижирования», изданном в Лейпциге в 1929 году. Поэтому целесообразно более внимательно проанализировать его методы обучения дирижированию. Хотя и в наши дни нет однозначного ответа на вопрос о возможности обучения дирижерскому искусству. Достаточно вспомнить высказывание Сергея Рахманинова: «Из всех музыкальных призваний дирижирование стоит особняком – это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретенным» [7, с. 130].

Идея создания теории дирижерского исполнительского искусства наиболее активно начала развиваться в начале XX века. Первым о ней конкретно заговорил Р. Кан-Шпейер. Вслед за ним и, вероятно, независимо от него, были написаны книги А. Пазовского, Б. Вальтера и Г. Шерхена. По мнению Л. Гинзбурга, всех их следует считать основоположниками современной теории исполнительства [5, с. 305]. Многие выдающиеся музыканты, и в их числе Г. Шерхен, призывали поставить условный знак равенства между исполнительством музыкантов и действиями творца-композитора, то есть рассматривать дирижирование не как внешнюю, а именно как внутреннюю, психологическую созидательную деятельность, построенную на энергетике экспрессивных, побуждающих импульсов. При этом не следует забывать о главном смысле деятельности дирижера, о котором еще Р. Кан-Шпейер в своем «Руководстве по дирижированию» (1919) говорил: «Дирижер – это не творящий, но воспроизводящий художник; цель его деятельности – не в создании нового произведения, а в том, чтобы заставить зазвучать произведение уже существующее» [5, с. 282].

Дирижерские курсы Шерхена, которые проводились с начинающими дирижерами в течение довольно непродолжительного времени, явились его ответом на широко распространенное утверждение, что «дирижированию научить нельзя, дирижером надо родиться, иначе им не станешь никогда!» [8, с. 211]. При этом дирижер, допущенный к оркестру без технической и творческой подготовки, может «в течение долгих лет антихудожественно, варварски обращаться с музыкой и путем такого “опыта” приобретать ремесленные навыки» [8, с. 210]. Интересны воспоминания Эрвина Кроля, посетившего концерты участников курсов, которые сам Шерхен считал экспериментальными и беспрецедентными: «Слушатели были поражены тем, что одиннадцать юношей сумели после всего лишь шести недель занятий продирижировать изученные ими произведения без предварительной репетиции с оркестром. При этом даже в малознакомых оркестру сочинениях они не только добились ансамбля, но и ясно обнаружили свое исполнительское толкование. Все, кто знаком с учебником Шер-

хена (ставшим настольной книгой для молодых дирижеров), были поражены, насколько успешно реализованными оказались основные установки этой книги. Секрет успеха – прежде всего в той тщательности предварительной подготовки молодого дирижера к практической деятельности, которая проводится с ним до его артистического «рождения» за дирижерским пультом. На этих концертах участники курса дирижировали оркестром впервые за время своего обучения» [6, с 263].

Кроме предварительного формирования идеального представления об исполняемом произведении Шерхен требовал и фундаментальных профессиональных знаний того инструмента, с которым связана будущая дирижерская деятельность молодого музыканта, знаний оркестра, технологии, исполнительских возможностей. Именно эти знания он считал основными в профессии дирижера, отдавая в то же время должное и мануальной оснащённости. Всей своей педагогической деятельностью, опыт которой отражен в «Учебнике дирижирования», Шерхен доказывает, что «существует техника дирижирования, которую можно изучить и усвоить до мельчайших подробностей, прежде чем ученик впервые встанет за дирижерский пульт. Более того оркестранты должны отказываться играть с дирижерами, которые пожелали бы на них учиться своему искусству» [6, с. 264]. Это утверждение, как представляется, не потеряло своей актуальности и в наши дни.

Основные установки Шерхена в изучении дирижерского искусства условно можно разделить на три группы, включающие: а) знание произведения, которое выражается в глубоком проникновении в его формообразование и структуру; б) знание средств, с помощью которых воспроизводится это произведение; в) владение специфическим дирижерским умением передачи оркестру своего представления о произведении. Герман Шерхен говорил: «Более чем любой другой художник, дирижер должен быть властелином, он должен уметь создать звучащую картину силой своего творческого воображения. Лишь тогда, когда произведение созрело и достигло полной завершенности в его душе, он может приступить к его воплощению с помощью оркестра... Дирижировать – значит в совершенстве слышать внутренним слухом музыку и с таким же совершенством воплотить ее в материю» [8, с. 208–210]. В этих словах заключен главный принцип методики Г. Шерхена. Альфу и омегу шерхенского метода обучения дирижированию Э. Кроль видит в «развитии способности создавать идеальные представления о музыкальном произведении, способности их внутренне спеть и пережить без помощи какого бы то ни было заменяющего оркестр инструмента» [6, с. 264]. В настоящее время на практике изучения дирижирования фортепиано является своеобразным «заменителем» оркестра, с помощью которого осваиваются технические приемы дирижирования. Шерхену как мастеру оркестрового звучания было чуждо фортепиано. Он строил все на «внутреннем дирижировании», предлагая приступать непосредственно к дирижерским жестам после того, как обучающийся изучил хотя бы часть произведения. Важно, чтобы усвоились мелодический, ритмический и гармонический рисунки, характер и детали инструментовки, предписанная динамика и все исполнительские обозначения. Правильно выучить фрагмент произведения и представить (пропеть) мысленно в идеальной форме – значит понять и найти в дальнейшем пути решения целого ряда творческих проблем.

В литературе об исполнительстве, в том числе и инструментальном, понимание значения внутреннего слуха и идеального представления возникло давно. Уже К. Леймер, знаменитый педагог, воспитавший В. Гизекинга, обучал его заучиванию наизусть без помощи инструмента. В результате пианист удерживал в памяти огромный репертуар и постоянно пополнял его без помощи инструмента. В. Гизекинг писал: «Любое сложное произведение я разучиваю не за инструментом, а читая его глазами, точно также я повторяю давно не исполняемые сочинения, проигрывая их мысленно по возможности точно и имея перед собой ноты, а для облегчения контроля делаю пальцами нужные игровые движения. Таким путем проверяются импульсы, возникающие в сознании (в музыкальном представлении), и появляется возможность определить, безупречно ли протекает их передача пальцам.

Если эта передача протекает без помех, нет нужды в упражнениях за фортепиано. Натренированный и безусловно контролирующий слух почти автоматически подает нервам и мускулам импульсы, заставляющие пальцы играть правильно» [3, с. 227].

Если основой дирижерской профессии по Шерхену является необходимость внутренне познать и услышать все то, что будет воспроизведено оркестром, то, развивая и расширяя эту мысль, М. Аркадьев предлагает начинающему дирижеру понять одну принципиальную вещь, смысл которой заключен в первом дирижерском постулате: «Дирижер своей жестикуляцией, движением своей правой руки и палочки (преимущественно ее конца) и независимыми от правой движениями левой руки должен воплощать видимую (в случае дирижирования наизусть видимую внутренним зрением) им самим и оркестрантами ритмическую, динамическую и артикуляционную структуру партитуры и оркестровых партий с максимально возможной ясностью и подробностью» [1].

В философии дирижерского ремесла есть вопрос: чем дирижирует, чем управляет дирижер? Ответ прост, хотя не так уж очевиден: он дирижирует, как минимум, двумя вещами – музыкой и оркестром. Такое разделение может показаться странным, ведь исторически дирижер возник для обеспечения совместности игры оркестра. Так что дирижирование есть дирижирование оркестром, не более и не менее того. Но ведь уже в «простейшем» требовании физической одновременности, совместности звучания лежит на самом деле глубоко музыкальная задача. Без элементарной совместности звучания музыка как эстетический феномен не сможет существовать, но какова природа этой одновременности – проблема отнюдь не простая. Аркадьев выдвигает предположение о двойственной природе дирижерского ремесла и приходит к выводу, что «дирижирование музыкой» и «дирижирование оркестром» в некотором смысле приходят в противоречие. Для дирижирования музыкой необходим не только большой музыкальный талант, но и (что крайне важно, но не так уж часто встречается) способность через тело, и особенно, и преимущественно через его существенную часть – руки, через жест, выразить экспрессию и сущность музыкального потока. Жестикуляция, особенно у человека от природы одаренного дирижерским талантом, может носить характер выразительный, страстный, способный заражать других, и в этом достаточно «точный». Но при этом выразительный жест может быть неточен с точки зрения сугубо профессиональных проблем дирижирования оркестром, то есть с точки зрения музыкантов, которые должны ясно понимать афтакт, метрическую сетку и четко связывать все это с тем, что они видят в нотах [1]. Отсюда вытекает требование, провозглашенное Г. Шерхеном и получившее в дальнейшем развитие, отправным моментом считать внутреннее слышание и то идеальное представление о произведении, которое создается в сознании дирижера, для адекватного воплощения с помощью мануальной техники. В отличие от инструменталиста, дирижер самой природой избранной специальности лишен возможности обучаться своей профессии ежедневно и подолгу, подобно инструменталистам упражняясь на своем инструменте. Дирижер лишен возможности учить партитуры на оркестре. Поэтому единственной опорой в момент подготовки к дирижированию является яркое внутреннее слышание произведения, не подкрепленное к тому же психофизическими ощущениями, как это бывает у инструменталистов, у которых развивается и память на физические ощущения. Для дирижера такая память малополезна, поскольку характер этих движений всегда импровизационен и зависит от задач, которые в каждый момент может поставить перед ним конкретное звучание руководимого им оркестра.

Исследователь психологии дирижерского искусства Г. Л. Ержемский, развивая идею Г. Шерхена, называет реализующие двигательные механизмы психомоторными, а «саму психомоторику можно определить как процесс произвольного управления действиями с помощью конкретных смысловых задач» [4]. Современная методология дирижерской профессии, по мнению Г. Л. Ержемского, «категорически не приемлет применения грубой физической силы в дирижировании. Она –

антимузыкальна в своей сущности, и не может использоваться в духовном, созидательном процессе. Активность дирижера должна строиться на принципиально иной, психической энергии, реализуемой с помощью дыхательных импульсов и экспрессивных побуждений» [4]. Давно замеченный факт: чем выразительнее жест, чем более он стремится передать поток и стихию музыки, тем менее ясным становится видимая структура жеста («феномен Фуртвенглера»), и наоборот. Задача мастера – соединить эти две постоянно борющиеся тенденции.

Дирижерская и педагогическая деятельность Германа Шерхена, нашедшая свое воплощение в «Учебнике дирижирования», переведенном на многие языки и переиздающимся до нынешнего дня, ознаменовала перелом в методике дирижерского искусства и обучения ему. Ее положения служат основой для понимания современного его состояния и дают богатый материал для дальнейшего развития методики этого сложнейшего искусства, и особенно, дирижерской педагогики.

Литература

1. Аркадьев М. А. Эскиз философии дирижерского ремесла [Электронный ресурс]. – URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Arkadiev1.pdf>. – Загл. с экрана
2. Григорьев Л., Платек Я. Герман Шерхен [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/scherchen.html>. – Загл. с экрана.
3. Гизекинг В. Как артисты занимаются // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музгиз, 1975. – Вып. 7. – 254 с.
4. Ержемский Г. Л. Психомоторика импульсного дирижирования [Электронный ресурс]. – URL: <http://psy.su/feed/2325/>. – Загл. с экрана
5. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
6. Кроль Э. Дирижерский курс Шерхена // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
7. Рахманинов, С. Литературное наследие. – М.: Совет. композитор, – М., 1978. – Т. 1. – 648 с.
8. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.

List of references

1. Arkad'ev M. A. Eskiz filosofii dirizherskogo remesla [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Arkadiev1.pdf>. – Zagl. s ekrana.
2. Grigor'ev L., Platek Ja. German Sherhen [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.belcanto.ru/scherchen.html>. – Zagl. s ekrana.
3. Gizeking V. Kak artisty zanimajutsja // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran. – M.: Muzgiz, 1975. – Vyp. 7. – 254 s.
4. Erzhemskij G. L. Psihomotorika impul'snogo dirizhirovanija [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://psy.su/feed/2325/>. – Zagl. s ekrana.
5. Kan-Shpejer R.rukovodstvo po dirizhirovaniju // Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istorija. Estetika / red.-sost. L. Ginzburg. – M.: Muzyka, 1975. – 631 s.
6. Krol' E. Dirizherskij kurs Sherhena // Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istorija. Estetika / red.-sost. L. Ginzburg. – M.: Muzyka, 1975. – 631 s.
7. Rahmaninov S. Literaturnoe nasledie. – M.: Sovet. kompozitor. – M., 1978. – T. 1. – 648 s.
8. Sherhen G. Uchebnik dirizhirovanija // Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istorija. Estetika / red.-sost. L. Ginzburg. – M.: Muzyka, 1975. – 631 s.

ТВОРЧЕСТВО Н. П. БУДАШКИНА В РЕПЕРТУАРЕ РУССКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРА

Э. Р. Шабеев

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Неутомимый энтузиаст русского народного оркестра, Н. П. Будашкин постоянно и настойчиво искал новые тембровые решения, опираясь на выразительные возможности инструментов. Он умел слышать русский народный оркестр и передавать его специфические и уникальные краски.

Ключевые слова: оркестр, инструментовка, фантазия, рапсодия, концерт, композитор, жанр, репертуар.

CREATIVE ACTIVITY OF N. P. BUDASHKIN IN THE REPERTOIRE OF THE RUSSIAN FOLKLORE ORCHESTRA

E. R. Shabaev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of creative life of N. P. Budashkin, a tireless enthusiast of Russian folklore orchestra. He constantly and aggressively searched for new timbre decisions, based on expressive possibilities of the instruments. He could hear the Russian folklore orchestra and reflect its specific and unique colours.

Keywords: orchestra, instrumentation, fantasy, rhapsody, concert, composer, genre, repertoire.

Давно назрела необходимость рассказать о творческом пути народного артиста РСФСР, лауреата государственных премий Николая Павловича Будашкина. Его произведения по праву завоевали широкое признание и по сей день исполняются практически во всех концертных залах России. О них написано много статей, отдельные черты его композиторской деятельности получили научное осмысление в трудах музыковедческого, методического характера и в работах по оркестровке. К сожалению, не многие музыканты имеют широкое представление о творчестве этого видного композитора. В этой связи выбор данной темы приобретает особо важное значение.

Биография композитора характерна для целого поколения советских музыкантов, жизнь которых проходила в сложный период становления, развития и утверждения советской музыкальной культуры. В то же время, несмотря на общность, сказавшуюся в образовании, убеждениях, даже отчасти в творческом почерке, Будашкин резко выделяется среди своих современников самобытностью, ярким дарованием. Представитель плеяды московских композиторов и, в силу своей склонности к оркестровой музыке, один из близких учеников Н. Я. Мясковского, Будашкин сумел в сфере репертуара для русского народного оркестра претворить основные принципы русской классики, создав сочинения большой значительности, содержательности. Отличаются они и своей доходчивостью.

В зависимости от общественной обстановки, жизненных условий, обстоятельств, личной судьбы творчество Будашкина претерпевало эволюцию. Однако всегда в его сочинениях удерживались связи с отечественной культурой, в том числе – русскими народными истоками. И совершенно правильно заметили друзья композитора С. В. Аксюк и И. М. Белорусец: «Народные темы “обжиты” автором, как свои. Свои – всегда почти народные» [3, с. 5].

По странной случайности только ранние оркестровые работы Будашкина получили критическое осмысление. Другие же, к числу которых относятся и шесть премированных, а именно – «Русская увертюра», «Первая рапсодия», музыкальная картинка «На ярмарке», «Русская фантазия», Вторая рапсодия, «Думка», – хотя постоянно и назывались в числе выдающихся сочинений послевоенного периода развития оркестровой музыки, не рассматривались достаточно подробно, а лишь в общем плане истории исполнительства на русских народных инструментах или в курсе инструментовки. Между тем интерес к произведениям Будашкина не угасает и по сей день, несмотря на то, что за прошедшие годы советские и отечественные композиторы создали немало интересных произведений для репертуара русского народного оркестра.

В чем секрет популярности произведений Будашкина, прочно вошедших в репертуар как профессиональных, так и любительских народных коллективов? Не только в том, что его музыка прочно опирается на элементы народного творчества, на интонации революционной и современной массовой песни, но и в великолепном знании специфических особенностей состава в целом и художественных возможностей каждой его группы, позволяющем композитору мыслить средствами русского народного оркестра и показывать его наиболее яркие и существенные стороны.

В 40-е годы XX века репертуарного обновления ожидали не только оркестры и ансамбли, но и многие солисты-виртуозы, которыми всегда славились русские народные оркестры. В середине 1945 года исполнитель на трехструнной домре А. С. Симоненков, солист русского народного оркестра им. Осиповых, обратился к Будашкину с просьбой написать концерт для этого же инструмента. Вскоре был написан трехчастный концерт для домры с оркестром, премьера состоялась в июле 1945 года во время гастролей оркестра в Киеве.

Среди солистов осиповского коллектива находились отличавшиеся оригинальной индивидуальностью балалаечники. Н. Г. Хаврошину, начавшему работать с Николаем Осиповым еще до войны, свойственны были постоянные поиски новых приемов игры на балалайке. Вспоминая этого талантливого музыканта, Будашкин писал во вступительной статье к предполагаемому изданию его сочинений: «Меня очень заинтересовала игра Хаврошина: пальцевая беглость, густое и вместе с тем нежное тремоло, звучные верха и, конечно, в первую очередь новые, введенные им приемы игры – гитарное тремоло и искусственные флажолеты» [3, с. 6]. Есть сведения, что Хаврошин исполнял иногда свои вариации на тему песни «Вот мчится тройка почтовая», Николай Павлович предложил свой вариант оркестровки данного произведения, полагаясь на артистические возможности Хаврошина, автор использовал в пьесе все ресурсы солирующей балалайки и, в первую очередь, гитарное тремоло и искусственные флажолеты. Вариации полюбили и слушателям, и балалаечникам. В дальнейшем их играли с успехом не только Хаврошин, но и М. Филин, Е. Авксентьев, А. Тихонов, П. Нечепоренко, словом, все концертирующие музыканты. Немало времени уделил Будашкин просмотру партитур, хранившихся в библиотеке оркестра. Некоторые из них, созданные для коллектива В. Андреева, нуждались в новой инструментовке, как, например, «Русская фантазия» Глазунова, которую Осиповы стремились включить в репертуар. Под руководством Николая Павловича эта работа и была проделана.

Словом, в эти годы Будашкин выступает в роли воспитателя целой плеяды авторов музыки для русского оркестра. В марте 1948 года Д. Осипов в сообщении Главному управлению музыкальных учреждений Комитета по делам искусств напишет: «Н. П. Будашкиным оказана консультативная помощь М. Г. Филину, В. А. Дителю, В. Г. Городовской и другим товарищам, писавшим для Государственного русского народного оркестра». 1951 год принес явные успехи в расширении репертуара оркестра [4, с. 137]. Д. И. Осипов высказывает надежду, что наступила пора, когда «меньше будет ощущаться разница в качестве между произведениями Будашкина и других композиторов» [4, с. 137].

В сочинениях Будашкина для русского народного оркестра немало его собственных, оригинальных тем. А в «Русской увертюре» или «Увертюре-фантазии» вообще нет ни одной народно-песенной цитаты. Между тем это, несомненно, русские увертюры, так как музыкальное мышление автора проникнуто русскими интонациями и характерными оборотами. В произведениях Будашкина авторский голос прочно сливается с «народными голосами», не отделим от них. И эта редкая монолитность выделяет его творчество среди сочинений других авторов.

Произведения Будашкина заражают душевной ясностью, непосредственностью и оптимизмом. Они развиваются с поразительной естественностью и создают впечатление предельной доступности, тем более что композитор не изобретает чего-либо нового, а обращается к художественным средствам, широко разработанным в классическом наследии. Оркестровые краски большинства сочинений для народного оркестра Будашкина заслуживают самого досконального изучения; как уже говорилось, кое-что из его партитур в качестве примеров вошло в учебники и разного рода пособия по инструментовке. Коснёмся здесь лишь некоторых моментов.

Первое, на что обратит внимание каждый, кто заглянет в партитуры композитора, это – величайшая точность записи. По выражению одного из исполнителей, здесь «есть все необходимое для дирижера и оркестрантов и при этом ничего лишнего» [3, с. 6]. Изложение выявляет не только главную мысль, но и значение второстепенных голосов. Как известно, динамика народного оркестра более мягкая, чем симфонического, но оркестр Будашкина всегда «сверкает», «блестит». Примечательно, что в его партитурах все партии интересны, всем участникам «есть что играть». При этом и солирующие инструменты, и оркестровые группы с точки зрения использования их регистров и приемов исполнения предстают с самой выгодной стороны. Для Будашкина инструментовка не «техническая сторона» дела, так как он оркестрово мыслит и его музыкальные образы связаны с определенными тембрами. Вот его собственные слова по этому поводу: «... одна и та же музыка звучит, в зависимости от оркестровки, в одном случае формально, а в другом – содержательно и интересно» [4, с. 138].

Подводя итоги в характеристике творческой работы Николая Павловича Будашкина по созданию произведений для русского народного оркестра, следует еще раз напомнить, что он не был первым автором музыки для подобного состава. Не говоря уже о предшественниках – Глазунове, Ипполитове-Иванове, Василенко, Глиэре, этот жанр привлек и многих сверстников Будашкина; назовем, например, таких композиторов, как Л. Аустер, П. Куликов, Н. Нолинский, М. Петренко, Н. Речменский, С. Рязов, А. Соколов-Камин, Ю. Шишаков. Этот список можно продолжить. Разумеется, появлялись интересные произведения и до того, как Будашкин подключился к деятельности народного оркестра. Содержательные сочинения создаются и в наши дни: многим профессиональным композиторам интересен русский народный оркестр. Но по-прежнему эталоном художественного совершенства единодушно признаны творения Будашкина. Объясняется это главным образом тем, что он первый, опираясь на классическое наследие русского симфонизма, открыл выразительные возможности русского народного оркестра, показал неповторимую красоту его звучания, способность эмоционально увлечь самых различных слушателей.

В своих оркестровых сочинениях Будашкин, следуя русской симфонической традиции, использовал народные мелодии. На одном из заседаний художественного совета Государственного русского оркестра им была высказана следующая мысль: «Правильно – брать за основу музыкального творчества русские народные темы, но для этого надо привлекать к работе композиторов, которые любят русскую народную песню и хотят работать над русскими народными темами» [3, с. 6]. На примерах его собственных творений мы убеждены в том, что Будашкин не только любил песню, желал работать над русскими народными темами, но досконально знал природу, потенциальные воз-

возможности народно-песенного материала. Достоинства сочинений Будашкина обеспечили им долгую жизнь. В то же время они способствовали развитию любви к народному оркестру, приобщению к жанру подобной музыки многих композиторов, а также и непосредственных учеников композитора. Подавляющее большинство тех, кто занимался изучением инструментовки у Будашкина, достигли значительных результатов. Николая Павловича Будашкина помнят не только как замечательного композитора, опиравшегося в своём творчестве на русский музыкальный фольклор и возможности русских народных инструментов, но и как педагога и учителя, профессора кафедры инструментовки и чтения партитур Московского государственного института культуры.

Литература

1. Антология литературы для оркестра русских народных инструментов: в 7 ч. / сост. С. М. Колобков и др. – М.: Музыка, 1984–1991.
2. Будашкин Н. Избр. произведения для оркестра русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 1. – 160 с.
3. Народник: информ. бюл. / ред.-сост. В. Новожилов и В. Петров. – М.: Музыка, 2009. – № 2 (66). – 57 с.
4. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

List of references

1. Antologija literatury dlja orkestra russkih narodnyh instrumentov: v 7 ch. / sost. S. M. Kolobkov i dr. – М.: Muzyka, 1984–1991.
2. Budashkin N. Izbr. proizvedenija dlja orkestra russkih narodnyh instrumentov. – М.: Muzyka, 1977. – Вып. 1. – 160 s.
3. Narodnik: inform. bjul. / red.-sost. V. Novozhilov i V. Petrov. – М.: Muzyka, 2009. – № 2 (66). – 57 s.
4. Imhanickij M. I. Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. – М.: Izd-vo Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh, 2002. – 351 s.

РАЗВИТИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАФЕДРЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ КЕМГИК

Н. В. Поморцева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассматривается история создания и особенности деятельности кафедры дирижирования и академического пения в КемГИК. Объясняется историческая и культурная значимость в контексте расцвета хорового исполнительства в индустриальном регионе. Основное внимание акцентируется на преобразовании педагогической деятельности кафедры: от подготовки кадров художественной самодеятельности (с начала 1970-х и до 1990-х годов) до высококвалифицированных специалистов-хормейстеров (с 1994 года по настоящее время).

Ключевые слова: институт культуры, кафедра дирижирования, руководитель самодеятельного хорового коллектива, хормейстер, хоровое исполнительство, художественно-эстетическая гимназия.

PROSPECTS FOR DEVELOPING DEPARTMENT OF CONDUCTING AT KEMEROVO STATE INSTITUTE OF CULTURE

N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses establishing the Department of conducting and singing at Kemerovo State University of Culture; and peculiarities of its activity. The author proves historical and cultural significance within the context of the choral performance in the industrial region. A special attention is payede for improving pedagogical activity of the Department: from training amateur performances (from 1970s to 1990s) to highly qualified specialists-choirmaster (since 1994 up to now).

Keywords: University of culture, Department of Conducting, head of the amateur choir, choirmaster, choral singing, art and esthetic gymnasium.

Исторические условия формирования кафедры дирижирования и академического пения в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» непосредственно связаны с культурной политикой страны и региона с начала 1970-х годов, что не случайно. Хоровое пение уже с первых лет развития молодого советского государства являлось музыкальным символом нашей страны, в котором выражалось единство, «массовость», идеология нового строя. С первых дней существования среди приоритетных задач культурной политики Советского государства в сфере художественного просвещения граждан была популяризация хорового исполнительства на всей территории СССР: интенсификация клубной самодеятельности, стимулирование роста числа новых хоровых коллективов, формирование кадрового состава, воспитание слушателя, обеспечение контроля деятельности коллективов.

О широком распространении самодеятельных хоровых кружков активно свидетельствует пресса тех лет не только всей страны, но и отдельных ее регионов. Так, в газете «Кузбасс» за 1945 год сообщается: «В смотре по области приняло участие свыше 10 тысяч любителей танцев, пения и художественного слова. Только в районных смотрах участвовало 4600 колхозников и представителей сельской интеллигенции. На областной смотр были отобраны 16 коллективов из 330 кружковцев. Они представляли художественную самодеятельность 12 районов нашей области» [4].

Хоровые коллективы создавались повсеместно, в том числе и в самых отдаленных от центральной части страны регионах. Поэтому в процессе активного роста хоровых коллективов, начиная с 1920-х годов, в сибирском регионе остро встал вопрос о подготовке профессиональных хоровых кадров. Первый шаг по обеспечению Кемеровской области кадрами руководителей хоровых коллективов был сделан в 1944 году, когда открылось первое в регионе Кемеровское музыкальное училище (1944). Уже в первый набор хормейстеров и певцов поступило 20 человек. Первыми руководителями были артисты эвакуированного Харьковского театра и балета им. Н. В. Лысенко, прибывшего в 1943 году в Кемерово и разместившегося в ДК Кировского района (ныне им. 50-летия Октября). Однако после окончания войны эвакуированные специалисты вернулись в родные края, поэтому фактически набор на дирижерско-хоровое отделение относится к сентябрю 1948 года, когда в Кемерово прибыла по распределению выпускница Уральской государственной консерватории (г. Свердловск, ныне Екатеринбург), ученица А. В. Преображенского (выпускника Синодального училища 1910 года) Галина Михайловна Зубарева, а также П. И. Арбузов, Л. М. Фомичева, И. А. Зайдентрегер (симфонический дирижер). Затем были открыты хоровые отделения в музыкальных училищах Прокопьевска (1962) и Новокузнецка (1974). В открывающихся педагогических училищах (Кемерово, Новокузнецка, Мариинска) будущих учителей музыки также обучали дирижированию. Таким образом, к концу 1960-х годов вопрос о среднем музыкальном профессиональном образовании в Кемеровской области был

закрыт полностью. Высшее образование выпускники училищ могли получить только в консерваториях (в Москве, Ленинграде, Свердловске, Магнитогорске, Горьком, Новосибирске, Казани, Саратове, Волгограде, Астрахани, Петрозаводске) и двух институтах культуры (в Москве и Ленинграде). В первой половине 1960-х годов на всю Сибирь и Дальний Восток работало только два высших учебных заведения: Новосибирская консерватория (1956) и Дальневосточный педагогический институт искусств (1962). Следовательно, сибирский регион до конца 1960-х годов не был полноценно обеспечен высшими музыкальными учебными заведениями. Возможность получения высшего образования в индустриальном регионе страны появилась только с момента открытия Кемеровского государственного института культуры в 1969 году. В этот же период подобные вузы были открыты в разных точках России.

Спрос на хоровое исполнительство в плотно населенном индустриальном регионе Западной Сибири был неимоверно высок. Об этом свидетельствует пресса тех лет, в которой сообщается о ежегодных смотрах художественной самодеятельности, рассматриваются проблемы с укомплектованностью коллективов профессиональными кадрами. Большинство хормейстеров были «самоучками», не имея специального образования, а некоторые «тянули» на себе несколько хоровых коллективов, что, согласно прессе, сказывалось на исполнительском качестве хоров. Поэтому в Кемеровском государственном институте культуры на факультете культурно-просветительной работы (КПР) была открыта кафедра хорового дирижирования. Ее первой заведующей стала выпускница Уральской консерватории Э. А. Савченко (1969–1984), до этого руководившая дирижерско-хоровым отделением Кемеровского областного музыкального училища. На открывшуюся кафедру были приглашены выпускники кафедры хорового дирижирования Уральской консерватории (О. И. Шабалина, А. Ф. Чуркин, Е. Н. Климонтова, Ю. М. Молоков, Ю. М. Бровкин, В. Н. Лезов, Т. М. Фролова, Л. С. Насонова, А. В. Туркичев, супруги А. А. и Е. Е. Кандзюбы) и Московского государственного института культуры (В. Н. Турдаков и Л. А. Алексеева). В скором будущем состав кафедры пополнился новыми кадрами из Уральской государственной консерватории и Новосибирской государственной консерватории: Д. С. Шабалин, А. И. Лукишко, О. В. Сорокоумова, Л. В. Малюх. Начиная с 1973 года на кафедре стали работать и ее выпускники. Среди них преподаватели: Г. Г. Яковлева, Л. И. Двойнос, Е. А. Гончарова.

Показательно, что уже в первый год существования кафедры на обучение было зачислено 60 студентов. На каждый заочный курс набирали до 30 человек, очный хор в первые десятилетия в среднем насчитывал 50 студентов (соответственно каждый год кафедра выпускала в среднем по 40 специалистов в области хорового дела). Первые годы на очном и заочном отделениях существовали смешанные хоры, где мужской состав хора укреплялся за счет преподавателей кафедры. Последний смешанный состав был создан на заочном отделении в 1991 году и просуществовал до 1993 года.

Уровень подготовки абитуриентов в 1970-е годы был достаточно высоким. Однако не все они при поступлении имели среднее специальное хоровое образование. Многие приезжали из колхозов и совхозов, а также далеких деревень по целевому набору, чтобы получить знания для работы с самодеятельными коллективами в сельских клубах. Для этого им было необходимо предоставить направление администрации сельхозпредприятия и справку, подтверждающую, что абитуриент работает в клубе. Подобный подход давал возможность охватить процессом профессионализации самые отдаленные уголки региона. Поэтому преподавателям кафедры приходилось прилагать много усилий для достижения будущими хормейстерами качественного профессионального уровня. Благоприятно влияли на творческий и профессиональный рост студентов организованные при кафедре учебные хоровые коллективы, в которых студенты проходили вокально-хоровую и хормейстерскую практику.

Руководителями хорового класса и дирижерско-хоровой практики в разные годы были почти все преподаватели кафедры: Э. А. Савченко, А. И. Лукишко, О. И. Шабалина, О. В. Сорокоумова, Е. Н. Климонтова, Г. Г. Яковлева, Д. С. Шабалин, Ю. М. Бровкин, Л. В. Малюх, Л. А. Баранова,

Л. И. Двойнос, Ю. М. Молоков, В. Н. Лезов, А. В. Туркичев, В. И. Кобышев, Т. М. Фролова, А. А. Кандзюба, Е. А. Гончарова. За время существования кафедры хорового дирижирования (с 1969 по 2000 год) осуществлялась и научная деятельность ее преподавателей: были защищены диссертационные исследования А. И. Лукишко (1984) и Д. С. Шабалина (1987 и 1994). Статьи преподавателей кафедры ежегодно публиковались в научных журналах и сборниках.

Основой профессионального воспитания на кафедре являлась творческо-исполнительская деятельность студенческих коллективов, которые выполняли культурно-просветительскую функцию не только в городе Кемерово, но и за его пределами: лекции-концерты, монографические и тематические концерты. Каждый курс имел свой хоровой коллектив, что давало возможность проводить масштабную концертную работу. Сводный концертный хор кафедры участвовал в различных торжественных мероприятиях, выступал по радио и на телевидении.

Профессионализация исполнительского уровня академических хоров в регионе осуществлялась благодаря активной деятельности преподавателей хоровой кафедры. Многие из них работали с самостоятельными хоровыми коллективами на предприятиях, в учебных заведениях, музыкальных школах. Э. А. Савченко руководила мужским академическим хором завода «Кузбассэлектромотор» (хормейстерами при этом коллективе работали Ю. М. Молоков, Л. В. Малюх, Г. Г. Яковлева, Л. И. Ветрова), Д. С. Шабалин – академическим хором Кемеровского государственного университета (хормейстеры О. И. Шабалина, Е. А. Гончарова, Ю. М. Молоков, А. В. Туркичев, А. А. Кандзюба, Е. Н. Климонтова), студенческими хорами Кемеровского технологического института пищевой промышленности руководили Т. М. Фролова, Л. В. Малюх, Л. И. Двойнос и О. В. Сорокоумова, академическим хором Кемеровского совхоза-техникума – Т. М. Фролова, Е. Н. Климонтова, женским народным хором завода «Кузбассэлектромотор» – А. Ф. Чуркин, женским народным хором кемеровской швейной фабрики «Томь» – Л. А. Алексеева.

1990-е годы внесли в хоровую жизнь региона как положительные, так и отрицательные моменты. Стоит напомнить, что именно в этот период было сокращено огромное количество хоровых коллективов из-за интенсивного закрытия промышленных предприятий в регионе, а также невозможности многих оставшихся организаций финансировать существовавшие при них хоровые коллективы. Отрицательная тенденция – это и уменьшение количества поступающих на музыкальные специальности, повлекшее за собой дефицит педагогических и исполнительских кадров. Многие подающие надежды старшеклассники музыкальных школ выбирали другие, хорошо оплачиваемые в будущем специальности, а выпускники музыкальных училищ, уезжая учиться в консерватории в другие города, не возвращались в свой регион.

Обозначим временные рамки преобразования КемГИК. До 1994 года – Кемеровский государственный институт культуры; 1994–2000 – Кемеровский государственный институт искусств и культуры; 2000–2004 – Кемеровская государственная академия культуры и искусств; 2004–2015 – Кемеровский государственный университет культуры и искусств; 2015 – по настоящее время – Кемеровский государственный институт культуры. Положительной тенденцией 1990-х годов можно считать тот факт, что в этот период возросли требования к профессиональным кадрам, в частности хормейстерам: высшее профессиональное образование определяло денежный оклад и разряд хормейстеров, иметь только среднее профессиональное образование стало непрестижным. Так, в Кемеровской области назрела необходимость в реформировании профессионального музыкального образования. Если до середины 1990-х годов кафедра хорового дирижирования Кемеровского государственного института культуры ориентировалась на воспитание «культурпросветработников высшей квалификации» и «руководителей самостоятельных хоровых коллективов», то с 1994 года учебные планы кафедры были скорректированы и приближены к учебным планам консерваторий и институтов искусств. Для этого кафедра хорового дирижирования прошла серьезную аттестацию (открытые уроки, государственные экзамены по дирижированию, концертные выступления студенче-

ского хора и вокалистов в Кемеровской областной филармонии, проверка материально-технической базы). С этого момента в институте начал формироваться факультет музыкального искусства. Особое внимание было уделено профессиональной подготовке хормейстеров, образование которых не должно было уступать консерваторскому. В этот период преобразований кафедрой хорового дирижирования руководила (с 2000 года – кафедра дирижирования академическим хором) доцент О. И. Шабалина (1989–2006), получившая позже звание заслуженного деятеля искусств РФ (1998) и профессора (2000).

Преобразования предполагали корректировку учебных планов: теперь это было пятилетнее обучение, вместо четырехлетнего. Эти и другие объективные факторы позволили углубить и расширить программу обучения будущих специалистов за счет добавления часов на изучение специальных дисциплин. Возросли требования и к поступающим абитуриентам: теперь они должны были иметь обязательное среднее профессиональное образование. Возрос уровень требований и к изучаемой хоровой литературе на занятиях по дирижированию. В программу включались партитуры более высокого порядка, в число которых входило освоение сложной оперной и кантатно-ораториальной хоровой музыки. В результате пройденной аттестации в 1996 году кафедра хорового дирижирования получила право осуществлять обучение по специальности «Дирижирование», специализации «Дирижирование академическим хором», по окончании которой выпускникам присваивалась квалификация «Дирижер хора. Преподаватель хоровых дисциплин».

Возрождение православных традиций с 1988 года и возросший интерес к ним благотворно сказались на репертуаре хоровой кафедры, который пополнился шедеврами русской духовной музыки и обогатил хоровую литературу по дисциплинам «Дирижирование», «Чтение хоровых партитур», «Хоровой класс» и «Хоровая практика». В результате у студентов кафедры появилась возможность познакомиться с духовными сочинениями русских композиторов Московского и Петербургского направлений. Пополнению нотного фонда библиотеки произведениями русской духовной музыки способствовала поездка Т. М. Фроловой на курсы повышения квалификации в Санкт-Петербург (1992), для кафедры были закуплены и частично переписаны ноты духовных сочинений, среди которых были «Литургия Св. Иоанна Златоуста» С. В. Рахманинова, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» К. Н. Шведова, 4 тетради духовных сочинений П. Г. Чеснокова, Литургия Св. Иоанна Златоуста (заупокойная) А. Архангельского, песнопения Божественной литургии, А. В. Касторского (1915), Всенощное бдение, ор. 26 и Литургия Св. Иоанна Златоуста А. Никольского, главные песнопения Всенощного бдения для смешанного хора (в 10 частях) ор. 44 П. Чеснокова, переписанные в капелле Глинки три номера из «Страстной седмицы», «Cantate Domine» и «Ave Maria» А. Т. Гречанинова. А также учебные пособия для студентов консерваторий, музыкальных училищ и вузов культуры и искусств Е. Д. Светозаровой по «Литургии» (1990) и «Всенощному бдению» (1990), учебное пособие «Хоровые концерты Д. С. Бортнянского» (1992).

Наконец, в общую программу обучения был введен факультативный курс дисциплины «Литургика», которую читал В. Н. Турдаков. Педагоги вместе со студентами осваивали духовную музыкальную литературу. В 1991–1992 годах Д. С. Шабалин исполнил со студенческим хором кафедры «Литургию» для женского хора А. Д. Кастальского. На кафедре хорового дирижирования это было одним из первых исполнений русской духовной музыки крупной формы. Позднее исполнялись женские хоры П. Г. Чеснокова из «Литургии Св. Иоанна Златоуста» ор. 9, «Литургия Св. Иоанна Златоуста» П. Крылова (хормейстер А. А. Кандзюба), «Херувимская» А. Т. Гречанинова (заочное отделение, 1992), «Совет превечный» и некоторые хоры из «Литургии и Всенощного бдения» П. Г. Чеснокова (ор. 9).

Начиная с 1995 года институт искусств и культуры в рамках системы непрерывного образования начал курирование над школами инновационного типа – художественно-эстетическими гимназиями (ХЭГ), которых в Кемеровской области было всего 4, предполагающими всестороннее и гар-

моническое развитие детей. Подобные школы были открыты в Кемерове (ХЭГ № 25) и Междуреченске (ЭГ № 24) в 1988 году. Эти учебные заведения осуществляли синтез общеобразовательного цикла предметов со специальными дисциплинами музыкального, театрального, хореографического и изобразительного искусства. Каждому блоку дисциплин эстетического цикла соответствовал свой класс: музыкальный, театральный, хореографический и класс изобразительного искусства. Первоначально программа эстетического блока была рассчитана на обучение детей с 1-го по 9-й класс, а затем продлена до 11-го класса, но ненадолго. В программе музыкальных классов особым приоритетом пользовалось хоровое пение. Каждый класс входил в существующие при школе хоровые коллективы: хор 1-х классов, младший хор (2-е и 3-и классы), старший хор (5–11-е классы). Обеспечению качественного и плодотворного обучения хоровому исполнительству способствовало проведение трехразовых репетиций в неделю. Это, безусловно, влияло на развитие вокально-хоровых навыков учащихся и подъем их исполнительского уровня. Педагоги кафедры хорового дирижирования курировали такие музыкальные классы и помогали хормейстерам осуществлять грамотную подготовку начинающих музыкантов. Среди них Т. М. Фролова – эстетические гимназия № 24 (г. Междуреченск) и № 25 (г. Кемерово), Л. И. Двойнос – гимназия № 25 (г. Кемерово).

С ноября 2000 года, когда институт искусств и культуры был преобразован в академию культуры и искусств, кафедра стала именоваться кафедрой дирижирования академическим хором. Все поступающие на музыкальные специальности абитуриенты, в ходе вступительных испытаний делились на два направления. Абитуриенты со средним уровнем профессиональных знаний и навыков распределялись на факультет «Народное художественное творчество» (НХТ), специализация «Академический хор» (квалификация «Художественный руководитель академического хора, преподаватель»). Поступающие с наиболее высокими показателями на вступительных испытаниях зачислялись на факультет «Музыкальное искусство», специальность 051100 «Дирижирование», специализация «Дирижирование академическим хором» (квалификация «Дирижер, хормейстер академического хора, преподаватель»).

С этого момента будущие студенты музыкальных специальностей (особенно специализации «Дирижирование академическим хором» (ДАХ)) при поступлении в вуз обязательно должны иметь среднее специальное образование. Такие требования привели и к восстановлению ослабленной связи со средними специальными музыкальными заведениями. Этому способствовала продуманная подготовительная работа – заключение договоров с музыкальными и педагогическими училищами области: городов Новокузнецка, Прокопьевска, Кемерова и Красноярска. Преподаватели кафедры проводили совмещенные выпускные государственные и вступительные экзамены. Кроме этого, внутри кафедры среди студентов ежегодно проводился конкурс по дирижированию, способствующий профессиональному росту студентов.

В сентябре 2007 года произошло разделение факультетов на два направления «Факультет музыкальных искусств и театра» и «Народное художественное творчество», что впоследствии привело и к разделению кафедры на два самостоятельных подразделения: кафедру ДиАП («Дирижирование и академическое пение») и кафедру АХ («Академический хор»). Кафедру ДиАП возглавила И. В. Шорохова, выпускница Новосибирской государственной консерватории, а кафедру АХ – Е. А. Гончарова, выпускница хоровой кафедры КемГИК. С 2009 года был прекращен набор на специальность «Академический хор» в связи с оптимизацией вуза. В 2011 году в результате реструктуризации университета на базе существующих факультетов народного художественного творчества и музыкальных искусств (без театрального направления) был создан институт музыки. В июне 2012 года кафедра АХ была реорганизована, студенты и педагоги были переведены на кафедры «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» и «Эстрадный оркестр и ансамбль».

Сегодня кафедра ДиАП продолжает свое динамичное развитие. В настоящее время ее возглавляет выпускница кафедры, исполняющая обязанности заведующей кафедрой Анна Олеговна

Гольская, старший преподаватель. Профессиональная подготовка, как и в НГК им. М. И. Глинки, с 2009 года осуществляется только в очной форме. С 2012 года согласно ФГОС ВО произошел переход обучения на четырехлетнее образование (бакалавриат) по направлению подготовки 53.03.05 «Дирижирование», профиль «Дирижирование академическим хором» (квалификация «Дирижер хора, хормейстер, артист хора, преподаватель»). А также на кафедре осуществляется подготовка по направлениям 53.03.03 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение» (квалификация «Концертно-камерный певец, преподаватель») и 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», профиль – «Эстрадно-джазовое пение» (квалификация «Концертный исполнитель, артист ансамбля, преподаватель»).

В 2001 году профессором Инной Вячеславовной Шороховой (в н. вр. директор института музыки КемГИК) на кафедре был создан женский хор «Академия». С момента преобразования ФГОС ВПО (с 2007 года) в учебный план были введены дополнительные дисциплины: «Основы актерского мастерства», «Основы сценического движения» и «Постановка концертного номера», которые способствовали внедрению и развитию театральных элементов в хоровое исполнительство. Развивая и воплощая новые формы жанра в 2010 году хор «Академия» получил статус «хоровой театр». Репертуар хорового театра разнообразен: от классических произведений до современных аранжировок эстрадных, джазовых произведений; особенно яркими являются хоровые спектакли «Битломания», «Классика в джинсах», «Девичник», «Дайджест-концерт», «Adiemus».

В основе деятельности хора лежит сохранение и творческое развитие национальных традиций русской хоровой культуры, пропаганда лучших образцов современного хорового искусства, внедрение инновационных форм хорового исполнительства, поддержка и активизация творческой деятельности и стимулирование инициативы студентов, повышение исполнительской культуры и кадрового потенциала учреждений сферы искусства в регионе [6].

Литература

1. Интервью с доцентом кафедры ДиАП Т. М. Фроловой [Аудиозапись] // Архив Н. В. Поморцевой. – Кемерово, 2016. – 16 июля.
2. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 368 с.
3. Поморцева Н. В. Развитие академического хорового исполнительства в Кемеровской области (в контексте музыкальной жизни индустриального региона): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2013. – 312 с.
4. Токаревич С. Народные дарования // Кузбасс. – Кемерово, 1945. – 6 апр. – С. 2.
5. Шорохова И. В. Хор «Академия» [Электронный ресурс] // ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»: офиц. сайт. – URL: http://kemguki.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=106%3A---lr-&catid=25&Itemid=281. – Загл. с экрана.
6. ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: http://www.kemguki.ru/index.php?option=com_xmap&sitemap=5&Itemid=118. – Загл. с экрана.

List of references

1. Interv'ju s docentom kafedry DiAP T. M. Frolovoj [Audiozapis'] // Arhiv Pomorcevoj N. V. – Kemerovo, 2016. – 16 ijulja.
2. Mohon'ko A. P. Kuzbass muzykal'nyj: ocherki po istorii muzykal'noj kul'tury Kuzbassa. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1996. – 368 s.
3. Pomorceva N. V. Razvitie akademicheskogo horovogo ispolnitel'stva v Kemerovskoj oblasti (v kontekste muzykal'noj zhizni industrial'nogo regiona): dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02. – Novosibirsk, 2013. – 312 s.

4. Tokarevich S. Narodnye darovaniya // Kuzbass. – Kemerovo, 1945. – 6 apr. – S. 2.
5. Shorohova I. V. Hor “Akademija” // FGBOU VO “Kemerovskij gosudarstvennyj institut kul'tury” [Elektronnyj resurs]: ofic. sajt. – URL: http://kemguki.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=106%3A---lr-&catid=25&Itemid=281. – Zagl. s ekrana.
6. FGBOU VO “Kemerovskij gosudarstvennyj institut kul'tury”. – [Elektronnyj resurs]: ofic. sajt. – URL: http://www.kemguki.ru/index.php?option=com_xmap&sitemap=5&Itemid=118. – Zagl. s ekrana.

CLASSIC OPEN-AIR В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Е. А. Сухорукова, Т. И. Мороз

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассматривается особый культурный феномен – концерты классической музыки в формате «open-air», которые становятся неотъемлемой частью культурного пространства современного города.

Ключевые слова: classic open-air, культурное пространство, концертные мероприятия, фестиваль, гала-концерт.

CLASSIC OPEN-AIR IN CULTURAL SPACE OF THE MODERN CITY

E. A. Sukhorukova, T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers classical music concerts in the open-air format as a special cultural phenomenon; they become an integral part of cultural space of the modern city.

Keywords: classic open-air, cultural space, concert events, festival, gala concert.

Город Кемерово популярен своим разнообразным культурным пространством. В него входит филармония, различные дома культуры, концертные площадки. Но культурное пространство – это также пространство реализации человеческих задатков, возможностей, способностей, желаний и пр., осуществления социальных программ, целей и интересов, распространения идей и взглядов, языка и традиций, верований и норм и мн. др. Возможно, поэтому для расширения данного пространства стали появляться новые сценические площадки, связанные с проведением массовых мероприятий, приуроченных к разным событиям города или страны, в которых выступают академические коллективы.

Уже стало традиционным в честь празднования Дня шахтера проводить концертные мероприятия на открытых сценических площадках с привлечением городских академических коллективов, таких как Губернаторский симфонический оркестр, Губернаторский камерный хор Кузбасса, а также знаменитых исполнителей, например, Дмитрия Хворостовского, Константина Орбеляна и др. В 2014 году к празднованию Дня шахтёра был приурочен фестиваль духовых оркестров «Мелодии шахтёрской славы», своё творчество музыканты представляли на крыльце здания Администрации Кемеровской области на площади Советов. В один из юбилейных годов празднования Дня Победы концертные мероприятия проходили в течение двух дней. Восьмого мая в парке Победы имени Г. К. Жукова был организован кинопоказ под открытым небом и концерт «Песни Победы». Девятого мая праздничные мероприятия проходили на тринадцати городских и районных площадках,

между которыми курсировали мобильные концертные группы в форме фронтовых бригад и передвижные фронтовые кинотеатры. В летний период также популярны различные театральные фестивали, которые проходят на открытом воздухе: «Театральная площадь», «Надежда России» и др. Каждые выходные в городском саду играет оркестр духовых инструментов.

Отмечаются не только светские, но и религиозные даты. Так, в честь празднования 1025-летия Крещения Руси архиерейский квартет Кемеровской епархии дал большой праздничный концерт для жителей областной столицы. В концерте принимал участие и регент Троицкого храма г. Кемерово К. В. Туев. Еще одно выступление состоялось на ступенях храма Преподобного Сергия Радонежского в городском поселке Комиссарово. Вниманию слушателей были представлены горячо любимые россиянами духовные канты, популярные и народные произведения на русском, украинском и итальянском языках, а также песни военных лет. По обычаю концерт архиерейского квартета собрал аншлаг – все места для слушателей перед входом в храм были заняты горожанами самых разных возрастов и профессий. В 2014 году гала-концерт фестиваля «Хоровое Вече» был проведен на ступенях Знаменского собора, в нем принимали участие различные хоровые коллективы Сибирского региона.

В подобных мероприятиях активно участвует молодежь. Например, 13 апреля 2015 года перед центральным входом Института культуры прошёл гала-концерт «Студенческая весна», в котором выступали разные коллективы. В связи с 70-летием со Дня Победы концерт был посвящён военной тематике. Он сопровождался лазерным шоу, фейерверком. Несмотря на холодную погоду, на площадке собралось довольно большое количество слушателей. 15–16 июля 2016 года прошёл фестиваль уличного искусства «Детализация». Фестиваль проводился на разных площадках города Кемерово: городской сад «Парк чудес», Театр драмы имени А. В. Луначарского, Музыкальный театр Кузбасса имени А. Боброва, Областной музей изобразительных искусств, двор антикафе «Кот да Винчи», сквер возле Театра для детей и молодёжи, Притомская набережная. На площадках показали свое творчество художники, танцоры, поэты, театралы, ремесленники, музыканты, фотографы, кулинары и др. Эти два дня на улицах города царил невероятная атмосфера. Люди могли спокойно гулять от одной площадки к другой, общаться друг с другом, видеть, слышать и пробовать что-то новое и интересное [1].

Летом 2016 года перед главным входом Государственной филармонии Кузбасса имени Б. Т. Штоколова состоялся концерт, посвящённый дням Славянской письменности, в котором приняли участие Губернаторский Камерный хор Кузбасса, а также детские хоры музыкальных школ и школ искусств г. Кемерово. В начале концерта выступил заслуженный артист России Иосиф Кобзон. Публика приветствовала это мероприятие радостными и бурными аплодисментами. Также в летний период этого года стали традиционными концерты Губернаторского духового оркестра в выходные дни перед главным входом Государственной филармонии Кузбасса имени Б. Т. Штоколова. На площадке прошло более десяти концертов, которые посетило большое количество слушателей.

Возникает закономерный вопрос: чем же вызвана необходимость проведения таких концертов? Существуют разные мнения. Представим их.

Из интервью с доцентом кафедры Оркестрового инструментального исполнительства КемГУКИ Денисом Олеговичем Труновым: «Необходимости нет. Это наша работа, наша жизнь в искусстве. Дело в том, что, когда музыкант выступает на природе, то музыка немного по-другому воспринимается и слушателем, и выступающим. В академических залах нас пытаются сравнить с какими-то другими музыкантами, оценить, и нам приходится всячески себя настраивать на работу, а на природе этот барьер снимается. Всё происходит в более свободной, неофициальной обстановке» [2]. Необходимо отметить, что Денис Олегович сам не раз принимал участие в концертах подобного рода. В июле 2012 года им был организован концерт на Томской Писанице под названием «Классика на траве», от которого у слушателей остались очень хорошие впечатления. Музыка на природе ими воспринималась по-другому. Она умиротворяла, звучала более демократично. На вопрос: «Как возникла идея проведения таких мероприятий?» – Денис Олегович ответил, что возникла она под впечатлением от

увиденного в Европе. Затем, поучаствовав в таких мероприятиях, он сам решил организовать подобные. В концертах такого рода музыкант приобретает особый опыт. Из интервью с Денисом Олеговичем: «Исчезают исполнительские рамки. Музыкант чувствует себя раскрепощённой, может свободно музицировать, уходят стереотипы того, что тебя кто-то оценивает. Ведь на природе люди просто слушают, отдыхают и наслаждаются музыкой» [2].

Что дают нам концерты на открытом воздухе? Вероятно, интерес горожан вызван тем, что концерт бесплатный. Также есть возможность свободно передвигаться, общаться с людьми, проводить время с близкими, одновременно услышать хорошую музыку. Это также просветительская деятельность: люди разных возрастов проникают в атмосферу не только современной музыки, но и классической. Таким образом поощряется интерес именно к классическому музыкальному искусству. А для организаторов это возможность выбора разнообразной программы: не только привлечение поп-звёзд и исполнение современной популярной музыки, но и исполнение академической музыки различных эпох, стилей, направлений. Сергей Никитин, доцент РУДН, руководитель проекта «Москультпрог», организатор «Велоночи», высказывает своё мнение об опен-эйрах (с англ. open-air: open – открытый, air – воздух) так: «Опен-эйр – это проявление естественной потребности горожан не только передвигаться с места работы к месту жительства, но и гулять по своему городу. Когда ты гуляешь по городу летом, в тёплое время года, тебе уже хочется остаться в городском пространстве подольше. Тогда самые “вкусные” и интересные места города естественным образом превращаются в танцевальные веранды и концертные площадки. Как человек, занимающийся городом, обожающий Москву и организовавший большой опен-эйр “Усадьба. Jazz” в Архангельском, я могу сказать: это просто прекраснейшее явление! Оно должно и будет развиваться и продолжаться» [3].

Конкретизируем, что такое опен-эйр. Это музыкальное событие, концерт, фестиваль, который проходит на свежем воздухе. Размер концертов может быть весьма различным: от корпоративной вечеринки на несколько десятков человек до музыкального шоу с мировым именем на тысячи участников. Распространено мнение, что опен-эйры представляют собой в основном электронные вечеринки. В России с данным словом связывают, прежде всего, дискотеки, проводимые вне клубного помещения. Однако, в действительности, на опен-эйрах может быть самая различная музыка: от народной и классической до рока и джаза. Оборудование, необходимое для проведения опен-эйра, зависит от формата, размера и музыкального направления концерта. Например, оперные фестивали опен-эйр часто проводят в естественных архитектурно-исторических интерьерах на территории замков, площадей и других достопримечательностей. Самым известным из таковых является постановка оперы «Аида» у Египетских пирамид.

В России классическая музыка традиционно звучала на академических площадках, и только недавно формат open-air в этом жанре стал набирать популярность. Например, в Петербурге проводится большое количество концертов под открытым небом: в Мариинском парке, в культурном уголке под названием «Новая Голландия», в саду «Эрмитаж». 8 июня 2014 года в Михайловском саду Русского музея проходил пятичасовой фортепианный концерт-марафон на открытом воздухе. В концерте принимали участие музыканты из России, Америки и Азербайджана. Надо сказать, что концерты на открытом воздухе, как форма музыкального досуга в императорских резиденциях, были популярны в XIX веке, особенно в период правления Николая I [4]. В настоящее время популярна серия ежегодных летних музыкальных концертов на открытом воздухе «Подмосковные вечера». Проект был задуман и проводится с 2009 года выпускниками Центральной музыкальной школы и Школы имени Гнесиных. Основная идея проекта – перенести музыку, исполнителей и слушателей из академических городских залов в атмосферу летнего дачного вечера. В отличие от западных проектов у «Подмосковных Вечеров» нет постоянной резиденции – концерты проходят в разных красивых и необычных местах ближнего Подмосковья и Москвы, а в 2014 году фестиваль впервые провел концер-

ты на побережье Тосканы. Фестиваль приглашает только известных исполнителей таких, как Денис Мацуев, Юрий Башмет, камерный ансамбль «Солисты Москвы», Дмитрий Хворостовский и др. [5].

В Москве возрождается традиция парковых ансамблевых концертов, популярных полвека назад: в Сокольниках, в Саду имени Баумана, в Кузьминском парке, в Останкино. Также в Москве состоялся изысканный оперн-эйр – проект «Открытая опера». Гости праздника совершенно бесплатно насладились искусством солистов Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Этот подарок подготовил ко Дню города Зелёный театр ВДНХ. Программа концерта была собрана преимущественно из произведений западноевропейской классики XIX века. Она была составлена так, чтобы, с одной стороны, привлечь и удерживать внимание широко известными ариями, а с другой – порадовать знатоков нечасто исполняемыми номерами [6].

В качестве сценических площадок могут выступать необычные природные уголки. Например, на Камчатке клубом музыкантов-энтузиастов «Родниковое» проводятся концерты в пещерах. Весьма популярна классическая музыка на открытом пространстве и за рубежом, например в городах Австрии, а также в Берлине, Нюрнберге, Эстонии. В Берлине ежегодно с 1992 года, на одной из самых красивых площадей Европы, летом проходит фестиваль классической музыки на открытом воздухе – Classic Open Air. Музыкальный фестиваль Classic Open Air, продолжающийся пять вечеров, сопровождается световым и лазерным шоу, которое подчеркивает индивидуальный характер каждого исполняемого произведения [7].

Культурная жизнь Австрии также полна множеством собственных фестивалей. Самое известное музыкальное и драматическое празднество проводится на родине Вольфганга Амадея Моцарта – в Зальцбурге, начиная с 1877 года, и уже на регулярной основе – с 1920 года. Цель фестиваля – представить «лучшую драму, оперу и концерты». Венский фестиваль является одним из крупнейших культурных фестивалей Европы, представляющим, по словам организаторов, все театральные жанры – от оперы до драмы, и все стили – от добротного традиционализма до крутого авангарда. Этот фестиваль впервые был проведен в 1927 году. В небольшом городке Шварценберге проходит фестиваль под названием «Шубертиада», посвящённый творчеству Шуберта. Начиная с 1957 года, в г. Мёрбише, проводится фестиваль оперетты [8]. Приведем еще один пример. Так, концерты и мероприятия на открытом воздухе стали частью эстонского лета. Например, фестиваль эстонской песни проводится на Певческом поле Таллина. А зимой там организуются праздники и соревнования [8].

На наш взгляд, традицию проведения концертов классической музыки в городе Кемерово можно было бы продолжить. Нами предлагается один из вариантов проведения такого мероприятия. Тематика концерта может быть посвящена разным эпохам. Отсюда возможное название – «Путешествие по эпохам». Мероприятие будет занимать три вечера. Первый вечер – музыка Возрождения, барокко; второй – музыка классицизма, романтизма; третий – музыка XX века (классика и джаз). Возможным местом проведения данного концерта могли бы стать различные открытые сценические площадки – на Томской писанице, в Сосновом бору, а также в селе Елыкаево. В концерте могут исполняться произведения не только широко известных композиторов, но также и редко исполняемых. Будет звучать инструментальная, вокальная, оркестровая музыка, для различных ансамблей и солистов. Для проведения концертов возможно привлечение различных компаний и организаций, которые могут выступить не только в качестве спонсоров, но и принять участие в проведении данного мероприятия.

Несмотря на то, что в современное время люди мало интересуются классической музыкой, всё же находится аудитория, желающая послушать именно такую музыку, а так как концерты проводятся в нестандартном виде, людей привлекает это ещё больше. В наших творческих силах сделать так, чтобы подобные концерты стали не просто интересными и необычными, но и востребованными.

Литература

1. Фестиваль «Детализация» [Электронный ресурс]. – URL: <http://urbanfest.club/>. – Загл. с экрана.
2. Интервью с Д. О. Труновым // Архив Е. Сухоруковой. – Кемерово, 25.03.2015.
3. Интервью с Сергеем Никитиным [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.sovsport.ru/gazeta/article-item/746320>. – Загл. с экрана.
4. Концерты классической музыки [Электронный ресурс] // ForumKlassica.ru. – URL: <http://www.forumklassika.ru/calendar.php?do=getinfo&e=6465>. – Загл. с экрана.
5. Moscow Night [Электронный ресурс]. – URL: <http://moscow-openair.com/>. – Загл. с экрана.
6. «Открытая опера» в Зелёном театре [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.zovem.ru/?event=47823>. – Загл. с экрана.
7. Лето в Берлине [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.berlin-ru.net/news2012-07-22.php>. – Загл. с экрана.
8. Австрийские фестивали классической музыки [Электронный ресурс] // Классическая музыка. – URL: <http://www.olofmp3.ru/index.php/Avstriiskie-festivali-klassicheskoi-muzyki.html>. – Загл. с экрана.
9. Фестивали и праздники в Эстонии [Электронный ресурс]. – URL: <http://guide.travel.ru/estonia/entertainment/fest/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Festival' "Detalizacija" [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://urbanfest.club/>. – Zagl. s ekrana.
2. Interv'ju s D. O. Trunovym // Arhiv E. Suhorukovoj. – Kemerovo, 25.03.2015.
3. Interv'ju s Sergeem Nikitinym [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.sovsport.ru/gazeta/article-item/746320>. – Zagl. s ekrana.
4. Koncerty klassicheskoi muzyki [Elektronnyj resurs] // ForumKlassica.ru. – URL: <http://www.forumklassika.ru/calendar.php?do=getinfo&e=6465>. – Zagl. s ekrana.
5. Moscow Night [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://moscow-openair.com/>. – Zagl. s ekrana.
6. "Otkrytaja opera" v Zel'onom teatre [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.zovem.ru/?event=47823>. – Zagl. s ekrana.
7. Leto v Berline [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.berlin-ru.net/news2012-07-22.php>. – Zagl. s ekrana.
8. Avstrijskie festivali klassicheskoi muzyki [Elektronnyj resurs] // Klassicheskaja muzyka. – URL: <http://www.olofmp3.ru/index.php/Avstriiskie-festivali-klassicheskoi-muzyki.html>. – Zagl. s ekrana.
9. Festivali i prazdniki v Estonii [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://guide.travel.ru/estonia/entertainment/fest/>. – Zagl. s ekrana.

СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО САЛОНА В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ГОРОДЕ

Ж. Б. Касенова, И. Г. Умнова

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
Кемерово*

В данной статье рассматривается деятельность музыкальных салонов в художественной жизни России, прослеживаются связи этих форм организации с современными культурными мероприятиями, которые способствуют развитию человеческой личности, ее эстетических потребностей.

Ключевые слова: культурная жизнь России, эстетические потребности, музыкальные салоны, балы.

MODERN EXISTENCE OF TRADITIONS AT MUSICAL SALON IN A PROVINCIAL TOWN

Zh. B. Kasenova, I. G. Umnova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of musical salon activity in the artistic life of Russia; the links of such organization forms with contemporary cultural events are examined and they promote developing the human personality, and his aesthetic needs.

Keywords: cultural life of Russia, aesthetic needs, musical salons, balls.

Стремление преодолеть отсталость культурной жизни России в прошлые столетия было связано с попытками перенести на отечественную почву европейский опыт. Так, молодые дворяне предпочитали встречи с друзьями из разных слоев общества в неформальной обстановке, на которых можно было бы обсудить актуальные политические факты, узнать о событиях художественной жизни, получить уроки светского этикета. Их привлекал распространенный особенно во Франции обычай собрания в частном доме избранных лиц, интересующихся искусством, наукой или политикой, который получил название салонной жизни (от фр. *salon* – комната, гостиная). Идеи сделать неотъемлемой частью быта аристократии интеллектуальное общение, а также дегустацию тонких яств в изысканных интерьерах в сопровождении музыкального ансамбля или оркестра инструментов породили такие формы светского времяпрепровождения, как вечера или музыкальные собрания для избранного общества в доме (дворце) одного из его представителей – материально обеспеченного и образованного хозяина. В России особую популярность аристократические салоны получили в середине XIX века в культурных центрах – Санкт-Петербурге и Москве.

Благодаря активной деятельности ряда подобных салонов, которые посещали П. Вяземский, Е. Баратынский, А. Пушкин, другие талантливые и вольнолюбивые личности, уже к концу указанного столетия отечественная художественная культура достигла нового уровня развития. Светских салонов, а по сути, литературно-музыкальных кружков и музыкальных собраний, где пели и читали стихи, было особенно много в Санкт-Петербурге. Сохранились сведения об особой обстановке в Архиповском музыкальном салоне, Музыкальном салоне Шуваловой, ряде других. В дом Одоевских, например, гости как бы приходили в два салона: светский, который принадлежал Ольге Степановне (в девичестве Ланской), а также к князю Владимиру. В его салоне соединялись интересы любителей литературы, музыкального искусства и творческих людей (писателей, музыкантов, ученых). Дух обоих салонов отличала демократичность, поскольку занимаемое посетителем положение в обществе не имело значения [4].

Другим литературно-музыкальным салоном в доме на Английской набережной в Петербурге руководила Александра Григорьевна Лаваль. Это был своеобразный центр политической и культурной жизни российской столицы того времени, известный даже за пределами России. Аристократические семьи приезжали не только на изысканные обеды, но и на концерты знаменитых европейских певцов, вели литературные беседы, здесь выносились на суд собравшихся произведения, написанные автором накануне, обсуждались новинки европейской литературы [2]. Не менее знаменитым считался салон Карамзиных, где простота и искренность гостеприимства привлекали первых красавиц и небогатых художников, дипломатов и провинциальных родственников – все находили для себя интерес и душевное отдохновение [3]. Здесь регулярно и с большим желанием выступали знаменитые поэты, композиторы, исполнители-виртуозы, поскольку считали, что атмосфера в салонах и в залах музыкальных собраний отличается живительным общением. Ведь именно благодаря музыке у присутствующих возникают дружеские отношения, обнаруживаются общие интересы. Обстановка располагала к взаимодействию и взаимовлиянию разных видов искусства – поэзии, музыки, театра, живописи,

хореографии. Как известно, подобный синтез искусств имеет многовековую историю и представлен не только в жанрах античной трагедии, но и в классической опере. Интересно, что в современных выставочных залах и художественных салонах он присутствует в авангардных формах перформанса и инсталляции, нередко предполагающих музыкальное сопровождение.

Низкий уровень нравственной и художественной культуры современного социума, примитивность музыкальных потребностей определяет актуальность поиска или восстановления различных форм и разработок музыкально-литературных и концертных массовых проектов. Важно ликвидировать своеобразный дисбаланс, возникший в современной звуковой среде, так называемой фоносфере [5, с. 17], где поп-индустрия агрессивно влияет на все сферы музыкального искусства. Необходимы мероприятия, способные приобщать современников из разных социальных групп к миру прекрасного, направлять стремления индивидуумов к высоким ценностям искусства, тем самым осуществлять художественное воспитание как взрослого, так и подрастающего поколения. Актуальность данной статьи обусловлена тем положительным эффектом, полученным от плодотворной деятельности музыкальных салонов, который обогащал социальное пространство и художественную жизнь России во второй половине XIX века. Определенно организованная, комфортная среда на музыкальных вечерах и собраниях позволяла посетителям не только отдыхать, но и развивать свои эстетические потребности. Обратим внимание на то обстоятельство, что в недавнем прошлом в Советской России понятие «салонный» было дискредитировано практически полностью и имело уничижительную оценку.

Общественные и экономические изменения, произошедшие на рубеже XX–XXI веков в жизни российского государства, оказали влияние на развитие культуры и искусства, а также создали благоприятные условия для развития различных форм творческой деятельности. К ним можно отнести различные программы на телевидении, многочисленные фестивали и конкурсы среди профессионалов и любителей, интернет-проекты и др. Услышать классическую музыку в живом исполнении, пообщаться с музыкантами и поэтами, поделиться впечатлением об услышанном с близкими по духу людьми возможно не только на концертах в филармонии, но и в более неформальной обстановке. Имеются в виду так называемые клубы по интересам, а также музыкальные гостиные, которые организуются при муниципальных творческих центрах, библиотеках и других государственных учреждениях. Приведем мнение ученых: «В практике сложились эпизодические (лекции, экскурсии, вечера, гуляния, концерты, праздники и т. д.) и стабильные формы (клубы, кружки, инициативные группы, коллективы самодеятельного творчества, лектории и т. д.) социально-культурной деятельности» [6, с. 375].

Действительно, в настоящее время художественные салоны – литературные, музыкальные и другие – словно получают второе рождение. Так, в Кемеровской областной научной библиотеке имени В. Д. Федорова несколько лет функционирует «Литературное кафе», которое можно считать новой формой музыкально-литературного салона. Оно было создано силами студентов и преподавателей факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета. В его сегодняшнем бытовании много примет от художественных салонов XIX века, где наряду с музицированием, чтением стихов, небольшими домашними спектаклями принято обсуждать литературные сочинения, премьеры фильмов. Гости салона, сохраняя традиции литературного салона Александры Осиповны Смирновой-Россет, регулярно проводят Масленичный бал. Регулярно проходят и музыкально-поэтические вечера, инициаторами которых обычно бывают молодые люди, не терпящие повседневной суеты, но знающие музыкальные произведения разных эпох и разных стилей. Обратим внимание и на проекты участников Студии исторического танца «Сюита»: так, 4 марта 2017 года состоялся «Бал дебютанток», воссозданный по образцу балов времен императрицы Марии Александровны (1855–1880). В начале бала традиционно прозвучал полонез, под его звуки, в числе танцующих, вышли молодые конкурсантки, которым по традиции предстояло продемонстрировать не только умение танцевать, музицировать, декламировать стихи и прозу, но и знание этикета [1].

Процесс возобновления деятельности музыкальных салонов нашел отражение в вечерах «Танцевальная веранда», проводимых организаторами и посетителями муниципального учреждения

«Дворец культуры “Судженский”». Интересно, что здание дворца культуры было построено в 1932 году и в настоящее время является памятником архитектуры и градостроительства регионального значения. Наибольшей популярностью у горожан пользуются такие формы культурно-досуговой деятельности, как театрализованные концертные программы, театрализованные представления, танцевальные вечера. Самым популярным и многочисленным по посещаемости среди горожан старшего поколения является проект Ларисы Валентиновны Клоповой «Танцевальная веранда», ведущий свою интересную историю с 2008 года.

Обратим внимание на то, что Лариса Валентиновна имеет высшее педагогическое образование, многие годы она преподает эстетику и мировую художественную культуру, поэтому музыка, поэзия, литература, театр стали ее спутниками жизни. В недавнем прошлом Л. В. Клопова – блестящая исполнительница бальных танцев, а в настоящем – она успешно создает условия, позволяющие людям пожилого возраста непринужденно общаться и развивать свой эстетический вкус. Как вспоминает Л. В. Клопова, на появление проекта «Танцевальная веранда» повлияли не только интерес к культурной жизни России в романтическом XIX веке, но и собственные переживания, переживания близких.

Желание помочь людям старшего поколения (65–80 лет), проживающим в одиночестве, лишенным возможности общаться и продолжать свое интеллектуальное развитие. Пожилые люди нередко чувствуют себя ненужными, поэтому печаль, мысли о болезнях часто одолевают их. Хорошо, когда у людей есть хобби, но некоторые больше ходят по больницам. Им не хватает общения со сверстниками, они много времени проводят у телевизора, перестают себя уважать, опускаются и не ищут того круга общения, где им можно было бы чувствовать себя комфортно. Однако есть среди посещающих «Танцевальную веранду» люди, полные оптимизма и неподдельного интереса ко всему, что происходит в культурной жизни города и региона. Их ясная память, поразительное чувство юмора органично сочетаются на музыкально-танцевальных вечерах с совсем уж не стариковскими движениями.

Проект «Танцевальная веранда» не только организовал культурный досуг людей старшего поколения. Его целью является стремление улучшить качество жизни участников проекта, а точнее – продлить жизнь путем эмоционального воздействия музыки, поэзии, танцев. Необходимо личное участие пожилых людей во многих мероприятиях: костюмированных балах, уроках историко-бытовых, бальных и народных танцев. Каждый вечер должен иметь свою тему, например: «Лунная рапсодия», «Снежный вальс», «Люстры старинного замка», «По волнам нашей памяти», «Золотые аккордеоны Парижа», «И то же в вас очарование...», «Маска, я тебя знаю».

В настоящее время проект «Танцевальная веранда» объединяет 250 как пожилых, так и молодых участников. Музыкально-литературные и танцевальные мероприятия стали регулярными – они проводятся два раза в месяц. Неожиданно возник интерес к историческим традициям России – многие с большим удовольствием знакомятся с народными ремеслами, мастерят различные поделки из бересты и глины, занимаются вышивкой, готовят блюда различных национальных кухонь. Таким образом, у людей, живущих далеко от культурных центров, успешно формируются потребности не только в общении друг с другом, но и с разными видами искусства – музыкальным, литературно-поэтическим, изобразительным, хореографическим. Участники современных музыкальных салонов и собраний интеллектуально развиваются, совершенствуют эстетический вкус. Так под воздействием современных реалий продолжают бытовать, варьироваться в деталях, порой трансформироваться культурные национальные традиции, обрастающие все новыми и новыми приметами в соответствии с меняющимся духом времени.

Литература

1. Кемеровская областная научная библиотека имени В. Д. Федорова [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kemrsl.ru/news/2965.html#.WMhjebgRLTQ>.

2. Литературно-музыкальный салон А. Г. Лаваль [Электронный ресурс] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/literaturno-muzyikalnyiy-salon-a.g.-laval.html#ixzz3GIRSi51q>.
3. Салон Карамзиных [Электронный ресурс] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/salon-karamzinyih.html#ixzz3GISQ9e88>.
4. Салон Одоевского [Электронный ресурс] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/salon-odoevskogo.html#ixzz3GIOitzmZ>.
5. Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР. – М.: Музыка, 1987. – 363 с.
6. Явгильдина З. М., Муртазина Г. Р. Проектирование и реализация модели формирования музыкальной культуры молодежи в культурно-досуговых учреждениях малого города: Народное образование. Педагогика // Вестник ТГГПУ, сер. Филология и культура. – 2011. – № 4 (26). – С. 372–377.

List of references

1. Kemerovskaja oblastnaja nauchnaja biblioteka imeni V. D. Fedorova [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.kemrsl.ru/news/2965.html#.WMhjebgRLTQ>.
2. Literaturno-muzykal'nyj salon A. G. Laval' [Elektronnyj resurs] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/literaturno-muzyikalnyiy-salon-a.g.-laval.html#ixzz3GIRSi51q>.
3. Salon Karamzinyh [Elektronnyj resurs] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/salon-karamzinyih.html#ixzz3GISQ9e88>.
4. Salon Odoevskogo [Elektronnyj resurs] // Peterburg.biz. – URL: <http://www.peterburg.biz/salon-odoevskogo.html#ixzz3GIOitzmZ>.
5. Tarakanov M. E. Muzykal'naja kul'tura RSFSR. – M.: Muzyka, 1987. – 363 s.
6. Javgil'dina Z. M., Murtazina G. R. Proektirovanie i realizacija modeli formirovanija muzykal'noj kul'tury molodezhi v kul'turno-dosugovyh uchrezhdenijah malogo goroda: Narodnoe obrazovanie. Pedagogika // Vestnik TGGPU, ser. Filologija i kul'tura. – 2011. – № 4 (26). – S. 372–377.

СТАНОВЛЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ В КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Н. В. Поморцева, А. О. Юхатова

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В данной статье рассматривается история развития движения авторской песни и подчеркивается культурная значимость бардовской песни в духовном развитии населения страны. Выявляются проблемы отставания данного направления в Сибирском регионе от центральной части страны и предлагаются пути преодоления случившегося кризиса.

Ключевые слова: авторская песня, бард, бардовское движение, клуб самодетельной песни.

ESTABLISHING OF BARD SONGS IN THE KEMEROVO REGION

N. V. Pomortseva, A. O. Yukhatova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the history of developing author song; and cultural significance of bards in the spiritual development of the country is emphasized. The authors reveal the problems for developing author song in Siberia; and propose the ways to overcome such situation.

Keywords: author song, bard, bard movement, club of amateur songs.

Авторская песня родилась из серьезных раздумий о жизни человека, может быть, трагических, из острых сюжетов, из клокотания души. Из этого родилась, этим и стала известна...

Б. Окуджава [7, с. 221]

Авторская (или бардовская) песня относится к одной из ярких страниц русской поэтической культуры XX столетия. Это особый жанр, который являет собой триединство музыки, поэзии и исполнения. В бардовской песне утверждается свободная, самостоятельная жизненная позиция, она – своеобразная исповедь, обладающая спонтанностью, естественностью, неотделимостью автора от аудитории, наполненная атмосферой задушевного разговора и чувства общности. Возможно, именно поэтому с середины прошлого столетия, в период «брежневской оттепели», этот жанр становится столь необходимой формой духовного общения единомышленников. Однако политический строй страны давно сменился, и это не могло не сказаться на развитии авторского движения. Так, с конца 1990-х годов наблюдался спад данного направления музыки в связи со сложными политическими и экономическими событиями в нашей стране. Особенно остро вопрос выживания авторской песни встал в Сибирском регионе, поскольку после сокращения финансирования существующих клубов и фестивалей уменьшился и интерес к данному жанру среди молодого поколения людей, с одной стороны, а также сократилась численность важных деятелей авторского движения, с другой. Однако, несмотря на то что в центральной части России с 2000-х годов данное движение несколько стабилизировалось и продолжило свое развитие, в Сибирском же регионе изменения незначительны. Исходя из этого в рамках данного исследования мы попытаемся обозначить проблемы указанного движения, возникшие в Сибирском регионе, и предложить возможные варианты их разрешения.

Целью данного исследования является обозначение ряда проблем, вызывающих упадок движения авторской песни в Сибирском регионе, и предложения вариантов их разрешения.

Поставленная цель выдвигает следующие задачи:

- 1) рассмотреть исторические условия формирования отечественной бардовской песни в стране в целом и в Сибирском регионе в отдельности;
- 2) определить причины упадка движения авторской песни в Сибирском регионе в сравнении с центральной частью страны;
- 3) предложить возможные пути преодоления указанных проблем.

В рамках данной статьи считаем необходимым дать определение термину «бардовская песня» и осветить некоторые моменты исторического становления жанра в целом.

В первую очередь определим, что термины «авторская» и «бардовская» песни являются синонимами, но имеют разные временные условия возникновения. Данное направление зародилось в русле самодеятельной песни, и было связано с творчеством В. Высоцкого, который дал жанровое определение своим музыкально-поэтическим сочинениям – «авторские песни». Актер считал себя любителем в области музыки и подчеркивал, что, в первую очередь, он автор стихов, всегда говорящий от первого лица (цитата: «во всех вещах, описанных в моих песнях, есть большая доля авторского домысла, фантазии – а иначе не было бы никакой ценности»), а музыка (мелодия и, преимущественно, гитарное сопровождение) – прикладной элемент, призванный добавить словам большую выразительность и подчеркнуть глубину их смысла [4].

Считается, что термин «бард» (от кельтского «bardos» – провозглашать, петь) прикрепился к кругу исполнителей песен под гитару гораздо позднее, после начавшихся гонений ЦК КПСС на самодеятельных авторов и исполнителей в 1968 году. Именно в этот период началось массовое закрытие клубов самодеятельной песни (КСП) по всей стране, а авторов и исполнителей данного направления стали называть «бардами», пытаясь придать отрицательный смысл обозначению. Однако все вышло совсем иначе. И. Каримов, президент современного Московского клуба самодеятельной песни, отмечает, что государство (СССР) в те годы создало такие условия, при которых на радио и теле-

видении исполнялись только пропущенные жесткой цензурой песни авторов, являющихся членами Союза композиторов [6]. Поэтому авторская песня, в которой любой человек, «будь то учитель, инженер, ученый, поэт, артист», имел возможность «поделиться с друзьями и близкими своими самыми сокровенными мыслями и чувствами <...> не за деньги, а просто так», продолжила свое существование «подпольно» [6]. Именно с этого момента термин «бард» стал подразумевать под собой образы свободы мысли и выражения чувств. Неслучайно И. М. Каримов подчеркивает: «Бард – это гордое понятие ушедшей эпохи» [6].

Авторы и исполнители таких песен стали называть себя «бардами», подразумевая под этим истинное значение слова – средневекового странствующего певца и поэта, свободного от политики и жестких норм цензуры. Они ассоциировали себя с менестрелями (трубадурами), которые пели свои стихи под собственный аккомпанемент на струнном инструменте (в данном случае под гитару). Так появилось второе определение авторской песни как «бардовская песня».

С этого момента ее суть была заключена не только в «авторском праве» на стихи, мелодию и исполнение, но и в утверждении песней самостоятельной жизненной позиции, мироощущения автора и его желании донести смысл своих стихов до слушателя без потерь и посредников. Для этого исполнителю требовалось использовать весь спектр средств выразительности – слово, музыкальную интонацию, тембр голоса, артикуляцию, мимику, жест и т. п. И верно заметил Б. Окуджава, что «автор такой песни словно говорит: это – мое, сокровенное, никем не внушенное, <...> это – мой крик, моя радость и моя боль от соприкосновения с действительностью» [7, с. 221].

Заметим, поэт-певец не отделяет себя от аудитории, он не «исполняет» песню и не «демонстрирует» себя, свое творчество слушателям, а ведет с ними доверительный разговор по душам, рассчитывая на ответную реакцию. Атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, возникающая в ходе такого «разговора», переживаемое всеми присутствующими чувство общности, сопричастия является главной особенностью такой песни. Родившись в тесных дружеских компаниях, она является, по своей сути самодостаточным жанром, изначально рассчитанным на теплоту неформального общения в кругу «своих». Такой круг может быть достаточно обширным (о чем свидетельствуют многотысячные аудитории фестивалей авторской песни), но при этом сохранять неформальный характер.

Рассматривая историю возникновения авторской песни, необходимо заметить, что предпосылки ее уходят еще к началу XX века. Некоторые исследователи, из них В. Бабенко [2], считают, что к предшественникам авторской песни можно отнести городской романс и песенные миниатюры Александра Вертинского, который сумел выработать свой неповторимый стиль выступления, важным элементом которого стал певучий «речитатив с характерным грассированием» [3], где стихи «могли оставаться именно стихами на оттеняющем фоне мелодии» [1].

Следующими предпосылками развития авторской песни явились студенческие и туристские песни, отличавшиеся доминирующей личностной интонацией, живым, неформальным подходом к теме. К ним следует отнести романтические песни П. Когана, Г. Лепского и М. Анчарова 1930-х годов. Начало туристической песне положили геолог Н. Власов и Е. Агранович. Песни этого поколения малоотличимы от звучавших по официальным каналам и часто писались с перетекстовкой уже известной мелодии.

Наибольший всплеск движения авторской песни следует отнести к 1950–1960-м годам. Увлеченные авторы в студенческой среде, в частности на биологическом факультете Московского государственного университета (МГУ) – Г. Шангин-Березовский, Д. Сухарев, Л. Розанова, в Педагогическом институте им. Ленина – Ю. Визбор, Ю. Ким, А. Якушева, привлекли внимание однокурсников. Появление магнитофона к середине 1950-х годов способствовало популяризации авторской песни среди населения всей страны. В это время выделяется творчество Ю. Визбора, Б. Окуджавы, Н. Матвеевой и А. Дулова, а затем и В. Высоцкого, А. Галича, М. Анчарова и А. Городницкого. Впоследствии этих людей и их последователей стали называть бардами (менестрелями).

Вскоре отчетливо определилась и злободневность авторской песни («Баллада о прибавочной стоимости» А. Галича, «Охота на волков» В. Высоцкого), из-за чего многие известные барды подверглись гонению. От этого сочинения становились более ценными и передавались в виде магнитофонных записей по всей территории СССР. Это подчеркивает и И. Каримов: «Не было бы такого масштабного культурного всплеска, если бы в быту людей не появились магнитофоны» [6].

Становление направления авторской песни в Сибири связано с туризмом и альпинизмом. Первым, кто подхватил это течение, был Томск. Активно открывались томские КСП, первым из которых был «ГРФ ТПИ», организованный на геологическом факультете Томского политехнического института (1961). У студентов и интеллигенции возникли традиции, связанные с походами, альпинизмом и песнями под гитару возле костров. Вскоре в Томске открылись КСП «Пьеро» и клуб песенной поэзии «Секунда».

С середины 1960-х годов движение авторской песни охватило Красноярский край. Сформировавшаяся группа альпинистов и скалолазов под руководством Владимира Путинцева (впоследствии – заслуженного тренера СССР и Российской Федерации) исполняла в скалах «Столбы» свои авторские сочинения («столбистские песни»). Осенью 1967 года при молодежном клубе «Горизонт» (руководитель Вадим Лившиц) был организован кружок самодеятельной песни, в недрах которого (24 ноября 1967 года) был проведен первый конкурс на лучшее исполнение авторской песни «Менестрель-67» (руководитель Виталий Крейнделль). Лучшие исполнители этого конкурса Юрий Бендюков и Николай Еремин были отправлены на фестиваль авторской песни в Новосибирск (среди приглашенных – Ю. Кукин и В. Вихорев).

После конкурса была предпринята попытка провести ряд концертов с участием именитых авторов в Красноярске, но она была пресечена разгромной статьей «Песня – это оружие», посвященной жесткой критике песни А. Галича (апрель 1968). С этого момента комсомолом было принято решение направить движение авторской песни в русло туристских и «костровых» песен.

Возрождение городского КСП в Красноярске связано с проводимыми вечерами бардовской песни во Дворце культуры (1979–1980). Однако в конце 1980-х годов, в эпоху гласности, по клубам страны прокатилась волна «расколов», приведших к обособлению авторов-исполнителей от любителей.

Параллельно с возрождением КСП в Красноярске, в Кемерово появился первый клуб «Гренада» (1979, художественный руководитель Николай Смольский). Он был одним из первых организаторов фестиваля авторской песни «Бабье лето» (с 1992), а также являлся главным редактором Новосибирского журнала авторской песни «Гитара по кругу». В 1987 году в Кемерово был создан новый КСП «Лестница» (организатор и руководитель Георгий Аношкин), в который входили и альпинисты из соседнего клуба «Восходитель». При КСП была создана любительская фотостудия, видеозал, позднее появился и свой сайт <http://bardlestnica.ru/>, на котором собраны авторские альбомы и песенные сборники. В настоящее время «Лестница» сотрудничает с радио «Кузбасс» и «Шансон-Кемерово».

«Бардсплав» по реке Мана (протяженность маршрута – 333 км) стал новым явлением в движении авторской песни (с 1988 года и по настоящее время). Автор проекта – красноярец Юрий Бендюков. За все эти годы на бардсплаве побывали участники более 60 городов России, стран СНГ и Прибалтики, а также дальнего зарубежья. К 10-летию бардсплава были выпущены две книги: «Кто не знает что такое лето и Сибирь...» Артура Гладышева (Москва) и «Поманила меня Мана» Татьяны Авраамовой (Томск).

Заметим, что на протяжении всего существования бардовского движения на фестивалях и концертах вместе с участниками путешествовали их дети. Поэтому в 1989 году в Томске был организован один из первых детских бардовских клубов «Свечи» (руководитель Сергей Семенов, заместитель директора по воспитательной работе новой школы научного поселка Кольцово, ныне гимназия № 21). Клуб должен был послужить образцом для создания целой клубной системы воспитания

детей в общеобразовательных учреждениях. Первый вечер авторской песни «Кольцово» (6 декабря 1989 года) положил начало международным детским фестивалям в данном ключе.

Сложная политическая и экономическая ситуация в стране в 1990-е годы отразилась на развитии движения авторской песни. Первым «звонком» стал спонтанный раскол в красноярском КСП (начало 1990-х) на «стариков» и «молодых». Старшее поколение не желало участвовать в организационных делах и не признавало новации «молодых». Но, несмотря на это, отношения между членами обеих групп продолжали оставаться хорошими, о чем свидетельствуют совместные концерты и фестивали. Например, были проведены: фестиваль авторской песни в Назарово под руководством Николая Бородина (1991); IV Красноярский фестиваль авторской песни (июль 1992), получивший статус I Сибирского фестиваля; юбилейный фестиваль, посвященный 25-летию авторской песни в Красноярске (ноябрь 1992). Получение статуса «сибирского фестиваля авторской песни» свидетельствовало о признании за Красноярским краем положения ведущего в Сибири.

В эти годы не теряла своей активности и Кемеровская область. В Юрге был организован фестиваль «Бабье лето» (1992), собравший авторов и исполнителей из разных городов России и зарубежья. Организатором этого проекта выступил Региональный культурный центр «Владмиръ», составивший основное ядро оргкомитета фестиваля. В его основные задачи входила поддержка молодых дарований, творческих коллективов и популяризация жанра авторской песни. Впоследствии был организован и зимний фестиваль «Новогодний снеговой» (1993). Но в 2005 году фестивали столкнулись с непониманием со стороны главы администрации г. Юрги. В связи с этим в 2006 году команда организаторов «Бабьего лета» приняла решение перебазироваться в томский КСП «Созвучие» и начала проводить фестиваль на новом месте. В рамках проекта «Бабье лето» при поддержке того же томского клуба и Департамента по делам молодежи, спорту и туризму администрации г. Томска начал проводиться детско-юношеский фестиваль авторской песни «Каркуша» (2001). На первый фестиваль прибыло 57 участников из 12 детско-юношеских клубов авторской песни 7 городов Сибирского региона. Это подтверждает мысль о том, что идея с детским КСП «Свечи» увенчалась успехом.

С 2002 года в Томске был создан еще один региональный фестиваль авторской песни «Томский перекресток», местом проведения которого стал городской пляж «Семейкин остров» (с 2015 года фестиваль проводится в сельском парке «Околица»).

Из молодых фестивалей стоит отметить межрегиональный фестиваль «Спас на Томи» памяти Николая Смольского (с 2008 года при поддержке Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области совместно с Кемеровским областным центром народного творчества и досуга), проводимый на территории музея-заповедника «Томская Писаница». Цель данного фестиваля – популяризация авторской песни в Кузбассе, содействие профессиональному росту, творческой активности авторов и исполнителей разных возрастов. Несмотря на открытие новых фестивалей, интерес к направлению бардовской песни в Сибирском регионе продолжает снижаться. В то время как в Центральном регионе движение приобрело более организованную структуру, о чем свидетельствует открытие Московского центра авторской песни (ЦАП, 1999), проведение конференций в данном ключе, появление специализированных школ-студий авторской песни (2000-е), а также укрепление существующих и открытие новых самодеятельных КСП.

В Сибирском регионе движение носит менее организованный характер. Оно представлено различными клубами бардовской песни, которые относятся к любительской категории. Единого центра, координирующего направления бардовского движения в Сибири в целом и отдельных его регионах отсутствует. Заметим, что в каждой области это движение существует обособленно и не предполагает творческих взаимоотношений, что отрицательно сказывается на развитии данного направления.

В Центральной части страны проводится огромное количество фестивалей и концертов авторской песни. Важно, что продолжают сохранять свой авторитет и значимость именитые барды старшего поколения (А. Розенбаум, Ю. Ким, С. Матвеев, В. Галустян и др.), а также наряду с ними появ-

ляются новые имена молодых людей (Р. Филиппов, Л. Хорева, Н. Дорофеев, Ю. Балабанова и т. д.). Отметим факт, что в 1990-х годах, когда обстановка в стране стала нестабильной, образуется синкретическое направление в музыке, объединившее авторскую песню и популярное в то время направление рок – бард-рок (группы «Аквариум» – Б. Гребенщиков, «ДДТ» – Ю. Шевчук, «Машина времени» – А. Макаревич, «Алиса» – К. Кинчев).

В Сибири творческая активность бардов значительно ниже. В основном на фестивалях и концертах участвуют представители старшего поколения, исполняющие старый репертуар. Молодые талантливые барды из-за малого количества проводимых фестивалей выезжают в центральную часть страны для полноценной реализации своего творчества.

Во многом эти различия связаны с географическим положением Сибирского региона. Имеются в виду:

- 1) материальные ресурсы и культурные традиции данного движения в центральной части страны более благоприятны для поддержки и развития авторской песни, чем в Сибири;
- 2) удаленность от центральной части страны сказывается на численности желающих приехать в наш регион, и поэтому не всегда удается собрать большое количество гостей;
- 3) малое количество участников влияет на финансовое положение фестивалей;
- 4) большая текучка молодых сибирских бардов в Европейскую часть страны не способствует развитию направления в нашем регионе.

Исходя из вышесказанного, можно предположить несколько путей в преодолении случившегося «отставания»:

- 1) создать единый центр авторской песни в Сибири, который сможет объединить все регионы в общий тандем;
- 2) уделить внимание подрастающему поколению и создать систему специализированных школ-студий по воспитанию юных бардов;
- 3) улучшить финансовое положение фестивалей и концертов, проводимых на территории региона, и создать условия для приезда выдающихся личностей данного направления;
- 4) привлечь СМИ и создать качественную рекламу осуществляемым проектам, что позволит их популяризировать и приобщить большее количество участников;
- 5) поддержать творческий интерес и потенциал авторов-исполнителей бардовской песни путем проведения конкурсов, материальным вознаграждением и активным пропагандированием их творчества в широких слоях населения.

Итак, можно прийти к выводу, что бардовское движение и в наши дни продолжает свое развитие. Однако в разных регионах оно протекает не одинаково. Заметно «отставание» Сибирского региона от Центральной части страны из-за ряда причин, которые мешают полноценному развитию этого движения. Считаем, что необходимо создать полноценные условия для активизации и реализации творческого потенциала молодых и старших представителей бардовского направления. Авторская песня – это уникальное явление, в недрах которого рождаются новые высокие поэтические образцы. Сохранение и бережное отношение к сформировавшимся традициям бардовского движения, с одной стороны, а также укрепление и развитие этого жанра с установкой на вечные ценности в условиях Сибирского региона, с другой, должны способствовать культурному и духовному совершенствованию не только самих бардов, но и сибирского населения в целом.

Литература

1. Александр Вертинский [Электронный ресурс]: ст. // Слова Серебряного века. – URL: <http://slova.org.ru/vertinskij/about/>. – Загл. с экрана.
2. Бабенко В. Артист Александр Вертинский: мат-лы к биографии. Размышления. – Свердловск, 1989. – 144 с.

3. Вертинский Александр Николаевич [Электронный ресурс] // Актеры российского и советского кино. – URL: <http://rusactors.ru/v/vertinskiy/index.shtml>. – Загл. с экрана.
4. Владимир Высоцкий о своих песнях [Электронный ресурс] // Одуванчик: аккорды и песни. – URL: http://www.oduvanchik.net/view_song.php?id=12624. – Загл. с экрана.
5. Интервью с В. Бортниковым. – 12.02.2016 // Архив А. О. Юхатовой. – Красноярск, 2016.
6. Каримов И. М. Бард или не бард? Вот в чем вопрос! [Электронный ресурс] // Московский центр авторской песни. – URL: http://www.ksp-msk.ru/page_479.html. – Загл. с экрана.
7. Окуджава Б. Ш. С души своей наброски // Эстрада: что? где? зачем? / отв. ред. Е. Д. Уварова. – М., 1988. – С. 221–238.

List of references

1. Aleksandr Vertinskij [Elektronnyj resurs] // Slova serebrjanogo veka. – URL: <http://slova.org.ru/vertinskij/about/>. – Zagl. s ekrana.
2. Babenko V. Artist Aleksandr Vertinskij: mat-ly k biografii. Razmyshlenija. – Sverdlovsk, 1989. – 144 s
3. Vertinskij Aleksandr Nikolaevich [Elektronnyj resurs] // Aktery rossijskogo i sovetskogo kino. – URL: <http://rusactors.ru/v/vertinskiy/index.shtml>. – Zagl. s ekrana.
4. Vladimir Vysockij o svoih pesnjah [Elektronnyj resurs] // Oduvanchik: akkordy i pesni. – URL: http://www.oduvanchik.net/view_song.php?id=12624. – Zagl. s ekrana.
5. Interv'ju s V. Bortnikovym. – 12.02.2016 // Arhiv A. O. Juhatovoj. – Krasnojarsk, 2016.
6. Karimov I. M. Bard ili ne bard? Vot v chem vopros! [Elektronnyj resurs]: st. // Moskovskij centr avtorskoj pesni. – URL: http://www.ksp-msk.ru/page_479.html. – Zagl. s ekrana.
7. Okudzhava B. Sh. S dushi svoej nabroski // Estrada: chto? gde? zachel? / otv. red. E. D. Uvarova. – M., 1988. – S. 221–238.

МУЗЫКА АНИМЕ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ

Н. А. Князева, Т. В. Бормышев

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассматриваются особенности музыки аниме как синтез мультипликации, комикса и музыкальной поп-культуры Японии.

Ключевые слова: культура массовая, аниме, музыка, манга.

ANIME MUSIC AS A COMPONENT OF MASS CULTURE IN JAPAN

N. A. Knyazeva, T. V. Bormyshev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the features of anime music as a synthesis of animation, comic and musical pop culture of Japan.

Keywords: mass culture, anime, music, manga.

Основная особенность японской массовой культуры состоит в её гибкости и современном характере, её способности, сохраняя содержательную глубину и богатство азиатской культуры, одновременно с этим отвечать потребностям всех слоев современного общества. Как считает ряд исследо-

вателей, японская массовая культура вторична по отношению к американской. Это верно только отчасти. Дело в том, что общая структура массовой культуры Японии была заимствована японцами у США. Однако в эту структуру японцы вложили своё достаточно самобытное содержание, и поэтому современная японская музыка (и, в частности, музыка аниме) и массовая литература начинают завоевывать не только азиатские, но и американские и европейские рынки.

Несмотря на волну интереса к традиционной японской культуре, запросы потребителей большинства государств были ориентированы, прежде всего, на современность, демократичность, универсальность и новые технологии в виде глобального коммуникативного пространства. Последнее требовало создания новых информационных продуктов именно для массового потребителя. Такими культурными продуктами стали манга и анимационные фильмы, которые несут в себе определенные эстетические чувства и связаны с традиционным японским художественным мастерством.

Рассмотрим основные понятия. Аниме – это японская мультипликация. Аниме произошло от англ. слова «animation», укороченного до трех слогов, которое переводится как «одушевление». Японская мультипликация получила свое распространение с середины XX века, ее значение в культурном пространстве японского общества велико. Причина такой популярности кроется, в первую очередь, в близости сюжетов аниме зрителям разных возрастов. Одним из главных источников для сюжета аниме является манга – национальные японские комиксы, раноба-лайт-новеллы, компьютерные игры, в основном в жанре «визуальный роман». Для японского аниме характерен определенный стиль «рисовки», синтезирующий черты манга-графики, японской гравюры и диснеевской мультипликации. В западных странах аниме является объектом исследования ученых-культурологов, социологов и антропологов: Эри Идзавы, Скотта Маклауда, Сюзан Напьер и др.

Существует жанровое определение аниме в связи с классификацией по сюжетам. Всего известно тридцать разновидностей сюжета. Назовем такие, как история, драма, сказка, комедия, спокон, киберпанк, паропанк, фэнтези и т. д. Большая часть аниме-сериалов обладает определенным эмоциональным и идейным подтекстом и служит не просто для развлечения. Режиссер с помощью образов создает подходящий эмоциональный фон для передачи своих мыслей. Популярными идеями являются: идеи стойкости, нежелания сдаваться сколь угодно могущественным людям или обстоятельствам, идеи самоопределения и выбора жизненного пути, формирование морально-нравственных ценностей человека. В более серьезных сериалах рассматриваются вопросы смысла жизни, проблемы одиночества и разобщенности, религии.

В ходе изучения истории развития японской музыки был сделан вывод, что японская музыка никогда не имела такого мирового признания, как музыка аниме. Рассмотрим музыку аниме в контексте развития японской музыки. Первые сведения о музыке Японии известны с V века до н. э. Это – образцы песенного и танцевального фольклора, музыка дворцовых обрядов, музыка буддийского культа. XVI–XVII века – время создания японского музыкального театра. С середины XIX века началось освоение жанров европейской культуры. XX век дал Японии много композиторских имен, сочинявших в разных жанрах, включая авангард, но ни один композитор не встал в ряд крупных фигур мировой опус-музыки.

Музыкальная культура Страны восходящего солнца долгое время стояла в стороне от мультипликации. Аниме озвучивалось должными героическими или лирическими мелодиями. И лишь тогда, когда возник интерес к людям, стоящим за кадром – к сэйю (актером озвучки) – среди музыкантов стало престижно писать музыку для аниме, а наиболее популярные сэйю стали известными исполнителями. Синтез аниме, манги и музыки произошел в 80-е годы XX века. Музыка аниме стала частью музыкальной культуры японцев. Для передачи эмоциональных оттенков и управления настроением зрителей в аниме, как и в кино, активно используются звуковая и музыкальная составляющие, которые создают определенную атмосферу, определяют характер эпизодов фильма.

Чаще всего в аниме применяется так называемая «атмосферная музыка» – тематическая композиция для задания тона сцены. Так, например, в сериале «Евангелион» композиция «Decisive Battle» («Решающее сражение»), звучащая во время подготовки персонажей к битве, представляет собой активную, пафосную, с глухим узорным ритмом барабанного боя, мелодию, подготавливающую зрителей к предстоящей схватке.

Музыка в аниме фильмах – это песни, фоновая музыка, музыкальные темы, различные звуковые эффекты. Они создаются отдельно, а затем соединяются со звуковой дорожкой аниме. Открывающая («опенинг») и закрывающая («андинг») сериал песни обычно используются поп-звездами, самими сэйю или известными музыкальными группами и являются неотъемлемой частью аниме. Открывающая композиция создает у зрителя нужное настроение для просмотра сериала, восстанавливает в памяти его общий настрой. Закрывающая композиция может подчеркивать ключевые моменты аниме, его идеи в целом, и обычно заметно спокойнее, чем открывающая. Обе композиции являются своего рода «визитной карточкой» аниме.

Главной чертой музыки аниме можно назвать многостильность. В музыкальных стилях нет ограничений, они зависят от продюсера и композитора, работающих сообща над фильмом. Но композитор обычно подчиняется продюсеру, так как музыка – важный элемент рекламы и сопутствующих товаров, поэтому её пишут в соответствии с пожеланиями заказчиков. Для создания музыки композитор использует все возможные средства: смешение звучания традиционных инструментов симфонического оркестра, национального инструментария, средств электронного звучания. Микс наблюдается и в стилевых жанрах музыки: рок, джаз, электронная музыка, реп, неоклассика и т. д.

Приведем примеры стилевого разнообразия японского аниме. Музыка к фильму «Призрак в Доспехах» популярного аниме-композитора Кэндзи Каваи, «созданная на основе древних японских хоралов и совершенно неожиданно органично передающая дух трагедии общества близкого будущего» [1, с. 117]. В мультфильме «Самурай Чамплу» ярко прослеживается сочетание японской пентатоничной музыки в звучании национальных музыкальных инструментов с хип-хопом и рок-н-роллом. Излюбленным средством японских композиторов является джаз. Так, в аниме-фильме «Блюз Дарксайда» «апокалипсический мистический киберпанк дан в популярном в “продвинутой” японской культуре музыкальном стиле блюз» [1, с. 102]. В качестве примера рассмотрим сериал «Хеллсинг», повествующий о Хеллсинге – сообществе, борющемся с явлениями темного мира. В музыкальной характеристике главного героя, вампира Алукарда, используются темы, в музыкальной стилистике производные от форм «предджазовой» и ранней джазовой музыки Исии Ясуси: блюзовая мелодия сопровождает первое появление вампира, регтаймовые ритмы характерны для комичных ситуаций фильма. К другому мультфильму о вампире Алукарде музыку написал Матсуо Хаято и исполнил Варшавский симфонический оркестр в синтезе с электронным звучанием. Есть в этом фильме звуковые «ссылки» к мировой музыкальной классике. Рип Ван Винкль, управляющая фантастически техничной пулей, воюет под ремейк тем из оперы «Волшебный стрелок» К. М. Вебера.

Среди известных композиторов, пишущих музыку к аниме, можно назвать Дзё Хисаиси, знаменитого благодаря работе с Хаяо Миадзаки; Сидзаки Сазгусу – создателя музыкального сопровождения к «Mobile Suit Zeta Gundam»; Кэндзи Каваи, написавшего саундтрек к «Blue Seed»; Ёко Канно, известной благодаря «Escaflowne» и «Macross Plus»; Исии Ясуси, Тэрасима Тамиа и др. Одна из тенденций мировой музыкальной культуры – создание концертно-симфонических композиций на основе музыки кино и анимации. Одним из самых популярных в жанре аниме композиторов является Дзё Хисаиси, создавший музыку более чем к 40 фильмам, получивший рекордное количество раз награды японской киноакадемии в номинации «Лучшая музыка к фильму». Темы мультфильмов он формирует в оркестровые композиции, выступает в концертах и как дирижёр, и как солист. Произведения,

основанные на музыке аниме, собирают многотысячные залы, они исполняются симфоническим оркестром и сопровождаются кадрами аниме. В качестве примера приведем композицию «Ходячий замок» из одноименного аниме. Хисаиси создает произведение в сонатной форме. Главная расстановка тем-персонажей (главная и побочная партии) – противопоставление тем «любви Хаула и Софи» и «слуг ведьмы Пустоши». На экране зрители наблюдают краткий пересказ событий аниме, сопровождающийся музыкальным рядом, в котором просвещенные слушатели не могут не отметить черт настоящей симфонической разработки тем экспозиции. Главное событие Хисаиси оставил на репризу композиции. Композитор, выступавший в роли дирижера, теперь солирует на рояле тему любви. Эта тема, занимает одно из лидирующих мест в рейтинге зрительской любви, несет черты русского вальса (любовь японцев к русской музыке общеизвестна).

Музыка аниме – это еще и гигантская коммерческая индустрия. После выхода аниме издаются аудиодиски с музыкальным сопровождением, называемые OST (с английского Original Soundtrack). В дополнение к популярному аниме или персонажу издаются коллекционные наборы саундтреков. Инструментальные саундтреки могут быть взяты как произведения-пьесы, которые получают распространение в исполнительской и учебной практике. Саундтреки могут конкурировать по популярности с альбомами самых лучших исполнителей. Заниматься аниме очень престижно как композиторам, так и исполнителям. Многие композиторы музыки в японской анимации также пишут саундтреки для компьютерных игр и фильмов, другие являются классическими или джазовыми исполнителями.

В целом музыка аниме мелодична и спокойна, в ее основе – песенные жанры, она не несет в себе никакого социального протеста. Японская музыка основана на следующих принципах: «гармония», «уважение», «чистота», «простота» [2, с. 228]. Популярными становятся те мелодии, которые способны затронуть самые сокровенные струны души каждого человека, глубинные пласты сознания. Музыка для аниме едва ли не самый востребованный в Японии популярный музыкальный жанр. Влияние аниме простирается далеко за рамки визуального искусства. Подчинив себе многие другие направления массовой культуры, в том числе и визуальные, она диктует продюсерам свои коммерческие законы, композиторам – новые направления творческих поисков.

Музыка аниме стала одним из культовых элементов современной японской массовой культуры, гармонично сочетая в себе и опыт 1500-летней истории и новейшие музыкальные веяния. В ее основу легло искусство создания «манга» и искусство создания анимации, «оживления» наиболее любимых зрителями комиксов. Музыка для аниме-фильмов отразила все эти особенности, соединив традиционное, исконно-национальное искусство с музыкой европейской и американской традиций и стилями современной массовой культуры.

Литература

1. Иванов Б. А. Введение в японскую анимацию. – М.: Фонд развития кинематографии, РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры», 2002. – 336 с.
2. Катасонова Е. Л. Японцы в реальных и виртуальных мирах: очерки соврем. яп. массовой культуры. – М.: Вост. лит. РАН, 2012. – 357 с.

List of references

1. Ivanov B. A. Vvedenie v japonskuju animaciju. – M.: Fond razvitija kinematografii, ROF “Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kinokul'tury”, 2002. – 336 s.
2. Katasonova E. L. Japoncy v real'nyh i virtual'nyh mirah: ocherki sovrem. jap. massovoj kul'tury. – M.: Vost. lit. RAN, 2012. – 357 s.

ОРГАНИЗАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТДЕЛА ДВОРЦА ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

А. И. Любова, Н. В. Поморцева

*МБОУ ДО «Дворец творчества детей и молодежи Ленинского района»,
г. Кемерово*

В данной статье рассматриваются вопросы организации коллектива творческих личностей с использованием опыта начальника художественно-эстетического отдела дома творчества. Приводятся примеры из практики руководства и объясняются основные функции руководителя структурного подразделения.

Ключевые слова: менеджмент, руководитель, творческий коллектив.

ORGANIZATIONAL CULTURE FOR ART AND AESTHETIC DEPARTMENT AT SHOOOL FOR CHILDREN AND YOUTH

A. I. Lyubova, N. V. Pomortseva

*Creativity School for Children and Youth in Leninski District,
Kemerovo*

The article discusses the issues for establishing creative teams using the experience of the Head of Art of Aesthetic Department at School for Children and Youth. The authors give examples of management practice and explain the main functionalities of the head of the creative team.

Keywords: management, director, creative team.

Реалии современного государственного финансирования ставят образовательные учреждения (школы, колледжи, вузы) и многие заведения культуры (театры, филармонии, арт-студии, дома творчества, музыкальные коллективы и т. п.) в непростые условия функционирования. Востребованы особая оригинальность, изобретательность и активная творческая деятельность. В этой связи актуальным является вопрос об эффективном управлении коллективом талантливых и одаренных людей; где перед руководителем встает сложная задача подстроить процесс творчества под жесткие рамки современных заказов государства и общества.

Широко известно, что главным условием успеха любой компании и предприятия является ее организационная культура, представляющая собой систему формальных и неформальных правил, норм деятельности, обычаев и традиций, индивидуальных и групповых интересов работников. Эта организационная культура является важным стратегическим рычагом, позволяющим мотивировать все подразделения и работников на общие цели и стимулировать сотрудников к профессиональному росту. В условиях творческого процесса эта культура подвергается особым испытаниям, поскольку здесь большую роль играет автономность личностей, их профессионализм и психологические качества, которые влияют на развитие коллектива и успешность творческого лица организации. В этом ключе необходимо высветить роль руководителя, который формирует организационную культуру, мотивирует творческих людей работать в единой команде на благо всего коллектива, а также умело локализует назревающие конфликты и оберегает подопечных от возможных нареканий с внешней

стороны. Известно, что творческий путь тернист и сложен, а творческие люди, обладающие талантом и своей особой индивидуальностью художественного восприятия мира, ранимы и крайне чувствительны к строгой и иногда несправедливой оценке. Поэтому от руководителя такого творческого коллектива требуется особое понимание психологии деятелей искусства и умение держать нейтральную полосу между чрезмерной лояльностью и повышенной строгостью.

«Руководство творческим коллективом должно строиться на учете определенных нюансов и правил», – подчеркивает в своей статье В. Богданов и поясняет, что для максимальной результативности от творческого потенциала команды и предотвращения возможных рисков, руководителю рекомендуется учитывать все тонкости деятельности креативных сотрудников и создавать гармоничный микроклимат внутри коллектива [1]. Следовательно, любая критика должна быть конструктивной и способствовать возможности высказать свою собственную точку зрения. Между руководителем отдела и коллективом необходима атмосфера договоренности и доверия, поскольку все члены команды должны понимать и ценить роль напарника в едином творческом процессе. Неслучайно К. Чинарова отмечает, что коллективы, в которых «найден такое взаимопонимание, отличаются слаженностью работы и оригинальностью творческих процессов», поскольку любой творческий коллектив, в который входят одаренные люди, «изначально создан с целью решать нестандартные задачи, творить» [3].

Авторы данной статьи, опираясь на собственный опыт руководства сотрудниками художественно-эстетического отдела Дворца творчества детей и молодежи Ленинского района города Кемерово, считают целесообразным осветить некоторые особенности подобной работы. Так, в отделе, включающем музыкальное и хореографическое направления, работают семь талантливых педагогов. Каждый из них обладает своим особым складом характера и индивидуальным творческим потенциалом, имеет определенный статус в городе и за его пределами, а также богатую историю своего творческого пути. Поэтому к таким людям требуется особый подход, определенная доля уважения и понимания со стороны руководителя. Как отмечает В. Богданов, «доскональный контроль творческого работника и формальная отчетность может привести к совершенно иному результату», поскольку «во время выполнения творческих заданий гораздо сложнее “схалтурить”, чем при рутинных поручениях» [1]. Исследователь подчеркивает, что «основным контролером работы становится сам работник»: его чувство удовлетворения результатом и личная ответственность обеспечивают движение всего коллектива [1].

В этой связи очень важен и личностно-профессиональный рост самого руководителя, поскольку его подопечных, переросших возможности организации и руководства, сложно удерживать в «отстающем» коллективе. Как показывает опыт, творческим людям не свойственно признавать формальные авторитеты и подчиняться их надуманным правилам. Такой коллектив способен плодотворно работать только под началом тех людей, которые доказали свой профессионализм. Поэтому, как правило, в любых творческих организациях действует «экспертная власть». Имеется в виду, что директор делегирует оперативное управление отдельной творческой персоне (признанному профессионалу в своей сфере), сохраняя при этом за собой функции контроля, оценки и решение административных вопросов. Распространенной практикой является разделение функций управления между директором, администратором (руководителем отдела) и творческим руководителем коллектива. Отметим, что в нашей организации руководитель отдела одновременно выполняет и функции менеджера, решая административные вопросы и оценивая работу всего отдела, и функции руководителя творческого коллектива, работая с эстрадно-вокальным ансамблем «Серебряные голоса». Во многих организациях художественного направления это распространенное явление. С одной стороны, руководитель, выполняя функцию менеджера, должен координировать работу своих подопечных, объяснять их верные и неверные шаги, мотивировать и подзаряжать творческой энергией. С другой, руко-

водитель отдела, выполняя функцию художественного руководителя, сам является участником творческого процесса и должен своим личным примером демонстрировать лучшие стороны своих целей и результатов. Важно и то, что подобная ситуация позволяет руководителю более объективно оценивать результаты своих коллег, видеть их работу «изнутри» (совместные проекты, концертные мероприятия и конкурсы проясняют скрытые проблемы).

Следовательно, данная ситуация способствует сплоченности коллектива и уважительному отношению друг к другу внутри отдела. Думается, что обычному менеджеру, не знающему специфики творческого процесса и подготовки художественных коллективов к конкурсной ситуации, сложно добиться должного эмоционального климата внутри своего подразделения, поскольку он будет опираться на теоретизированные штампы и шаблоны, которые не будут устойчивы среди художественных руководителей и, впоследствии, могут привести к краху всей организации. Несомненно, работа в команде всегда приносит большие плоды и повышает эффективность в достижении поставленной цели. Особенно наглядно это демонстрируется на крупных мероприятиях, в которых принимают активное участие все коллективы отдела дворца, где выставляется на оценку авторитет и престиж не только коллективов и их руководителей, но и всего учреждения в целом.

Исходя из собственного опыта, отметим, что руководителю структурного подразделения с самых первых дней своего управления необходимо грамотно выстроить отношения в коллективе и обозначить тактику своего поведения с каждым из педагогов. Подчиненные должны признать его позицию, что творческая активность, повышение качества образовательных услуг и уровень профессионального мастерства коллектива – это задача каждого художественного руководителя. Поэтому сотрудники должны хорошо понимать, что все ситуации и проблемы, возникающие в творческом процессе, являются не индивидуальными, а общими и требуют коллективной помощи в разрешении сложных и неясных моментов в работе. Руководитель, как и коллектив, должен быть чутким к подобным вопросам и верно курировать сложившуюся ситуацию. Однако он должен не забывать сохранять определенную дистанцию деловых отношений, не переходя черту от руководителя к чрезмерному товариществу, иначе это может привести к нарушению дисциплины и организованности в работе. Он должен:

- уметь держать в поле своего зрения всех подчиненных;
- максимально полно владеть информацией по всем художественным направлениям;
- уметь объективно оценивать происходящие ситуации, своевременно откликаясь на все поступающие просьбы и возникающие затруднения;
- в случае необходимости направить увлеченного в своем творческом процессе педагога в правильном направлении.

В процессе работы с творческими людьми, которые, исходя из своих психологических особенностей, обладают разными типами восприятия, необходимо грамотно подавать информацию, чтобы она была воспринята и осмыслена в должном виде. Особенно это важно в моменты принятия на работу новых сотрудников отдела, которые еще плохо ориентируются в сформированном коллективе. При этом новичок должен сразу усвоить, что паника, ссоры и неуважение к другим коллегам недопустимы.

Очень важно, чтобы в процессе работы руководитель не потерял своего объективного взгляда как на работу своих коллег, так и на свою собственную. К сожалению, распространены случаи, когда многие руководители, занимающиеся и художественной работой, теряют меру оценки собственной работы, не сомневаясь в своей правоте или гениальности. В этом случае необходимо воздействие на руководителя всем отделом или вмешательство вышестоящего по должности директора.

В процессе руководства коллективом возникает и другая сложность. Большая ответственность и огромное количество поручений, взваленные на руководителя, мешают ему впоследствии сосредоточиться на творчестве. Поэтому руководителю необходимо правильно и функционально планиро-

вать свою работу, не перегружая себя чрезмерными формальными заданиями. Он не в силах «взвалить» на себя все обязанности и поэтому должен умело распределить посильную нагрузку среди коллег. С одной стороны, это добавит эффективности в работу коллектива, с другой – позволит ему выполнять функции художественного руководителя.

Руководитель отдела должен четко понимать три особенности работы с творческими людьми.

1. Спешка недопустима, но в авральных случаях (конкурсные ситуации или творческие заказы, отчеты) необходимо сжимать временные рамки для выполнения задания в поставленные сроки. В этом случае ситуация должна быть предельно четко объяснена всем сотрудникам, тщательно проанализирована, чтобы способствовать мобилизации творческих сил и настройке на энергию вдохновения у всего коллектива. Руководитель должен пробудить у своих подчиненных внутреннюю потребность сделать свою работу качественно и оригинально, несмотря на сложившиеся обстоятельства.

2. Для творческих людей свойственно «перегорание», поэтому любой проект должен быть нацелен на результат и укладываться в оптимальные временные рамки. Руководитель должен понимать, что затяжная работа может привести к потере интереса и, как следствие, к переключению внимания на другую идею или проект.

3. Творческому человеку очень сложно переделывать однажды сделанную работу. Поэтому руководителю необходимо оценивать не только конечный результат, но и поэтапно контролировать весь процесс работы. Желание воплотить появившиеся слишком поздно идеи надо пресекать, иначе результата можно так и не дожидаться.

Обобщим информацию в виде основных правил для руководителей, управляющих творческим коллективом. К ним следует отнести:

- предварительную оценку потенциальных возможностей людей;
- постановку перед группой общей цели;
- распределение ролей, прав, обязанностей, ответственности и объяснение правил работы;
- обеспечение возможности обучения и постоянного повышения квалификации;
- консультирование;
- сплочение группы, создание в ней благоприятного климата;
- обучение разрешению конфликтов;
- совместный разбор противоречий;
- при поощрении коллективного подхода в принятии решений отдавание должного каждому;
- поддержание в группе главных ценностей: демократии и гласности;
- учет индивидуальных особенностей;
- первоочередное предоставление слова при обсуждении младшим по возрасту и должности;
- четкую формулировку цели и критериев оценки результата;
- своевременное переключение внимания людей с генерирования идей на анализ;
- использование наглядных средств;
- обеспечение включенности большинства в общую работу;
- эмоциональную поддержку любых предложений;
- помощь в конкретизации направлений поиска;
- стимулирование выдвижения идей;
- лояльность к неудачам, ошибкам;
- демонстрацию веры в способности подчиненных;
- подведение промежуточных итогов, помощь в принятии окончательного решения;
- поощрение объективной критики и самокритики;

- занятие руководителем позиции беспристрастного наблюдателя;
- стимулирование всесторонних коммуникаций со специалистами и заинтересованными лицами;
- проведение независимых экспертиз;
- использование непредвзятого отношения при обсуждении проблем;
- проведение секционных и пленарных заседаний и заседаний «последнего шанса» [2, с. 200].

Таким образом, роль руководителя, управляющего творческим коллективом, сложна и непредсказуема, поскольку опирается на решение нестандартных ситуаций и на постоянное взаимодействие с творческими неординарными личностями. При работе с таким коллективом необходимо соблюдать дисциплину и иерархию взаимоотношений, а также формировать понимание ответственности за свой результат, влияющий на имидж всей организации в целом. Поэтому руководителю необходимо взвешенно и грамотно организовывать процесс подачи информации, гибко планировать свое собственное время и время своих подчиненных, поскольку жесткие рамки могут привести к конфликтной ситуации.

Литература

1. Богданов В. Руководство творческим коллективом: 9 правил управления креативщиками [Электронный ресурс] // Генеральный директор: персональный журнал руководителя. – М., 2015. – URL: <http://www.gd.ru/articles/3879-upravlenie-tvorcheskim-kollektivom>. – Загл. с экрана.
2. Никуленко Т. Г. Психология менеджмента: учеб. пособие для студентов. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 349 с.
3. Чинарова К. Коллектив-креатив (Управление творческим коллективом) [Электронный ресурс] // Управление компанией: журнал. – М., 2003. – № 8. – URL: <http://propr.com.ua/ru/newspr/old/view/327>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bogdanov V.rukovodstvo tvorcheskim kollektivom: 9 pravil upravlenija kreativshhikami [Elektronnyj resurs] // General'nyj direktor: personal'nyj zhurnal rukovoditelja. – M., 2015. – URL: <http://www.gd.ru/articles/3879-upravlenie-tvorcheskim-kollektivom>. – Zagl. s ekrana.
2. Nikulenko T. G. Psihologija menedzhmenta: ucheb. posobie dlja studentov. – Rostov n/D.: Feniks, 2007. – 349 s.
3. Chinarova K. Kollektiv-kreativ (Upravlenie tvorcheskim kollektivom) [Elektronnyj resurs] // Upravlenie kompaniej: zhurnal. – M., 2003. – № 8. – URL: <http://propr.com.ua/ru/newspr/old/view/327>. – Zagl. s ekrana.

ЗНАЧЕНИЕ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТ-МЕНЕДЖЕРА

Н. Ю. Бидаева, Т. И. Мороз

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Данная статья посвящена рассмотрению арт-менеджмента как самостоятельной сферы профессиональной деятельности, выявлению основных компетенций арт-менеджера, определению его профессионально значимых качеств.

Ключевые слова: арт-менеджмент, менеджмент в сфере искусства, деятельность арт-менеджера, качества арт-менеджера, личностные качества.

THE IMPORTANCE OF PERSONAL QUALITIES FOR ART MANAGER PROFESSIONAL ACTIVITY

N. Y. Bidaeva, T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the art management as an independent sphere of professional activity; the authors identify the core competencies of the art-manager and define his professional qualities.

Keywords: art-management, management in the field of art, art manager activity, art manager qualities, personal qualities.

Современная социокультурная ситуация разворачивается в аспекте осознания необходимости и потребности в сфере культуры и искусства в специалистах нового формата, тех, которые способны разрешать назревшие проблемы функционирования искусства в современном обществе. Арт-менеджер как субъект подобных социокультурных процессов призван выполнять важную роль в деятельности организаций и учреждений культуры и искусства. По мнению ряда исследователей, арт-менеджмент является на сегодняшний момент одним из самых актуальных направлений деятельности в сфере культуры и искусства [7]. Осмысление и разработка методологических, теоретических основ арт-менеджмента как вида управленческой деятельности; исследование арт-менеджмента как самостоятельной сферы профессиональной деятельности; выявление особенностей арт-менеджмента в различных видах и формах культуротворческой деятельности; определение основных компетенций арт-менеджера и системы его профессиональных функций и обязанностей; определение профессионально значимых качеств арт-менеджера, формирование модели современного арт-менеджера выступают на сегодняшний день актуальными задачами.

Арт-менеджмент сегодня рассматривается как один из функционально-ролевых видов деятельности, связанный с процессами отбора, хранения, производства и распространения культурных ценностей. Как известно, арт-менеджмент также представляет собой совокупность управленческих приемов, таких как планирование, организация, мотивация, контроль, характерных для классического менеджмента. Но, вместе с тем, арт-менеджмент – это особый вид управленческой деятельности в сфере искусства, который включает процесс создания и распространения художественной продукции. В деятельности арт-менеджера выделяют следующие аспекты: художественный, организационный, маркетинговый, финансовый. Подобный многоаспектный характер деятельности подводит к пониманию того, что она, по мнению Е. А. Макаровой, предопределяется глубоким усвоением фундаментальных знаний истории и теории отечественной и зарубежной культуры, творческого наследия выдающихся мастеров искусства, народного творчества, а также познание теории и практики артистического менеджмента в стране и за рубежом [7].

Профессиональное мастерство такого специалиста по своей природе уникально, он должен обладать целым спектром особых качеств. Нами было предпринято исследование по выявлению профессионально значимых качеств современного арт-менеджера [8].

Ряд исследователей предлагают условно выделить несколько групп профессионально значимых качеств [1; 9]. Среди них: профессиональные (система специальных знаний и практических навыков), личностные, организаторские, а также деловые качества. На наш взгляд, можно выделить две крупные группы качеств: профессиональные (специальные и управленческие) и личностные. При этом личностные качества менеджера во многом обуславливают уровень его профессионализма, поэтому их следует рассматривать как профессионально значимые.

Среди профессиональных специальных знаний следует отметить, прежде всего, фундаментальные знания истории и теории культуры, искусства. Среди профессиональных управленческих

знаний на первый план выступает система знаний и практических навыков в сфере экономических, правовых, организаторских, информационных, психолого-педагогических и др. наук. Среди личностных качеств особо следует выделить следующие: эрудиция, предприимчивость, инициативность, творческий подход, гибкость мышления, коммуникативность, потребность к саморазвитию, энергичность, дисциплинированность, работоспособность, целеустремленность, уверенность, оптимизм, лидерство, нестандартность мышления, изобретательность и пр. Таким образом, рассмотрение основ деятельности менеджера в сфере культуры и искусства позволяет подойти к пониманию всей совокупности деятельности арт-менеджера и высветить ее многоаспектность, а также уникальное по своей природе его профессиональное мастерство.

Хорошо известно высказывание, что настоящий руководитель – это всегда личность. Как показывает практика, не все даже высококвалифицированные специалисты, обладающие соответствующими знаниями, могут успешно руководить или осуществлять менеджерскую деятельность. Влияние личностных характеристик, непосредственно связанных с его субъективными качествами, природными, приобретенными и развитыми способностями, бесспорно. Арт-менеджмент – особая сфера, предъявляющая свои требования к профессиональной и успешной деятельности. Помимо определенных знаний, умений и навыков, арт-менеджер должен иметь широкий кругозор, системное и, вместе с тем, нестандартное мышление, поскольку работа в сфере искусства всегда сопряжена с известной долей креативности и неординарности. Помимо этого арт-менеджер должен обладать высокими человеческими качествами и быть хорошим психологом, поскольку вся деятельность его имеет культуровоспроизводящую и культуротворческую направленность. Кроме того, арт-менеджмент – это особая деятельность, в основе которой находятся духовные начала, личность, человеческий ресурс. А поскольку в сфере культуры и искусства ключевыми фигурами производственного процесса являются в основном люди творческого склада, процесс регулирования и координации их деятельности должен опираться на ряд специфических факторов. И порой именно личностные качества менеджера способствуют эффективности и успешности его работы.

Влияние личностных качеств на профессиональную деятельность менеджера отмечали многие исследователи в области менеджмента в целом. Среди них: Стивен Кови, Фридерик Тейлор, Анри Файоль, Анатолий Поршневу и др. Так, Ф. Тейлор выделял такие личностные качества у идеального менеджера, как: ум, образованность, технические знания, сила, тактичность, энергичность, решительность, четкость, рассудительность [5].

Другой классик менеджмента А. Файоль считал, что менеджер должен обладать: предвидением; компетентностью; здоровьем; развитым интеллектом; высоким уровнем культуры и нравственности. Вместе с тем, как отмечают исследователи, каждая национальная общность и даже отдельная фирма предъявляет свои требования к личностным качествам менеджера [10].

Американская система менеджмента выделяет следующие личностные качества: развитость ума; четкость; логичность; техниковооруженность; перспективность; коммуникабельность; цельность характера; лидерство; твердость; умение принимать решение; умение сосредоточиться; чувство юмора; умение слушать; объективность; организаторские способности.

Английская система выделяет следующие качества: доступность; умение слушать; авторитетность; компетентность; техниковооруженность; четкость; твердость; заинтересованность в людях; позитивность; решительность; юмористичность; широта способностей; продуктивность; дружелюбие; прилежание; общительность; отсутствие болтливости.

Во Франции выделяют следующие личностные качества менеджера: внешние данные; авторитет; жизненный опыт; неординарность; «дар Божий».

Как отмечает А. Г. Поршневу, знание особенностей национальной деловой культуры позволяет нередко менеджеру осознать причины и вероятные последствия многих решений и поступков [9]. Среди самых ярких черт, присущих русскому национальному характеру, еще П. Я. Чаадаевым выделялась

противоречивость: деспотизм, жестокость, обрядоверие, безличный коллективизм, национализм, самохвалство, воинствующая безбожность, анархизм, вольность и, вместе с тем, эсхатологически-мессианская религиозность, доброта, человечность, сострадание, слепая покорность и пр. (см. [10]).

Г. Дилигенский указывает на такие социальные установки современного русского архетипа, как: способность к терпению; духовность, приоритет духовного над материальным; склонность к ценностной, морально-этической рефлексии; государственность и патернализм; внутренний эскапизм, дополненный эскапизмом внешним (экстенсивность); широта русской натуры; антиномичность; вопрошающее, сомневающееся в самом себе самосознание; предрасположенность к социальной утопии, к ожиданию чудесного и внезапного преображения жизни; экстравертность, открытость в коммуникации; адаптационный индивидуализм не-западного типа и низкая способность к разумному самоограничению во имя групповых интересов; постоянная потребность в некоем внешнем образце, подсказывающем, куда надо идти; способность впитывать инородные культурные образования или отвергать их, защищая свою постоянно находящуюся под угрозой самобытность (устойчивая неустойчивость) (см. [10]).

Однако до сих пор остается неясной та степень, с которой проявляются приведенные характеристики, и связь между ними в разных ситуациях. Еще предстоит изучить, как влияет национальная культура на организационную и управленческую культуру. Вместе с тем уже сегодня следует учитывать особенности, преимущества и недостатки российской деловой культуры.

В статье предпринята попытка выявить степень значимости тех или иных личностных качеств в профессиональной деятельности арт-менеджера. Нами были разработаны вопросы и предложены в виде опроса многим руководителям учреждений культуры и искусства. Среди опрашиваемых были руководители ДМШ и ДШИ городов Прокопьевска и Кемерово, Прокопьевского колледжа искусств, а также руководители рекламного и концертного отделов Областной филармонии Кузбасса имени Б. Т. Штоколова и руководители концертных коллективов данного учреждения (всего – 30 человек).

90 % опрашиваемых отметили значимость личностных качеств в их профессиональной деятельности, наряду с такими качествами, как организаторские, управленческие, деловые.

Среди предложенных личностных качеств, помогающих в осуществлении профессиональной деятельности, респонденты выделили следующие:

- 83 % – ответственность за деятельность и принятие решения;
- 70 % – эмоциональную уравновешенность и стрессоустойчивость;
- 67 % – потребность работать в коллективе и с коллективом;
- 60 % – жажда знаний, профессионализм, творческий подход к работе;
- 57 % – нестандартное мышление, изобретательность, инициативность и способность генерировать идеи;
- 50 % – коммуникабельность и чувство успеха;
- 43 % – открытость, гибкость, приспособляемость к изменениям;
- 40 % – способность управлять собой;
- 37 % – постоянный личностный рост;
- 33 % – упорство, уверенность в себе и преданность делу, энергичность и жизнестойкость;
- 27 % – психологические способности влиять на людей;
- 23 % – знания современных управленческих подходов;
- 13 % – разумные личные ценности;
- 10 % – склонность к успешной защите и нападению;
- 7 % – ситуационное лидерство и энергию личности в корпоративных структурах, четкие личные цели.

Также опрашиваемым предлагалось выделить те личностные качества, которые не были представлены в перечне, но, вместе с тем, по их мнению, играют важную роль в профессиональной дея-

тельности. Среди данных качеств оказались: ответственность; коммуникабельность; терпение; любовь и интерес к профессии; профессионализм; работоспособность; уверенность в себе; креативность; альтруистическая направленность; дисциплинированность; толерантность; эмпатия; опыт и личные связи.

Человек не рождается с набором перечисленных качеств, все они являются сочетанием полученных от природы особенностей и социально-исторических условий его жизни, включая и национальную специфику ментальности. Умение управлять коллективом учреждения культуры и профессионализм самого менеджера в его личностной форме, взаимно обогащая друг друга, формируют профессионализм как часть профессиональной компетентности социокультурного менеджера. В процессе деятельности менеджера развиваются необходимые ему профессиональные качества, включая и личностные качества. Но возможно уже в ходе обучения направить процесс на формирование и оттачивание необходимых личностных качеств.

Учитывая возрастные особенности молодых людей, способных к творческой деятельности, преобразованию мира и самого себя, нацеленных на самосовершенствование и достижение предельных показателей своего психофизического и профессионального развития, процесс формирования профессионально значимых личностных качеств может начать осуществляться уже в стенах вуза. Их формированию могут способствовать социально-психологические тренинги, специальные формы обучения.

Возможно, уже на этапе поступления абитуриента в вуз следует выявлять базовые и программирующие свойства индивидуальности, способствующие формированию необходимых личностных качеств для его будущей успешной профессиональной деятельности. Поскольку, как отмечал Б. Г. Ананьев, современный отечественный психолог, именно через базовые свойства раскрываются динамические характеристики психики и формируется определенный стиль поведения и деятельности личности. Таким образом, в единстве методологических, теоретических, технологических знаний в совокупности с необходимым набором личностных качеств (врожденных или приобретенных) накапливаются умения и навыки, закладывающие основу профессиональной компетентности и профессиональной культуры современного арт-менеджера.

Литература

1. Балахонова Е. В. Менеджмент и маркетинг [Электронный ресурс]. – Пенза: ПГУ, 2009. – 272 с. – URL: <http://textb.net/96/index.html>. – Загл. с экрана.
2. Компетенции успешности менеджеров [Электронный ресурс]. – URL: <http://hr-portal.ru/article/kompetencii-uspeshnosti-menedzherov>. – Загл. с экрана.
3. Компетенции современного менеджера [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.allbest.ru/>. – Загл. с экрана.
4. Лаврищев М. П. Формирование профессиональных компетенций в условиях глобализации [Электронный ресурс]. – URL: <http://research-journal.org/featured/social/formirovanie-professionalnyh-kompetencij-menedzhera-v-usloviyah-globalizacii/>. – Загл. с экрана.
5. Личностные качества менеджера [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.makemanagement.ru/mages-513-1.html>. – Загл. с экрана.
6. Лукашенко М. А. Профессиональные компетенции руководителя [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.cfin.ru/management/strategy/competit/ksao.shtml>. – Загл. с экрана.
7. Макарова Е. А. Теория и технология арт-менеджмента: науч.-метод. пособие – Минск: Ин-т соврем. знаний им. А. М. Широкова, 2013. – 153 с.

8. Мороз Т. И., Бидаева Н. Ю. Модель современного арт-менеджера // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. – С. 40–47.
9. Поршнева А. Г., Разу М. Л., Тихомирова А. В. Менеджмент. Теория и практика в России. – М.: ФБК-Пресс, 2003. – 528 с.
10. Сравнительный менеджмент: учеб. пособие [Электронный ресурс] / сост. С. В. Васильев; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2007. – 325 с. – URL: <http://www.studmed.ru/docs/document3461>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Balahonova E. V. Menedzhment i marketing [Elektronnyj resurs]. – Penza: PGU, 2009. – 272 s. – URL: <http://textb.net/96/index.html>. – Zagl. s ekrana.
2. Kompetencii uspešnosti menedzherov [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://hr-portal.ru/article/kompetencii-uspešnosti-menedzherov>. – Zagl. s ekrana.
3. Kompetencii sovremennogo menedzhera [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.allbest.ru/>. – Zagl. s ekrana.
4. Lavrišhev M. P. Formirovanie professional'nyh kompetencij v uslovijah globalizacii [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://research-journal.org/featured/social/formirovanie-professionalnyh-kompetencij-menedzhera-v-usloviyah-globalizacii/>. – Zagl. s ekrana.
5. Lichnostnye kachestva menedzhera [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.makemanagement.ru/mages-513-1.html>. – Zagl. s ekrana.
6. Lukashenko M. A. Professional'nye kompetencii rukovoditelja [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.cfin.ru/management/strategy/competit/ksao.shtml>. – Zagl. s ekrana.
7. Makarova E. A. Teorija i tehnologija art-menedzhmenta: nauch.-metod. posobie – Minsk: In-t sovrem. znaniy im. A. M. Širokova, 2013. – 153 s.
8. Moroz T. I., Bidaeva N. Ju. Model' sovremennogo art-menedzhera // Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytija: sb. nauch. st. / Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2015. – S. 40–47.
9. Porshnev A. G., Razu M. L., Tihomirova A. V. Menedzhment. Teorija i praktika v Rossii. – М.: FBK-Press, 2003. – 528 s.
10. Sravnitel'nyj menedzhment: ucheb. posobie [Elektronnyj resurs] / sost. S. V. Vasil'ev; NovGU im. Jaroslava Mudrogo. – Velikij Novgorod, 2007. – 325 s. – URL: <http://www.studmed.ru/docs/document3461>. – Zagl. s ekrana.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО КОНЦЕРТНОГО АЛЬБОМА «ПОЛИНЕЗИЯ» С. КУРЕХИНА

Л. И. Четыркина

*ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств»,
г. Владивосток*

В статье в контексте авторского стиля и художественных реалий современности впервые рассматривается концертный альбом С. Курехина, ставший классикой отечественного авангарда. Сергей Курехин – музыкант, композитор, адепт фри-джаза, создававший уникальные творческие проекты андеграунда. Предметом особого внимания автора статьи является исследование принципов постмодернизма в художественной структуре альбома С. Курехина «Полинезия».

Ключевые слова: С. Курехин, музыкальный авангард, постмодернизм, фри-джаз, интертекст.

CULTURAL ENVIRONMENT OF LIVE ALBUM “POLYNESIA” BY SERGEI KUREKHIN

L. I. Chetyrkina

Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok

For the first time, the article considers the live album of S. Kuryokhin, who became classic of Russian avant-garde in the context of the author's style and artistic realities of today. Sergei Kuryokhin is a musician, composer and adept of free jazz, who created unique creative underground projects. The subject of special attention in this article is an analysis of postmodernism principles in the artistical structure of the album.

Keywords: S. Kurekhin, musical avant-garde, post-modernism, free-jazz, intertext.

В 1981 году Leo Records выпустил первый сольный альбом Сергея Курехина «Пути свободы» («The ways of freedom»). Заголовок пластинки во многом определил направление всей последующей творческой жизни автора, который на всем ее протяжении находил и реализовывал многообразные способы достижения этой свободы. Соратник Курехина по многим проектам Д. Пригов сказал: «Миссией художника является свобода, образ свободы, тематизированная свобода не в описаниях и толкованиях, но всякий раз в конкретных исторических обстоятельствах, конкретным образом являть имидж художника, инфицировавшего себя свободой со всеми составляющими ее предельности и опасности... Курехин выполнил эту миссию» (цит. по [9]).

Один из самых ярких представителей русского андеграунда начинал свою карьеру как пианист, первоначально играя мейнстрим-джаз. Еще будучи студентом музыкального училища, музыкант вошел в только что зарождавшуюся рок-жизнь Ленинграда, выступая с различными рок-группами. К концу 1970-х он становится участником ансамбля ленинградского саксофониста А. Вапирова, разделяя любовь музыкантов к фри-джазу. Имя Курехина становится известным, о нем говорят как о наиболее интересном современном джазовом и рок-музыканте Ленинграда. Однако сам Курехин никогда не считал себя ни рок-музыкантом, ни джазовым пианистом. Работая в джазовых коллективах А. Вапирова, В. Тарасова, В. Чекакина, сотрудничая с рок-группой «Аквариум», музыкант постепенно приходит к своей музыке. Вначале это были сольные выступления, затем «Crazy Music Orchestra» и, наконец, стала вырисовываться концепция уникального явления, впоследствии получившего название «Популярная механика».

В этом творческом проекте С. Курехина главной стала «идея смешения» различных культурных пластов, музыкальных стилей, художественных течений и направлений. «Каждый кирпичик в здании, каждое стеклышко в калейдоскопе “Популярной механики” призваны были служить музыкальным (а то и немзыкальным) символом и знаком определенной эпохи, определенного исторического, культурного, политического смысла», – пишет один из ведущих экспертов в области новой музыки, джазовый критик, организатор всех авангардных акций русского андеграунда А. Кан [2, с. 47]. «Popular Mechanics» с ее новыми синтетическими формами музыкально-визуального абсурдистского действия стала образом мышления музыканта, определив способы организации и существования художественного материала в последующих альбомах и творческих проектах С. Курехина.

В обширной дискографии автора «Полинезия» (1989) занимает особое место – это единственная грампластинка, выпущенная на родине музыканта фирмой «Мелодия». Участники записи: Сергей Курехин (фортепьяно, подготовленное фортепиано, подготовленный клавесин, синтезатор) и его друг и единомышленник талантливый мультиинструменталист Сергей Летов (сопрано-саксофон, тенор-саксофон, флейта). Концертный альбом «Полинезия», исполненный и записанный в зале Ленинградской государственной капеллы им. Глинки, состоит из двух частей – «Введение в историю» и «Введение в культуру».

Первую часть исполняет сам автор. История человеческой цивилизации у музыканта ассоциируется с бесконечным потоком перетекания различных истин и смыслов. Импровизационность, свободное фантазирование – единственный источник и двигатель всего процесса музицирования. Непрерывность и художественная целостность импровизации создается особой экспрессивно-виртуозной манерой игры Курехина-пианиста, демонстрирующего современные авангардные техники фразировки и звукоизвлечения: всевозможные манипуляции со звуковысотностью и качеством звука, фактурой и ритмом.

В сольной импровизации Курехина композиционное начало почти не проявляет себя. Форма фри-джазовой композиции рождается свободно, в процессе спонтанного музицирования. В ней выделяется ряд этапов, возникающих вследствие сложной и динамичной игры по законам авангардного импровизационного джаза. Здесь нет контрастных структурно завершенных тем. Легкие и органичные переходы от одного настроения к другому соединяют фрагменты текста в единое эмоционально-музыкальное пространство. Мир фри-джаза и джазовой импровизации создает особую концепцию текста. В ее основе лежит образ времени-лабиринта, который появляется во вступительной фазе композиции и проходит на всем ее протяжении, обеспечивая непрерывность и художественную целостность импровизационного движения. Ритмоинтонационные блоки, основанные на остиности риффовых формул, их динамические нарастания и затихания передают течение времени, которое то ускоряет свой бег, то вновь замедляется, почти останавливаясь.

На этом фактурно-ритмическом фоне периодически возникают «темы-персонажи» (В. Холопова), отсылающие слушателей к различным жанрово-стилевым реалиям культуры. Лексемы романтической музыки, жанровые элементы вальса стали главным объектом рефлексии автора, одним из «формообразующих элементов текста-потока [8, с. 10]. В заключительной фазе импровизации на первый план выходят жестко звучащие аккордовые структуры, ударная токатность которых как бы олицетворяет звуковые ориентиры современного мира.

Вторая часть «Введение в культуру» – инструментальный импровизационный дуэт С. Курехина и С. Летова. Джазовая композиция, на первый взгляд, представляет собой случайный набор полуджазовых, полуроковых ритмов, жанрово-стилевых цитат и аллюзий, разбавленных свободной импровизацией. Вместе с тем в чередовании жанрово-стилевых объектов прослеживается логика «интертекстуальных маршрутов» [1, с. 153], которую сам автор предпочитает называть «хаосом». «Хаос – это закономерное явление, он необходим в определенные моменты. С этой точки зрения, постмодернизм – своего рода подготовка хаоса», – говорит музыкант в одном из интервью [5]. «Он пытался создать вселенную из хаоса», – эта мысль неоднократно проводится и в исследовании А. Кушнера, выпущенном к юбилею «Маэстро авангардной музыки» [6].

Вальс, романтическая прелюдия-элегия, танго, «классика» в исполнении подготовленного клавесина, частушка, «блатная песня», канкан и другие объекты поп-музыки – все эти «тотальные миксты» (С. Курехин) демонстрируют парадоксальное и многомерное «культурное пространство, понимаемое как пространство концептуальное» [7]. Семантические отсылки к тому или иному объекту культуры насыщают знакомые музыкальные явления новыми значениями. При этом возникает, по мнению Н. Качановой, «авторская игра с несколькими разными смыслами, из которых наименее подготовленный зритель/читатель считывает лишь “верхний”, самый очевидный и доступный» [4].

Феномен игры обусловил выбор жанровых и стилиевых объектов совместной джазовой импровизации, в процессе которой у участников этого коллективного действия реализуются различные функции. Фрагменты двух типов культур, академической и массовой, представляет С. Курехин. Издавая на саксофоне резкие, перебивающие фортепиано визжащие звуки, С. Летов придает этому парадоксальному звуковому потоку гротескно-иронический подтекст. Полноценное владение авангардным звуком и фразировкой, полный творческий контакт позволяют музыкантам достичь максимальной раскованности и игровой свободы. В такой трактовке джазового дуэта концертное выступ-

ление приобретает качества театрального зрелища, для которого особо важна атмосфера зала и его реакция. На протяжении второй части постоянно раздается смех слушателей/зрителей, «посапывание», «похрюкивание», мычание и другие натуралистические комментарии участников этого театрализованного диалога.

Игровая раскованность, возникающая в «Полинезии», является наиболее сложным типом постмодернистской игры, для которой характерна «деконструкция – интеллектуальная (творческая) “разборка” структуры целостного/ых художественного/ых текста/ов на отдельные составные элементы, детали, фрагменты...» [8, с. 10]. Такие приемы направлены на слушателя/зрителя, ценителя-знатока, выступающего в роли «адресата» создателей. В процессе восприятия возникает отчетливое впечатление присутствия автора, наполняющего знакомые музыкальные явления новыми смыслами, что создает ситуацию «межкультурной коммуникации» [3], приближая джазовую композицию к модели постмодернистского интертекста с его многослойной структурой и содержанием.

В концертном альбоме С. Курехина разрозненные факты культуры сведены в единое художественное целое. «Я рассматриваю культуру как существо моей собственной любви к явлениям, которые я вижу как единое целое», – говорит музыкант, размышляя о природе постмодернизма [5]. Идея полистилизма, эклектичность джазового языка, авторское комментирование звучащих смыслов культуры определяют многомерность культурного пространства «Полинезии». Появление этого концертного альбома стало следствием процессов активного диалога джазовой и рок-музыки с художественной практикой постмодернизма, во многом определившего пути развития авангардной культуры второй половины XX века. Взрывая границы стилей, жанров, искусств, творя на стыке джаза и неоклассики, рок- и поп-музыки, советского поп-арта и минимализма, С. Курехин явился одним из символов своего времени. Он создал эстетику целого культурного слоя, ставшую философией для нескольких поколений музыкантов.

Литература

1. Арановский М. М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Кан А. Поп-механика. – СПб.: Амфора, 2014. – 95 с.
3. Кармин А. С. Основы культурологии. Историография культуры. – СПб.: Лань, 1997. – 203 с.
4. Качанова Н. А. Эстрадно-джазовое искусство в границах постмодернистского дискурса [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/estradno-dzhazovoe-iskusstvo-v-granitsah-postmodernistskogo-diskursa> (дата обращения: 14.12.2016.).
5. Курехин о постмодернизме. Если вы романтик, вы – фашист! [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.arcto.ru/article/530> (дата обращения: 15.12.2016).
6. Кушнир А. И. Сергей Курехин. Безумная механика русского рока. – М.: Бертельсманн Медиа Москоу, 2013. – 224 с.
7. Орлова Е. В. Культурное пространство: определение, специфика, структура [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/589-cultural-space-structure-determination-of-specificity.html> (дата обращения: 14.12.2016).
8. Широкова Н. А. Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2011. – 22 с.
9. Пути свободы Сергея Курехина [Электронный ресурс]. – URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/puti_svobody_sergeya_kurekhina (дата обращения: 15.12.2016).

List of references

1. Aranovskij M. M. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. – M.: Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Kan A. Pop-mehanika. – SPb.: Amfora, 2014. – 95 s.
3. Karmin A. S. Osnovy kul'turologii. Istoriografija kul'tury. – SPb.: Lan', 1997. – 203 s.

4. Kachanova N. A. Estradno-dzhazovoe iskusstvo v granichah postmodernistskogo diskursa [Elektronnaja resurs]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/estradno-dzhazovoe-iskusstvo-v-granitsah-postmodernistskogo-diskursa> (data obrashhenija: 14.12.2016.).
5. Kurehin o postmodernizme. Esli vy romantik, vy – fashist! [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.arcto.ru/article/530> (data obrashhenija: 15.12.2016).
6. Kushnir A. I. Sergej Kurehin. Bezumnaja mehanika russkogo roka. – M.: Bertel'smann Media Moskou, 2013. – 224 s.
7. Orlova E. V. Kul'turnoe prostranstvo: opredelenie, specifika, struktura [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/589-cultural-space-structure-determination-of-specificity.html> (data obrashhenija: 14.12.2016).
8. Shirokova N. A. Dzhaz v hudozhestvennoj kul'ture postmoderna: osnovnye tendencii razvitiya: avtoref. dis. ... kand. isk. – SPb., 2011. – 22 s.
9. Puti svobody Sergeja Kurehina [Elektronnyj resurs]. – URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/puti_svobody_sergeya_kurekhina (data obrashhenija: 15.12.2016).

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА КАК СРЕДСТВО ОПТИМИЗАЦИИ КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

А. Ю. Константинова, Т. И. Мороз
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

Статья посвящена изучению способов информационной поддержки концертной жизни современного города с целью ее оптимизации. Предложены пути усовершенствования системы рекламно-информационной деятельности концертных мероприятий.

Ключевые слова: информационная поддержка, рекламно-информационная деятельность, концертные мероприятия, концерты классической музыки.

INFORMATION SUPPORT AS A POSSIBILITY FOR IMPROVING CONCERT ACTIVITY OF THE MODERN CITY

A. Y. Konstantinova, T. I. Moroz
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the ways for information support of the modern city concert activity for further improvement. The ways for improving the concert advertising and information activity are suggested.

Keywords: information support, advertising and information activity, concerts, classical music concerts.

Концертная жизнь является важной частью досуга современного человека. Посещение театров, филармонии способствует самовоспитанию личности и удовлетворяет эстетические потребности населения. Однако в настоящее время не многие слушатели посещают концерты, особенно классической музыки. Вероятно, во многом это зависит от того, в какой мере зрители осведомлены о предстоящем мероприятии. Действительно, концертные мероприятия – это события, для которых информационная поддержка является первоочередной. Для них важны не пост-материалы, а анонсы для привлечения максимального количества публики. Информационная поддержка мероприятий является одной из самых трудоемких услуг в сфере event-предложений. Подобного рода деятельность может

быть выполнена event-агентством. Event-агентство – это специализированная компания, которая организует мероприятия по заказу. Event-компании занимаются не только разработкой креативной концепции, но и администрированием и проведением мероприятий различного плана, в том числе и культурно-просветительского.

Для того чтобы организовать любое мероприятие, необходим повод, относительно которого складывается сценарий мероприятия [6]. Выступление симфонического оркестра, ансамбля народных инструментов, концерт камерной музыки – все эти события объединяет одно – наличие повода, который, в свою очередь, является причиной для организации мероприятия. Не каждая event-компания занимается информационной поддержкой мероприятий подобного рода. Ведь для осуществления данной услуги необходимо четко понимать информационный повод конкретного события, который будет интересен, прежде всего, средствам массовой информации. Наличие подобного повода является ключевым моментом, поскольку от этого напрямую зависит успех проводимого информационного мероприятия.

Поэтому учреждения культуры нередко осуществляют информационную поддержку своими силами. Во многих крупных учреждениях созданы рекламно-информационные отделы, которые развивают свою деятельность различными способами. Это создание и распространение печатной продукции, также размещается реклама о предстоящих концертных мероприятиях на радио и телевидении. Многие учреждения культуры используют возможности Интернета: создание официального сайт учреждения, страницы в социальных сетях. При этом существующее множество видов информационной поддержки оказывается недостаточным для привлечения к предстоящим событиям.

Одним из способов активизации деятельности по организации информационной поддержки является привлечение информационных спонсоров и партнеров. Для такого вида информационной поддержки, помимо информационного листа (пресс-релиз), необходимо четкое формирование спонсорских пакетов, представляющих собой совокупность информационных услуг. От объема предлагаемых информационных услуг формируется статус каждого информационного партнера. На основе спонсорского пакета взаимоотношения между организаторами события и средствами массовой информации осуществляются на бартерной основе.

В настоящее время существуют разные виды информационной поддержки культурных мероприятий. В большинстве своем это печатная продукция. Изобразительная печатная реклама воздействует на эмоциональный компонент потребителя через зрительное восприятие. При этом полиграфическая продукция такого рода не является периодическим изданием (или СМИ). С точки зрения восприятия потребителей, изобразительная реклама должна выражать художественный образ продукта или его атрибутов. К разновидностям изобразительной полиграфической рекламы относят: плакат, каталог, проспект, листовку, буклет, рекламную брошюру, флаер, открытку и т. п. [3].

На примере деятельности Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова рассмотрим, как работает система информационного оповещения о предстоящих культурных мероприятиях [1]. В структуре филармонии действует рекламно-информационный отдел. Помимо большого количества печатной продукции – афиш, программ концертов, баннеров – филармонией выпускается газета «Миллион звезд», тираж которой составляет 900 экз. Распространяется она бесплатно и на сегодняшний день уже есть более 10 выпусков. В газете, помимо анонсов предстоящих концертов, имеются статьи просветительского характера работающих в филармонии музыковедов и освещающих не только концертную жизнь, но и ближайшие мероприятия. Есть страница «обратной связи» со зрителями и слушателями. Газета достаточно хорошо оформлена – красочные фотографии, интересные интервью, познавательные статьи и пр.

Помимо этого, информация о концертных мероприятиях, абонементных концертах, наличии билетов и др. представлена на официальном сайте филармонии. На сайте также есть возможность

пройти опрос и выбрать на каждый вопрос один из предложенных ответов, это помогает изучить предпочтения слушателей, возраст, посещаемость концертных мероприятий и другое. Также можно подписаться на афишу, чтобы не упустить ни одного события. В целом сайт отличается красочностью фотографий и афиш, доступным интерфейсом. Отдельно упоминаются циклы абонементных концертов, которые объединены по возрастным категориям – для дошколят, школьников, студентов и для взрослых слушателей.

Кроме того, филармонией поддерживается работа открытой группы в социальной сети «ВКонтакте» [2]. На странице представлены афиши предстоящих мероприятий, рекламные ролики (в большей степени с поп-звездами), выставляются подборки аудиозаписей коллективов филармонии, подборки классической музыки, имеются объявления, в том числе и частного порядка. Есть альбомы фотографий артистов и исполнителей, принимавших участие в различных концертных сезонах, имеется возможность оставить отзывы на стене под тем или иным постом, проводятся опросы о возможном посещении ближайших концертов. На странице зарегистрировано около 800 подписчиков и за 4 года существования на стене представлено 303 записи.

Следует сказать и о работе администраторов – распространителей билетов. Их деятельность во многом и есть то «живое» рекламное оповещение публики и привлечение ее к посещению концертных мероприятий.

Однако проблема не остается решенной до конца: концерты академической музыки посещает достаточно ограниченное количество публики. Даже на концертах молодых талантливых исполнителей, приезжающих с гастрольями в наш регион, обнаруживаются полупустые залы. Очень мало молодых людей посещают концерты классической музыки. В связи с этим перед филармонией стоит сложная задача – привлечение внимания молодой аудитории к таким мероприятиям. Учитывая состояние современных технологий, филармония по-новому организует информационную поддержку, принимая во внимание возрастные особенности потенциальных слушателей.

Кроме того, печатная продукция доходит не до каждого, поскольку имеет ограниченные формы в виду больших экономических затрат. Несмотря на это, качественно и креативно оформленный рекламный буклет способен привлечь внимание публики. Анонсы предстоящих концертов могут также иметь разнообразную форму своего представления. В последнее время появилось много больших красочных баннеров, что также привлекает публику.

Столь же разнообразной должна стать реклама в СМИ. На телевидении и радио возможно возобновить работу цикла передач не только с анонсом предстоящих событий в музыкальной жизни города, но и продолжить деятельность просветительского характера. С одной стороны, это будет повышать общую культуру населения сложного и социально неоднородного региона и, возможно, сформирует потребность в посещении концертов академической музыки. Циклы этих передач могут включать в себя интервью с исполнителями, чьи концертные выступления уже состоялись или состоятся в будущем сезоне. Так, в Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича есть канал в социальной сети «Youtube», где находятся видеоролики о самых интересных программах, а также архив лекций перед концертами, беседы с композиторами и исполнителями [4]. Нужно активнее осуществлять деятельность перед концертом в рамках самого филармонического пространства: проводить встречи или беседы в фойе филармонии, активнее использовать возможности больших экранов. Например, в Театре для детей и молодежи создан дискуссионный клуб «Театр», участники которого собираются раз в месяц и обсуждают актуальные вопросы, связанные с театральной культурой на современном этапе [5].

Также следует использовать все возможности, предоставляемые интернет-ресурсами, поскольку молодое поколение практически всю информацию ищет в глобальной сети. Даже имеющаяся официальная группа в социальной сети «ВКонтакте» не исчерпывает всех потенциальных возможно-

стей для интерактивной связи с потенциальной публикой. Можно организовывать группы по обсуждению различной тематики, связанной с предстоящими, прошедшими концертами академической музыки, и не только. Возможно создание общего диалога на выбранную тему, проведение акций – написание отзывов, рецензий на концерты начинающих музыковедов, проведение музыкальных викторин, розыгрыши билетов на концерты академической музыки. Кроме того, нужно поддержать существующую на сегодняшний день на странице социальной сети «ВКонтакте» акцию – создай собственный и передай пост, посвященный высокому искусству. Или можно организовать переписку участников, когда обратная связь со слушателями будет задействована в полной мере. Следует расширить рекламу данной официальной группы, поскольку, как показывает опрос, о ее существовании знают немногие.

Чтобы пробудить неподдельный интерес у зрителей к мероприятию, не стоит ограничиваться размещением «сухих» пресс или пост-релизов, а делать профессиональные фото- и видеорепортажи непосредственно с места события. Можно брать интервью у организаторов и участников, публиковать материалы по итогам мероприятия – освещать событие с разных ракурсов, чтобы у зрителей возник интерес непременно его посетить. Концерты классической музыки нуждаются в информационной поддержке больше остальных культурных мероприятий, ведь именно они в нашем регионе, к сожалению, становятся наименее посещаемыми. Они способны воспитывать детей, прививая им культурные ценности, но юных слушателей нужно привлекать с раннего возраста. Для каждой возрастной категории нужны свои формы информационной поддержки, учитывающие приоритеты и предпочтения каждого возраста.

Литература

1. Кемеровская государственная областная филармония имени Б. Т. Штоколова [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kemfil.ru>. – Загл. с экрана.
2. Кемеровская филармония | Официальная группа [Электронный ресурс]. – URL: <http://vk.com/filkuz>. – Загл. с экрана.
3. Печатная реклама: виды и особенности [Электронный ресурс]. – URL: <http://znamus.ru/page/printadv>. – Загл. с экрана.
4. Санкт-Петербургская академическая филармония имени Д. Д. Шостаковича [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.philharmonia.spb.ru>.
5. Театр для детей и молодежи [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kemteatr.ru>. – Загл. с экрана.
6. Фельдман К. Информационная поддержка мероприятий [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.baza-artistov.ru/article/ShowArticle/68>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Kemerovskaja gosudarstvennaja oblastnaja filarmonija imeni B. T. Shtokolova [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.kemfil.ru>. – Zagl. s ekrana.
2. Kemerovskaja filarmonija | Oficial'naja grupa [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://vk.com/filkuz>. – Zagl. s ekrana.
3. Pечатnaja reklama: vidy i osobennosti [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://znamus.ru/page/printadv>. – Zagl. s ekrana.
4. Sankt-Peterburgskaja akademicheskaja filarmonija imeni D. D. Shostakovicha [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.philharmonia.spb.ru>.
5. Teatr dlja detej i molodezhi [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.kemteatr.ru>. – Zagl. s ekrana.
6. Fel'dman K. Informacionnaja podderzhka meroprijatij [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.baza-artistov.ru/article/ShowArticle/68>. – Zagl. s ekrana.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ПОЭЗИЯ С. ЕСЕНИНА В КУРСЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

В. С. Захарченко

*ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»,
г. Хабаровск*

В статье анализируется проблема изучения поэзии С. Есенина в отечественной музыкальной культуре. Самобытный есенинский стиль нашёл отражение в творчестве многих композиторов XX – начала XXI века. Развитие традиций Г. Свиридова, новизна мышления, глубина проникновения в поэтическое слово отличают вокальные циклы Б. Сосновского, Л. Богоявленской.

Ключевые слова: песенные жанры, вокальный цикл, поэтический текст, солист, образ-символ, культура, хоровая миниатюра.

THE POETRY OF S. ESEININ IN THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

V. S. Zakharchenko

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The article analyzes the problem of studying the poetry of S. Esenin in the national musical culture. Specific style of S. Esenin was reflected in the works of many composers of the XXth – the beginning of the XXIst century. Developing G. Sviridov's traditions, original thoughts, depth for penetration into the poetic word are the unique features of vocal cycles of B. Sosnovski and L. Bogoiyvlenkoi.

Keywords: song genre, song cycle, poetic text, soloist, image-symbol, culture, choral miniatures.

Одной из актуальных проблем современной педагогики является воспитание у подрастающего поколения патриотических чувств любви к Родине, её глубоко самобытной культуре. Полноценное изучение истории музыки в вузе искусств и культуры возможно при условии постоянного обращения к литературе и поэзии как важнейшим источникам композиторского творчества. В курсе музыкальной литературы средней ступени специального образования изучается творчество Г. Свиридова, в частности, его вокальный цикл «Памяти Сергея Есенина». Студенты вуза могут ознакомиться с более широкой панорамой музыкальной есенианы. Необходимо обратить внимание на образы-символы произведенный поэта, особенности их воплощения в творчестве композиторов XX – начала XXI века.

Творчество С. Есенина является богатейшим источником музыкального и, в частности, вокального искусства. Уже в начале прошлого столетия С. Есенина называли «златозвучным песнопевцем на Руси» [2, с. 53]. Поэзия С. Есенина музыкальна; по его словам, «родился я с песнями в травном одеяле, зори меня вешние в радугу свивали». В стихах поэта ощутимы связи с песенными жанрами лирической, протяжной частушки; есть элементы инструментальных наигрышей. Образный мир поэзии С. Есенина отличается богатством настроений и красок. Как утверждает Л. Л. Бельская, природа родного края – это «не только “колыбель” и поэтическая “школа” Сергея Есенина. Она – душа есенинских стихов. Природа – источник, питающий и поэзию, и лирические чувства поэта. Она рождает “песни дождей и черёмух” и стих, вишнёвым соком брызнувший в небо, “золотое

словесное яйцо” и “васильковое слово”, “грусти ивовую ржавь” и “чувственную вьюгу”, “синюю голубицу” радости и “журавлиную тоску сентября» [1, с. 34].

Тема Родины, являясь главной в его творчестве, постоянно преломляется через собственные мысли и переживания поэта. Между объективным и субъективным нет какой-либо грани. По словам Р. Домбровской, «поэзия С. Есенина воспринимается отечественными композиторами как глубоко национальный родник, чистый и сокровенный» [2, с. 56]. На Руси издавна почитались деревья: существует немало народных легенд и поверий о том, как они помогали людям, давали им силы, вдохновляли на подвиги. Образы берёзы, клёна, черёмухи душистой, являясь своеобразными символами Родины в поэзии С. Есенина, довольно часты и в русской вокальной лирике. Одухотворённость стиля поэта проявляется в своеобразном одушевлении деревьев, их персонификации. Необходимо отметить роль берёзы (берёзки), являющейся символом душевной чистоты. Сравнение берёзы с девушкой весьма показательно для славянского песенно-танцевального и обрядового фольклора. Образ есенинской берёзы является одним из наиболее любимых в вокальной музыке XX – начала XXI века; он получает глубоко индивидуальную трактовку в творчестве композиторов академического и эстрадного направлений.

В качестве самостоятельной работы студентам можно предложить выполнение сравнительного анализа вокальных миниатюр Г. Свиридова, Т. Хренникова, А. Флярковского, В. Веселова, Е. Мартынова. Композиторы обращаются к различным образцам претворения есенинского образа берёзы (берёзки), воссоздают красочные картины русской природы, зимнего пейзажа.

Среди композиторов рубежа XX–XXI веков, обращавшихся к поэзии С. Есенина, необходимо отметить Б. Сосновцева (1921–2007). 80–90-е годы – поздний период его творчества. Внимание композитора сосредоточено на поэзии С. Есенина. Б. Сосновцев создаёт вокальный цикл для тенора и фортепиано «Земля моя золотая» (1986); кантату для тенора и симфонического оркестра «Памяти С. Есенина» (1986); «Пять песен на стихи С. Есенина» для баса и фортепиано (1987–1988); «Пять песен на стихи С. Есенина» для тенора и фортепиано (1987–1988); песни «Спит ковыль» и «Низкий дом с голубыми ставнями» для баса и фортепиано (1998–1999); «Я покинул родимый дом» для тенора и фортепиано (1999).

В его творчестве ошутим диалог с создателем есенинской традиции в классической музыке Г. Свиридовым. Б. Сосновцев обращается к поэтическим текстам, использованным Свиридовым в поэме «Отчалившая Русь» (1977). Сохранён жанровый облик песни, близкий поэзии Есенина: куплетно-строфическая форма, обобщённо-песенный тип интонации. Связь со стилем Г. Свиридова проявляется, как отмечает Н. Королевская, в области фортепианной фактуры, в частности, её колокольной наполненности [3, с. 5]. Однако, в отличие от свиридовского эпического и почти мистериального прочтения есенинских стихов, Б. Сосновцев обращается к теме России в явно лирическом, в какой-то мере исповедальном тоне. У него складывается индивидуальная модель сюиты-исповеди, для которой, по словам Н. Королевской, характерны «небольшой масштаб (5–6 романсов), единый вектор развёрнутого содержания, <...> формирующий семантическое подобие замкнутого пространства души, живущей в измерении прощания» [3, с. 5]

Среди композиторов начала XXI века, обращающихся к поэзии С. Есенина, следует отметить творчество Л. В. Богоявленской. Цикл «Есениана», созданный в 2010 году, включает семь произведений: пять вокальных миниатюр для баритона («Звени, звени, золотая Русь!», «Испытание в любви», «Пороша», «Шаганэ ты моя, Шаганэ!», «В садах Персии»); одна («Песня русалки под Новый год») – для сопрано и струнного трио; другая («Лесное эхо») – для смешанного хора и фортепиано. На наш взгляд, сам выбор мужского солирующего голоса – баритона – имеет глубокий смысл. Тембр баритона – густой, с некоторым оттенком «бархата». Характер – мужественный, но страстный; для баритона характерна некоторая сдержанность, но именно баритону подвластны все виды вокальной техники. Как правило, баритон обладает широким дыханием.

Первая вокальная миниатюра «Звени, звени, золотая Русь!» (баритон и фортепиано) воспринимается как вступление к циклу. «Я верю, верю, счастье есть!» – утверждает С. Есенин. Известный философский вопрос счастья решается поэтом весьма просто: счастье в том, что мы – россияне, нам подвластно общение с природой, своими ближними, всеми людьми нашей необъятной Родины. Русь у С. Есенина – златоглавая; в каждом слове поэта чувствуется особая звонкость, колокольность, присущая именно русской культуре. Партия баритона образует нижний пласт фактуры: густой, насыщенный звук солиста отличается объёмом (можно его сравнить с куполом храма). Инструментальное сопровождение – в высоком регистре, звонкое, яркое: именно здесь ощутимы «переливы» колоколов. Отметим интонации «покачивания» в размере 6/8, переменность устоев $C - a$, трихордовые обороты как элемент архаики, национальных истоков древних славянских песен.

Своеобразным лирическим центром цикла является песня «Шаганэ ты моя, Шаганэ!». Стихотворение С. Есенина входит в цикл «Персидские мотивы». Поэт никогда не был в Персии; в «Персидских мотивах» он отразил впечатления от путешествия по Грузии и Азербайджану. Романтический образ персиянки навеян знакомством с реальной женщиной – Шаганэ Нересовной Тальян. Поэт рассказывает о своей родине; он «дарит» Шаганэ просторы рязанской ржи, сравнивает северную луну с луной Ширази, вспоминает о далёкой девушке в северном краю. Л. Богоявленская, сохраняя композицию есенинского стиха, в частности, повторяющийся рефрен «Шаганэ ты моя, Шаганэ» с характерной «восточной» интонацией ув. 2, строит музыкальную речь так, что каждый новый момент повествования воспринимается как вариант предыдущего. Рефрен представляет собой смешение двух ладовых вариантов минора: 1-й – «восточный», с ув. 2 на III-IV высоких ступенях (минор с двумя ув. 2); 2-й – натуральный, символизирующий строгий, суровый северный край. Отметим выразительную роль инструментального сопровождения: «чистого» тембра кларнета и фортепиано. Партия кларнета представляет самостоятельную мелодическую линию. Фортепиано, чутко реагируя на вокальную мелодию и мелодию кларнета, «добавляет» густоту красок гармонии: переменный лад $f-As$, натуральный, гармонический и мелодический виды мажора, воспринимаемые как постоянные смены света и тени. Фортепианная фактура изменчива, подвижна: арпеджио, элементы подголосочности, аккорды в виде арпеджато. Фортепианная фактура охватывает самые верхние регистры: можно предположить, что автор сопоставляет «голос автора» (соло баритона), образ восточной красавицы (кларнет) и воспоминание о далёкой северной девушке, в чём-то схожей с Шаганэ (фортепиано).

Вокальная миниатюра «Лесное эхо» завершает вокальный цикл Л. Богоявленской. Это свободная обработка есенинского стихотворения, где есть элементы лесного пейзажа, сказки, фантастики. «Лесное эхо» представляет собой хоровую миниатюру в сопровождении фортепиано. Закличка «Ау!» – это своеобразный рефрен музыкальной композиции, построенный на кварто-квинтовых интонациях; на тех же интервалах построена и фортепианная фактура. В частности, здесь есть и зовы-переключки голосов, и аккорды, построенные по квартам и квинтам. Авторская ремарка для фортепиано указывает на «подражание рожку». Характер музыки изменчив: «леший» сопровождается указанием *pesante*; «мошки», которые прячутся от птичек в траву – ремаркой *leggiero*. Окончание хоровой миниатюры воспринимается как постепенный «уход» в глубину леса, переключки «Ау!» буквально растворяются в пространстве.

В настоящей статье мы наметили круг проблем, связанных с изучением поэзии С. Есенина в курсе отечественной музыки. Можно предположить, что интерес композиторов и исполнителей к творчеству поэта будет возрастать. Современному обществу необходимы высокие нравственные и моральные ориентиры. Музыкальное искусство и поэзия С. Есенина может явиться одним из них. Необходимо дальнейшее глубокое изучение творчества поэта, создание новых вокальных, хоровых, оперных, театральных произведений, освоение высокого уровня интерпретации музыки, предполагающего понимание стиля и мышления С. Есенина.

Литература

1. Бельская Л. Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство С. Есенина. – М.: Просвещение, 1990. – 144 с.
2. Домбровская Р. П. Тема Родины в вокальной лирике русских композиторов. – М.: Музыка, 1993. – 134 с.
3. Королевская Н. А. Борис Сосновцев: вокальные циклы на стихи С. Есенина // Музыкальная академия / гл. ред. М. В. Воинова. – М., 2015. – № 1. – С. 4–12.

List of references

1. Bel'skaja L. L. Pesennoe slovo. Poeticheskoe masterstvo S. Esenina. – M.: Prosveshhenie, 1990. – 144 s.
2. Dombrovskaja R. P. Tema Rodiny v vokal'noj lirike russkih kompozitorov. – M.: Muzyka, 1993. – 134 s.
3. Korolevskaja N. A. Boris Sosnovcev: vokal'nye cikly na stihy S. Esenina // Muzykal'naja akademija / gl. red. M. V. Voinova. – M., 2015. – № 1. – S. 4–12.

ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ XXI ВЕКА

А. И. Душный, В. И. Кузё

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

Статья освещает творческое развитие студента-инструменталиста музыкально-педагогического направления в контексте художественного образования Украины XXI века. Указывается связь методического наследия ведущих специалистов Э. Брылина, Г. Падалка, А. Душного, Д. Юныка и др., в чьих трудах сосредоточены исследования данного феномена. Методики способствуют разноплановому воспитанию личности современного учителя музыки.

Ключевые слова: творчество, музыка, методика, инструментальная подготовка.

CREATIVE DEVELOPMENT FOR MUSICIAN-INSTRUMENTALISTS AS A COMPONENT OF UKRAINE ART EDUCATION OF THE XXIst CENTURY

A.I. Dyshnyy, V.I. Kuze

*Drogobych State Pedagogical University of I. Franko,
Drogobych, Ukraine*

The article highlights the creative development for a student-instrumentalist of musical and pedagogical direction within the context of art education in Ukraine (XXIst century). Methodological achievements of such leading experts as E. Brylin, G. Padalka, A. Dushnyi, D. Unyk and etc. are underlined; in their works the researches of such phenomenon are focused. The techniques promote versatile education of the modern music teacher.

Keywords: creativity, music, technique, instrumental training.

На нынешнем этапе систематического выявления и апробации, целеустремленности и совершенствования различных методик в музыковедческих и музыкально-педагогических звеньях обучения творческое развитие студента является неотъемлемой частью его будущей профессиональной

компетентности. Творчество и исполнительство влияют на всестороннее развитие музыканта-инструменталиста на всех этапах обучения. Творчество стимулирует студента к неординарному занятию музицированием (например, композицией, подбором по слуху и т. д.). В современной теории и методике ряд учёных исследуют данную проблему с разных сторон: 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. Палеа); совершенствование исполнительского уровня музыканта-инструменталиста (Г. Алексева, С. Бенедикова, Р. Дзвинка, Н. Згурская, Л. Котова, А. Кречковский, М. Моисеева, Н. Овчаренко, Р. Осипец, В. Рогаль, Т. Скорик Т. Цигульська, С. Цицак, С. Хоменко, Н. Черна, Д. Юник); художественно-эстетическое развитие субъектов 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. Одинокова, О. Олексюк, Г. Падалка, Э. Брылин, Г. Голик, Т. Родина, А. Душный).

Ряд ученых (Г. Падалка, А. Душный, Ши Цзюнь-Бо, Н. Цюлюпа, В. Андрущенко, О. Белоус) рассматривают понятие творчества как неотъемлемую составляющую развития студента в процессе музыкально-инструментальной подготовки. В частности – целостную методику творческой деятельности студента в классе музыкального инструмента [5]. На основе данных исследований можно аргументировать, 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.

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, как и музыканта-инструменталиста в целом, базируется на изобретательности, оригинальности, творческом воображении и т. п. Доказано, что творческая активность в процессе занятий музыкой проявляется 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 действия, обуславливающих результативность различных видов деятельности студентов. Структура творческой активности включает 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 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 о том, 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 ис-

полнительские 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 позволили определить три этапа творческого направления: I – возникновение замысла; II – представление плана творческих действий; III – воплощение замысла в материализованную форму. Также исследователь предложил 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 гармонических последовательностей и перенос их в собственную деятельность, пение мелодической линии с одновременным ее инструментальным сопровождением, применение музыкально-инструментального диалога). Важное значение на 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); нотная запись выбранного варианта изложения музыкального произведения, шлифовка изложения (воплощение творческого замысла в материальную форму); сравнение с композиторским оригиналом и внесение соответствующих корректив (сопоставление результата творчества с представлением о совершенстве, с последующей художественной коррекцией); целостная окончательная оценка и исполнительское представление конечного результата творческой деятельности (достижение эстетического удовольствия от результатов творческой деятельности). Высокого уровня, своего рода кульминационного звучания, приобретает 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 углублённому 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 педагогически-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: создание программной музыки. Создание музыки на определенную тему или программу является внешне направленным процессом и одновременно для творчества студентов остается широкий простор.

3. *Свободное творчество.* Это высшая степень привлечения студентов к композиторской деятельности. Основными ее разновидностями на этой стадии становятся музыкальная импровизация на

свободные темы, а также 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 определённых разновидностях музыкальной деятельности, характеризует жанры, с которыми связана 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 определяется степенью активности творческой деятельности, а не последовательностью усваиваемых и выполняемых действий [5].

Для успешного протекания творческого процесса нужна максимальная сосредоточенность на продукте деятельности. Необходимым условием для активизации творческой деятельности в процессе обучения является учебный опыт ученика. Чтобы творить, надо обладать опытом в той области, которой посвящены творческие действия. Почву для творчества составляют профессиональные знания и умения.

В. Бурназова акцентирует внимание на «диагностуально-поисковой работе по развитию исполнительской самостоятельности студентов музыкально-педагогических факультетов в процессе инструментальной подготовки» [4, с. 7]. Профессор Г. Падалка среди ведущих компонентов учебной творческой деятельности в искусстве определяет следующие: логическое мышление; эмоциональное переживание, интуитивное постижение содержания художественных образов; воображение [9]. Учёный 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, 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, 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]. В этой связи предлагаем в учебные планы по основному музыкальному инструменту включать задания, направленные на формирование навыков творческого музицирования учителей музыкального искусства. Эти задачи могут включать навыки импровизации, написание произвольных ритмических музыкальных образцов, подбор по слуху, аккомпанирование, транспонирование школьного репертуара и, как высшая степень, – создание собственных композиций и опусов дидактического репертуара и т. д.

Исследуя сущность и возможность опосредованного руководства творческой деятельностью студентов, Г. Падалка отмечает, что к нему 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. Данные элементы активизируют 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.

Весомым звеном выступает творческое развитие студентов педагогических университетов средствами коллективного музицирования, которое является 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 и педагогов, если они будут ориентированы на достижение гибкого равновесия в развитии личного творческого самовыражения и цели, исходя из потребностей коллективного исполнительства, проявления технического и художественного, рационального и эмоционального, методически взвешенного и творческого начал. Творческую активность студентов музыкально-педагогической отрасли в процессе коллективного музицирования следует аргументировать как интегрированное знамение личности, выражающееся в способности самореализации в качестве участника исполнительного ансамбля или руководителя исполнительного коллектива в условиях подготовки к сценическому публичному выступлению и дальнейшей творческой и педагогической деятельности (А. Якубов).

Автор теории и методики формирования исполнительской надёжности музыканта-инструменталиста Д. Юник выражает научные сентенции относительно понятия «исполнительская надёжность», которое по его мнению «не является рожденным, а приобретенным явлением интегрированного качества личности, направленным на точную реализацию интерпретационной модели музыкальных произведений в обычных и эмоциональных условиях публичного выступления» [12, с. 38]. Считаем, что одним из оптимальных путей к воспитанию творческой личности будущего учителя музыкального искусства и раскрытию его потенциала является путь профессионально-творческой самореализации. В процессе участия в музыкально-творческой деятельности выражается личность будущего педагога-музыканта-исполнителя, поскольку этот процесс предполагает проявление его мотивации, эмоционального самовыражения, самооценки, самораскрытия в художественных формах и образах, способности выделять себя из среды и выбирать направление, которое является индивидуально-приоритетным только для того или иного студента – будущего учителя музыкального искусства.

Следовательно, исполнительская деятельность учителя музыкального искусства заключается: во владении современными исполнительскими тенденциями и репертуаром; в обладании теоретическими, педагогическими, психологическими и научными знаниями для реализации композиторского замысла через исполнительство перед аудиторией; активном участии в концертной и конкурсно-фестивальной деятельности; коллективной форме музицирования (участие в вокальных и инструментальных ансамблях, оркестрах, хорах и т. п.); творческой деятельности как неотъемлемой части формирования музыканта-педагога.

Процесс обучения игре на инструменте, как один из приоритетов в творческом развитии студента-инструменталиста, должен проводиться преимущественно на основе индивидуализированного отношения педагога к активизации творческих действий студентов, побуждения их к самостоятельному поиску в области музыкального творчества, а также целенаправленного привлечения студентов к элементарному композиторскому творчеству. Однако такой подход не предусматривает абсолютно отграничения от привлечения студентов к усваиванию уже известных, отработанных исполнительской и композиторской практикой приемов работы над музыкальным материалом, от применения определенных ограничений, которые могут выступить катализаторами творческих действий студентов. Итак, различные методические и практически-наглядные подходы к творческому развитию музыканта-инструменталиста способствуют разностороннему выявлению личности индивида в контексте музыкального искусства.

Литература

1. Арчажникова Л. Профессия – учитель музыки: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
2. Білоус О. Творча активність майбутніх учителів як важливий показник їх професіоналізму // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова: зб. наук. праць. – Київ: НПУ, 2005. – Вип. 4 (14). – С. 111–115.
3. Брилін Е. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика навчання музики та музичного виховання. – Київ, 2002. – 19 с.
4. Бурназова В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. – Київ, 2010. – 20 с.
5. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навчально-методичний посібник. – Дрогобыч: Посвіт, 2008. – 120 с.
6. Косенко П. Методика особистісно орієнтованого навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. – Київ, 2009. – 20 с.
7. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. – Київ: Наукова думка, 1965. – 117 с.
8. Падалка Г. Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. – Херсон: ХДПІ, 1995. – 104 с.
9. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – Київ: Освіта України, 2008. – 274 с.
10. Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества. – Минск: Харвест, 2003. – С. 5–21.
11. Степанов Н. Музыкальное исполнительство. Оптимизация исполнительских действий в музыкальном творчестве. – М.: МГПУ, 2016. – 233 с.
12. Юник Д. Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13. 00. 02 – теорія та методика музичного навчання. – Київ, 2011. – 20 с.

List of references

1. Archazhnikova L. Professija – uchitel' muzyki: kn. dlja uchitelja. – M.: Prosveshhenie, 1984. – 111 s.
2. Bilous O. Tvorcha aktivnist' majbutnih uchiteliv jak vazhlijiv pokaznik ih profesionalizmu // Naukovij chasopis Nacional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni M. Dragomanova: zb. nauk. prac'. – Kiev: NPU, 2005. – Vyp. 4 (14). – S. 111–115.
3. Brilin E. Formuvannja navichok kompozitors'koї tvorchosti u studentiv muzichno-pedagogichnih fakul'tetiv: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 – teorija ta metodika navchannja muziki ta muzichnogo vihovannja. – Kiev, 2002. – 19 s.
4. Burnazova V. Metodichni zasadi rozvitku vikonavs'koї samostijnosti studentiv muzichno-pedagogichnih fakul'tetiv u procesi instrumental'noї pidgotovki: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13. 00. 02 – teorija ta metodika muzichnogo navchannja. – Kiev, 2010. – 20 s.
5. Dushnij A. Metodika aktivizacii tvorchoї dijaj'nosti majbutnih uchiteliv muziki u procesi muzichno-instrumental'noї pidgotovki: navchal'no-metodichnij posibnik. – Drogobych: Posvit, 2008. – 120 s.
6. Kosenko P. Metodika osobistisno orientovanogo navchannja gri na muzichnomu instrumenti majbutn'ogo vchitelja muziki: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 – teorija ta metodika muzichnogo navchannja. – Kiev, 2009. – 20 s.
7. Kostjuk O. Sprijmannja muziki i hudozhnja kul'tura sluhacha. – Kiev: Naukova dumka, 1965. – 117 s.
8. Padalka G. Muzichna pedagogika: kurs lekcij z aktual'nih problem vikladannja muzichnih disciplin v sistemi pedagogichnoї osviti. – Herson: HDPI, 1995. – 104 s.
9. Padalka G. Pedagogika mistectva (Teorija i metodika vikladannja mistec'kih disciplin). – Kiev: Osvita Ukraїni, 2008. – 274 s.

10. Rank O. Jestetika i psihologija hudozhestvennogo tvorchestva. – Minsk: Harvest, 2003. – S. 5–21.
11. Stepanov N. Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Optimizacija ispolnitel'skih dejstvij v muzykal'nom tvorchestve. – M.: MGPU, 2016. – 233 s.
12. Junik D. Teorija ta metodika formuvannja vikonavs'koї nadijnosti muzikantiv-instrumentalistiv: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk: 13.00.02 – teorija ta metodika muzichnogo navchannja. – Kiev, 2011. – 20 s.

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИТАТИВНОСТИ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К. А. Цуканова

МАОУ ДО «Детская школа искусств» № 46», г. Кемерово

В статье рассматривается возможность использования проектной деятельности обучающихся для повышения качества усвоения информации, увеличении интереса к предмету «Музыкальная литература», расширения кругозора.

Ключевые слова: музыкальная литература, проект, презентация, исследование.

PROJECT ACTIVITY AS A WAY FOR INCREASING QUALITATIVE AT LESSONS OF MUSICAL LITERATURE

К. А. Tsukanova

Children's School of Arts № 46, Kemerovo

The article discusses the possibility of using the project activity for students to improve the quality of perceiving information, increasing interest in subject “Music Literature” and broadening of students’ outlook.

Keywords: musical literature, project, presentations, research.

Изменения, происходящие в системе музыкального образования, делают актуальным метод проектной деятельности. Мультимедийная среда стала неотъемлемой частью бытового и образовательного пространства. Для обучающихся навык самостоятельного ориентирования в информационном пространстве является крайне важным, в том числе для самообразования, самореализации, личностного роста. Исследовательская, коммуникативная, информационная компетенции наиболее активно формируются при использовании проектной методики. Использование проектной деятельности на уроках музыкальной литературы направлено на формирование универсальных способов деятельности.

Целью любого процесса обучения является развитие личности. Именно поэтому в процессе обучения важен личностно ориентированный подход. Традиционно в педагогическом процессе ученик является объектом обучения, информация при этом подается ему извне. И этим, в некоторой степени, преподаватель задерживает развитие познавательной активности учащегося, лишает его некой самостоятельности и необходимой важной роли в образовательном процессе. Для пробуждения мотивации важно сделать учащегося субъектом образовательного процесса, что не всегда возможно исходя из специфики педагогической деятельности. Однако можно найти способы повышения мотивации, специфические для каждого предмета [3]. Проектная деятельность является одной из наиболее доступных форм для обучающихся, рассмотрим основные понятия, связанные с ней.

Проект – это детально описанный прообраз будущего объекта или способа деятельности. Проектная деятельность учащихся – это учебно-познавательная, творческая или игровая деятельность, результатом которой становится решение какой-либо проблемы, представленное в виде его подробного описания (проекта). Метод проектов (от греческого слова «путь исследования») ориентирован на творческую самореализацию личности в процессе самостоятельной работы учащихся под руководством учителя над проектом от его идеи до ее воплощения [4]. Опыт работы показал, что проектная деятельность развивает критическое мышление, умение ориентироваться в современном информационном пространстве, формирует познавательные навыки обучающихся.

Выполнение проекта включает в себя несколько этапов работы: планирование работы, аналитический этап, этап общения, презентацию идей, рефлексию [1]. Остановимся подробнее на каждом из них.

- Планирование. На этом этапе обучающиеся изучают особенности эпохи, биографию композиторов, произведения, выбирают тему проекта, обсуждают идеи.

- Аналитический этап включает сбор информации из различных источников (учебная литература, словари, справочники, исторические документы, критическая литература, интернет-ресурсы), обмен информацией с учащимися, учителями, родителями, консультантами.

- Этап обобщения представляет собой аналитическую работу с полученными материалами. Пожалуй, это самый долговременный из всех этапов, ведь обработка и подбор необходимых сведений, редактирование текста, подбор аргументов, формулирование выводов составляет большую сложность для обучающихся. На этом же этапе производится подбор зрительного ряда к презентации и буклету.

- Презентация полученных материалов позволяет осмыслить полученные данные и полученные результаты, проявить свои ораторские способности на выступлении по защите проекта. Очень важной в данном случае представляется практическая, теоретическая и познавательная значимость предполагаемых результатов.

- Рефлексия – это время подведения итогов, создание ситуации успеха.

Проектная деятельность дает возможность реализовать творческую инициативу обучающихся и преподавателя, предполагает их дружеское сотрудничество, что создает положительную мотивацию в учебе. Обучающиеся осознают нужность знаний в области музыкальной литературы, появляется понимание области применения этих знаний. Таким образом, повышается качественность при изучении предметов музыкально-теоретического цикла. Для повышения эффективности организации проектной работы используются методические рекомендации по выполнению проектов. Разработаны памятки-буклеты «Я работаю над проектом», «Проектная деятельность – планируем работу». Реализация метода проектов на практике ведет к изменению позиции учителя, который становится не только источником знаний, информации, подаваемой в удобной для обучающихся форме, но и координатором научно-исследовательской работы. Преподаватель выходит на новый уровень психологических отношений с обучающимися – уровень сотрудничества и сотворчества.

Таким образом, новые знания усваиваются обучающимися более прочно, как появившиеся в ходе самостоятельного решения задач, а не полученные путем потребления. Обучающиеся приобретают опыт аналитической работы с источниками информации, традиционными и инновационными способами ее обработки. На практике это проявляется в повышении уровня мотивации и успеваемости, улучшении дисциплины, установлении прочных контактов с обучающимися.

Литература

1. Медведева Е. Е. Проектная деятельность учащихся как средство формирования ключевых компетенций [Электронный ресурс]. – URL: <http://festival.1september.ru/articles/596218/>. – Загл. с экрана.
2. Пахомова Н. Ю. Метод учебного проекта в образовательном учреждении: пособие для учителей и студентов пед. вузов. – М.: АРКТИ, 2003. – 110 с.

3. Перекрестова Г. Г. Проектная деятельность как способ мотивации учащихся на уроках английского языка [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2015. – № 7. – URL: <http://moluch.ru/archive/87/16504/>. – Загл. с экрана.
4. Яковлева Н. Ф. Проектная деятельность в образовательном учреждении: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 144 с.

List of references

1. Medvedeva E. E. Proektnaja dejatel'nos' uchashhihsja kak sredstvo formirovanija ključevyh kompetencij [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://festival.1september.ru/articles/596218/>. – Zagl. s ekrana.
2. Pahomova N. Ju. Metod uchebnogo proekta v obrazovatel'nom uchrezhdenii: Posobie dlja uchitelej i studentov pedagogičeskikh vuzov. – М.: ARKTI, 2003. – 110 s.
3. Perекрестова G. G. Proektnaja dejatel'nost' kak sposob motivacii uchashhihsja na urokah anglijskogo jazyka [Elektronnyj resurs] // Molodoj učenyyj. – 2015. – № 7. – URL: <http://moluch.ru/archive/87/16504/>. – Zagl. s ekrana.
4. Jakovleva N. F. Proektnaja dejatel'nost' v obrazovatel'nom uchrezhdenii: ucheb. posobie. – 2-e izd., ster. – М.: FLINTA, 2014. – 144 s.

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КИТАЯ

Лю Юйхань

Чанчуньский педагогический университет, г. Чанчунь, КНР

В статье обосновывается необходимость изучения балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» для развития творческого потенциала детей в образовательных учреждениях Китая.

Ключевые слова: творческий потенциал детей, музыкальное образование в Китае, балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро».

STUDYING P. I. CHAIKOVSKI'S CREATIVITY AT EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CHINA

Liu Yuchang

Changchun Pedagogical University, Changchun, China

The article proves the necessity to study ballet “Swan Lake” by P.I. Chaikovski for developing creative potential of children in educational institutions of China.

Keywords: creative potential of children, musical education in China, ballet “Swan Lake” by P.I. Chaikovski.

Искусство музыки уникально благодаря своей абстрактной природе, поэтому способно формировать и развивать чувственно-эмоциональный мир и ребенка, и взрослого. Современные исследования многих психологов и педагогов доказывают значимость музыкальных занятий для общего и творческого развития личности детей и подростков. В настоящее время во многих государствах существуют системы музыкального образования. Различные музыкальные образовательные учреждения не только помогают ученику войти в пространство особо организованных музыкальных звуков, их задача – приобщить к классическому искусству как можно больше детей и родителей. Поэтому

современное китайское школьное образование, ориентируясь на европейские системы, включает музыку в качестве необходимого составляющего элемента, чтобы «научить мыслить на языке искусства музыки» подрастающее поколение [1, с. 8].

С древних времен на Востоке считали: «Только те люди, которые понимают смысл музыки, могут участвовать в творческой деятельности» (цит. по [3]). Действительно, много мыслей об этической функции музыки, о ее способности установить связи с нравственными принципами мироздания, с законами природы и общества присутствует в сохранившихся китайских трактатах. Эти размышления и наставления получили подтверждение в существующей в настоящее время в Китае новой концепции образования, связанной с трехступенчатой структурой общеобразовательной школы [7]. Так, дети начинают обучение в школе с шести лет, учатся в начальной школе шесть лет. Далее также шесть лет обучение продолжается в средней школе (состоит из двух ступеней по три года). В последующем обучение в высших учебных заведениях может составлять четыре (бакалавриат) или шесть лет (магистратура). Уроки музыкального образования являются обязательными как для начальной, так и для средней общеобразовательной школы. Цель уроков музыкального образования связана с формированием эстетических представлений, а также морально-этических принципов, которые способствуют единению общества и человека, а также помогают установлению связей с людьми из других стран.

Важно, что принципы музыкального воспитания и образования в Китае многие десятилетия ориентировались на советскую систему, педагогами использовались методики музыкального воспитания российских учителей. Поэтому образовательные учреждения России и Китая имеют ряд общих принципов в организации системы музыкального воспитания. Так, в системе музыкального воспитания и Китая, и России главной целью является развитие творческого потенциала у школьников. В Китае «стандарты музыкального образования в качестве норм выдвигают: обретение вкуса и умения разбираться в музыке, способности собственного суждения о ней; обретение способности разбираться в различных стилях и направлениях музыкального искусства; осознание музыки как элемента общей и художественной культуры; обретение исполнительских и творческих навыков» [4]. В то же время российская система музыкального образования – единственная, в которой как особая дисциплина присутствует предмет «Музыкальная литература». Представляется, что введение этого предмета в систему китайского музыкального образования было бы целесообразно.

Вот как определяет специфику предмета «Музыкальная литература» музыковед, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Е. Царева: «Синтезирующий по своей природе, он объединяет в себе элементы музыкально-исторических, музыкально-теоретических, эстетических и общегуманитарных знаний» [6, с. 151]. Поэтому одними из главных специальных умений, которыми должны овладеть ученики на уроках музыкальной литературы, являются, с одной стороны, умение слушать музыку, с другой – умение рассказать о музыке. Данное умение направлено на развитие способности размышлять о музыке, а затем применять полученные знания, связывая их со слуховыми впечатлениями. Предмет «Музыкальная литература» позволит познакомиться китайским ученикам с шедеврами мирового музыкального искусства, а также поможет им открыть лучшие страницы русской классической музыки.

Русская музыка – великая страница мировой культуры, важнейшее звено в общей цепи исторического развития музыкального мышления, в рождении и смене стилевых течений в европейском музыкальном искусстве. Во многом этому способствовал гений П. И. Чайковского, композитора, который совершил гигантский сдвиг в развитии русской музыки. Именно он создал искусство, мера самобытности которого равнялась классической мере зрелости и профессионального совершенства. Творчество Чайковского заявило о себе, как о ярчайшем открытии русской национальной школы, вставшем в первые ряды мирового музыкального искусства. П. И. Чайковский утвердил жанр симфонизированного балета в практике отечественных композиторов, создав классические произведения высокого совершенства.

В программах по «Музыкальной литературе» в России творчество П. И. Чайковского представлено фортепианным и оркестровым творчеством (пьесы из «Детского альбома» и «Времен года», симфония «Зимние грезы», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и др.), а также фрагментами из опер и балетов великого композитора. В Китае преподаватели в школах часто не имеют специального музыкального образования, поэтому не всегда могут сделать правильный выбор относительно репертуара для уроков музыки. Поэтому актуальной и важной считаем задачу разработки уроков, знакомящих детей в образовательных учреждениях Китая с балетом Чайковского «Лебединое озеро».

Балет как синтетический жанр включает множество компонентов: музыку, хореографию, сценическое действие, декорации, костюмы, грим. Поэтому он привлекает внимание учеников: дети любят уроки, где знакомятся с балетной музыкой, живо и с интересом воспринимают материал. Их привлекает прослушивание и просмотр на уроках эпизодов из балетных спектаклей, они увлеченно обсуждают сюжеты, так как большинство балетов основывается на сказочных повествованиях. Важность изучения балетного творчества Чайковского объясняется тем, что музыка трех великих балетов русского композитора представляет классический этап развития этого жанра в контексте европейского искусства [2]. В то же время балеты Чайковского развивают традиции танцевальных сюит, включенных в оперы русскими композиторами М. И. Глинкой и А. П. Бородиным. Поэтому следует предварительно познакомить детей и с этим материалом – музыкой вторых актов в операх «Иван Сусанин» и «Князь Игорь». Также необходимо сообщить детям то обстоятельство, что идеи сюжетов для балетов Чайковскому предлагал выдающийся хореограф М. Петипа. Именно балетмейстер играл ведущую роль в сотрудничестве с композитором: он писал подробные программы для будущих балетных спектаклей.

Сюжет балета «Лебединое озеро» будет близок и понятен ученикам китайских школ, так как прослушивание музыки Чайковского позволит ребенку познать свои эмоции и чувства, а также эмоции и чувства других людей, постичь нравственное содержание музыки балета – служение добру и осуждение зла. В балете «Лебединое озеро» традиционный сказочный сюжет с подвигами, фантастикой, волшебными превращениями П. Чайковский использовал для показа разнообразных характеров, сложных взаимоотношений между героями, создав целую галерею человеческих типов. Среди них – рыцарски благородный пылкий и мужественный принц Зигфрид, нежная Одетта, злой колдун Ротбарт, коварная Одиллия. Важно и то, что сюжетная основа объединяет фольклорные мотивы, в ней причудливо переплетаются старинная немецкая легенда, а также мотивы из сказки русского классика А. С. Пушкина «Сказка о царе Салтане».

В китайских школах при знакомстве с произведениями искусств приоритет всегда отдается произведениям и жанрам, в которых присутствуют народные традиции и мотивы, а также господствуют мужественные, светлые, жизнерадостные образы, картины природы, изображаются животные и птицы. Интересно будет познакомиться детям и с необычными костюмами, не только традиционными для балетного спектакля (балетная пачка, пуанты), но и костюмами разных эпох и стран (польский, итальянский, русский и др.).

Не менее важно, что музыка в балете Чайковского точно выражает пластику танцевальных движений: мелодии тесно связаны с метром и ритмом, их единство точно передают характер того или иного героя, выражают настроение в том или ином эпизоде. Просмотр видеофрагментов даст представление об элементах классического балета (гранд плие, аттитюд, гранд батман, пируэт, фуэтэ и др.), а также о движениях под музыку народных танцев (мазурки, тарантеллы, трепака и т. д.).

Несмотря на драматический сюжет, музыка балета «Лебединое озеро» празднична, нарядна, ее отличает красочная оркестровка, законченность отдельных музыкальных номеров. Следует рассмотреть драматургические приемы, которые использует композитор: контраст и противопоставление сольных и коллективных номеров, взаимосвязь танца и пантомимы в характеристике главных героев балета. Следует обратить внимание и на ту особенность, что Чайковский стремится «преодолеть» тактовые нормы, в его произведении главенствует музыкальное начало.

Изучая балетный спектакль, важно рассказать ученикам о сценической судьбе спектакля «Лебединое озеро», ознакомить их с разными прочтениями сюжета в разное время. Ученики самостоятельно могут подготовить сообщения о трактовке образов балета знаменитыми танцовщиками и танцовщицами, а также подобрать и показать другим ученикам различное художественное оформление спектаклей. Так, наверняка запомнится акробатическая постановка балета в Шанхае, представление балета в виде красочного шоу. Необходимо напомнить ученикам и о том, что постановка балета «Лебединое озеро» в 1958 году на сцене специально построенного в Пекине Китайского национального театра была подготовлена русским хореографом Петром Гусевым, осуществившим затем подготовку балетных спектаклей «Красавица рыбка» и «Наводнение».

Таким образом, учителю необходимо стремиться к тому, чтобы структура уроков, посвященных изучению музыки балета П. Чайковского «Лебединое озеро», была гибкой. Ведь от одного урока до другого проходит целая неделя, наполненная другими уроками, впечатлениями, не имеющими никакого отношения к усваиваемым музыкальным произведениям. И надо стремиться, чтобы у ребят осталось целостное впечатление от прослушанной музыки, поддерживался интерес к балетному жанру.

Литература

1. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 336 с.
2. Ван Юйхе. Краткая история современной китайской музыки. – Пекин, 1991. – 127 с.
3. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. – М.: Композитор, 2014. – С. 28.
4. Су Цзюнь. Тенденции современного общего музыкального образования детей в России и Китае (в аспекте сравнительной педагогики) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.jurnal.org/articles/2013/ped54.html>.
5. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 2. – С. 105–107.
6. Царева Е. Музыка прежде всего // Как преподавать музыкальную литературу. – М.: Классика–XXI, 2007. – С. 151–156.
7. Ян Бохуа. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая [Электронный ресурс]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2009. – 161 с. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalnoe-vospitanie-v-obweobrazovatelnyh-shkolah-sovremennogo-kitaja.html>.

List of references

1. Aliev Ju. B. Nastol'naja kniga shkol'nogo uchitelja-muzykanta. – M.: VLADOS, 2003. – 336 s.
2. Van Jujhe. Kratkaja istorija sovremennoj kitajskoj muzyki. – Pekin, 1991. – 127 s.
3. Medushevskij V. V. Duhovnyj analiz muzyki. – M.: Kompozitor, 2014. – S. 28.
4. Su Czjun'. Tendencii sovremennogo obshhego muzykal'nogo obrazovanija detej v Rossii i Kitae (v aspekte sravnitel'noj pedagogiki) [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.jurnal.org/articles/2013/ped54.html>.
5. Huan Sjan'juj. Mirovozzrencheskie osobennosti muzykal'noj kul'tury i muzykal'nogo obrazovanija v Kitae i Rossii // Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija. – 2015. – № 2. – S. 105–107.
6. Careva E. Muzyka prezhde vsego // Kak prepodavat' muzykal'nuju literaturu. – M.: Klassika–XXI, 2007. – S. 151–156.
7. Jan Bohua. Muzykal'noe vospitanie v obshheobrazovatel'nyh shkolah sovremennogo Kitaja [Elektronnyj resurs]: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 [Mesto zashhity: Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gercena]. – SPb., 2009. – 161 s. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalnoe-vospitanie-v-obweobrazovatelnyh-shkolah-sovremennogo-kitaja.html>.

ДИСТАНЦИОННЫЕ КОНКУРСНЫЕ ПРОЕКТЫ «GLORIA MUSICA» И «MUSICUS IUVENIS»: ОПЫТ УЧАСТИЯ

М. В. Шевцова

МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 59», с. Панфилово

В статье обобщен опыт участия в дистанционных конкурсных проектах «Gloria musica» и «Musicus iuvenis» как одна из форм внеурочной и внеклассной работы, расширяющая программные рамки предмета «Музыкальная литература» в ДМШ и ДШИ и предмета «Музыка» в общеобразовательных учреждениях. Представлены примеры творческих заданий, выполненных учащимися образовательных учреждений села Чусовитино Кемеровской области.

Ключевые слова: турнир «Gloria musica», олимпиада «Musicus iuvenis», творческие задания, конкурс.

REMOTE COMPETITIVE PROJECTS “GLORIA MUSICA” AND “MUSICUS IUVENIS”

M. V. Shevtsova

Children's Music School № 59, Panfilovo

The article generalizes the experience of remote participation in competitive projects “Gloria musica” and “Musicus iuvenis” as a form of curricular and extracurricular activities, extending the framework of subject “Musical literature” at music schools and subject “Music” at secondary schools. The author presents the examples of creative tasks done by the students of educational institutions of the village Chusovitino, the Kemerovo region.

Keywords: tournament “Gloria musica”, Olympiad “Musicus iuvenis”, creative tasks, competition.

Современное образовательное пространство выдвигает необходимость освоения новых форм и методов обучения. К одной из форм внеклассной и внешкольной работы можно отнести фестиваль-но-конкурсное движение, которое с каждым годом вовлекает в свой «водоворот» все новых и новых участников из различных уголков России. Дистанционные конкурсы различных уровней создают своеобразный «единый образовательный формат» и стирают территориальные границы, позволяя сельским педагогам и ученикам идти в ногу со временем. Так, например, Центр АРТ-образования ГАОУ ДПО «Институт развития образования Республики Татарстан» начиная с 2012/13 учебного года проводит дистанционные конкурсные проекты «Gloria musica» и «Musicus iuvenis». Цели и задачи четко сформулированы в положениях этих конкурсов [1; 2]:

- повышение интереса учащихся к изучаемым предметам;
- актуализация знаний и умений, полученных в процессе обучения;
- стимулирование интереса к исследовательской деятельности;
- повышение уровня владения информационно-коммуникационными технологиями;
- повышение престижа предметов художественно-эстетического цикла;
- выявление одаренных детей, обладающих творческим и интеллектуальным потенциалом;
- развитие форм внеклассной и внешкольной работы.

К участию в дистанционном турнире «Gloria musica» допускаются учащиеся общеобразовательных учреждений всех типов и видов. Турнир проводится индивидуально в двух возрастных категориях: 1–5-й классы (младшая группа) и 6–9-й классы (средняя группа).

Олимпиада по музыкальной литературе «Musicus iuvenis» проводится для учащихся музыкальных школ и школ искусств. Олимпиада проводится индивидуально в двух возрастных категориях: 4–5-й классы и 6–8-й классы детских музыкальных школ и школ искусств. Оргкомитет турнира формирует и утверждает состав экспертов из высококвалифицированных и опытных специалистов в области музыкального искусства образовательных учреждений высшего и среднего звена. В его состав входят:

- Ильина Светлана Викторовна (кандидат искусствоведения, доцент Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева, г. Чебоксары).
- Милютин Марина Георгиевна (доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск).
- Преснякова Инга Александровна (кандидат искусствоведения, доцент Российской академии музыки имени Гнесиных, г. Москва).
- Руднева Яна Борисовна (кандидат исторических наук, проректор по научной и инновационной деятельности ГАОУ ДПО «Институт развития образования Республики Татарстан», г. Казань).
- Смирнова Елена Михайловна (доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова, г. Казань).

Задания турниров и олимпиад выполняются в один тур в течение 10 дней с момента публикации на сайте <http://centre-art.ru/>. Количество заданий в разные годы варьировалось от 4 до 8 или 9, уровень сложности разнообразен. Задания ориентированы не только на использование знаний, полученных в процессе обучения. Но и на овладение (закрепление) навыков исследовательской деятельности. Неотъемлемым компонентом всех проведенных турниров и олимпиад стали творческие задания. Причем, значимость этих заданий подчеркивается максимальным количеством баллов, которые в случае успеха сможет заработать конкурсант. В процентном соотношении 25–60 % от общего количества (в турнирах разных лет) баллов приходится как раз на творческое задание. В некоторых заданиях (в 50 % выполненных нами конкурсов) авторы предоставляют участникам несколько вариантов заданий на выбор (от 2 до 4). Выполнение творческих заданий предполагает не только наличие у участников специфических знаний из области музыкального искусства, но и знаний русского языка и литературы, умения логически мыслить.

Творческие задания можно классифицировать следующим образом:

- 1) сочинение по иллюстрациям;
- 2) сочинение о звучащей инструментальной музыке;
- 3) сочинение-рассуждение о звучащей вокальной музыке;
- 4) эссе или сочинение на заданную тему;
- 5) сочинение-расследование.
- 6) ребусы;
- 7) кроссворды;
- 8) рисунок;
- 9) презентация на заданную тему;
- 10) сочинение мелодии на заданный стихотворный текст с записью на аудио- или видеоноситель.

В селе Чусовитино Ленинск-Кузнецкого района с численностью населения 1270 человек (данные на 01.01.2016) учебные дисциплины «Музыка» в «Чусовитинской СОШ» и «Музыкальная литература» в ДМШ № 59 преподает один преподаватель-музыкант. Из 120 учащихся общеобразовательной школы, изучающих предмет «Музыка» (с 1-го по 8-й классы) и проживающих на территории села (подвозимые дети из других населенных пунктов в их число не входят), 13 человек (10,83 %) являются учащимися класса фортепиано ДМШ № 59 в селе Чусовитино; и только 7 из них (5,83 % от 120 потенциально возможных) изучают предмет «Музыкальная литература» (это ученики 4–7-го классов ДМШ).

Учащиеся из МБОУ «Чусовитинская СОШ» и МБОУ ДОД «ДМШ № 59» с 2012/13 учебного года принимают активное участие во Всероссийских дистанционных творческих проектах «Gloria musica» и «Musicus iuvenis», которые проводит Центр АРТ-образования ГАОУ ДПО «Институт развития образования Республики Татарстан». С наиболее успешными творческими работами и формулировками заданий к ним предлагаем познакомиться далее.

Итак, в творческом задании Всероссийской олимпиады по музыкальной литературе «Musicus iuvenis – 2014», 4–5-й классы (младшая группа, 50 баллов из 100), предлагалось выполнить один из вариантов по выбору. Следовало написать небольшое эссе (35–60 предложений) или сочинение на предложенные темы. Форма выполнения задания – свободная; тема могла быть сформулирована участниками самостоятельно, в любом ракурсе. Критериями оценки являлись оригинальность замысла; творческий подход в раскрытии темы; смысловая цельность, речевая связность и последовательность изложения; грамотность. Обратим внимание, что творческие задания должны были выполняться участниками самостоятельно, не могли содержать копирования текстов из литературы и интернет-источников (такие работы жюри не рассматривало).

Вот один из вариантов: «Прослушайте два музыкальных произведения. Выберите то, которое вам больше понравилось. О чем рассказала вам музыка? Какие средства музыкальной выразительности были использованы композитором?». Далее предлагаем выполненное задание Марины Колесниковой, ученицы 5-го класса, 13 лет. Она была награждена дипломом лауреата II степени.

В некотором царстве, бесовском государстве жила-была Баба-яга. Сколько лет жила? Никто об этом не знал, не ведал. Но внешность выдавала её возраст – лет триста-четыреста. Фигурка худенькая, сгорбленная. Одна ножка костяная, коротенькая. Руки морщинистые, ногти маникюр уже лет сто не видели. Нос крючковатый, глаза злые и хитрые. А коварством от неё за версту веяло. Славилась Баба-яга на всю округу умением изготавливать различные волшебные напитки. И вот однажды получила она заказ на молодильное зелье. Все ингредиенты для этого были заготовлены: копыта африкканского носорога, бивень индийского слона, панцирь австралийской черепахи, клюв птерозавра и даже челюсть марсианской гориллы. Не хватало только одного – реццового зуба пятнистого сибирского зайца.

В одно летнее утро, облетая свои владения, Баба-яга случайно наткнулась на такого пятнистого зайца. Он оказался очень быстроногим и прытким. Бабе-яге пришлось приложить много усилий, чтобы настигнуть свою жертву. Несколько раз «заводила» она свой летательный аппарат – ступу с метлой. Но у страха, как говорится, глаза велики. И бедный заяц много раз ускользал от Яги, пока не выбился из сил. Прилетев в свою избушку на курьих ножках, заперла Баба-яга зайца в кладовой...

Наконец-то, все составляющие волшебного напитка собраны. Пора приниматься за молодильное зелье. Огромный котёл заполнен берёзовым соком трехлетней давности. Копыта, панцирь и другие ингредиенты погрузились в бурлящую жидкость. Девяносто девять раз прозвучали слова заклинания. А на сотый раз в котёл должен был отправиться заячий зуб. Но, увы! Сибирский пятнистый заяц, как и все зайцы этого вымирающего вида, отличался особым умом и сообразительностью. Отдохнув от погони, набравшись сил, он нашёл в кладовой за мешками с кишками потайной выход. И, воспользовавшись сосредоточенностью Бабы-яги на строгой последовательности в рецептуре зелья, он выскользнул из избушки. И опять погоня. Только теперь успех был на стороне пятнистого зайца. Он убежал. А раздосадованная Баба-яга осталась ни с чем. Молодильное зелье было испорчено.

Именно такую историю я услышала в предложенном музыкальном произведении. А написал эту музыку Модест Петрович Мусоргский. Оркестровал – французский композитор Морис Равель.

Средства музыкальной выразительности раскрывают волшебный образ Бабы-яги: это диссонансы в гармонии, неожиданные акценты в мелодии, полнозвучность оркестровой фактуры, тем-

бры низких струнных инструментов, фагота, яркие краски медных, сочный всплеск тарелок. Крайние разделы трехчастной формы резко контрастируют среднему разделу. Движение мелкими длительностями, длительное звучание в громкой динамике, регистровое разнообразие имитируют погоню.

Следующее задание IV Всероссийского турнира по музыке «Gloria musica – 2015» было для учеников 1–5-го классов. Предлагаем ознакомиться с первым вариантом, который имел такую формулировку: «Напишите небольшую музыкальную сказку по иллюстрациям Виктора Чижикова. Картинки можно использовать не все, можно менять их местами. Не забудьте обязательно рассказать про музыку, которая может здесь прозвучать!».

Далее следует выполненное задание Петра Шевцова, ученика 4-го класса СОШ, 10 лет. Участник был награжден дипломом лауреата II степени. Мальчик сочинил сказку **«Прощай, ДоРеМиДор!»**.

В Тридевятом королевстве правил король ДоРеМиДор седьмой. Он был очень-очень злой и жестокий. Больше всего на свете король не любил музыку. За исполнение даже маленькой песни он строго наказывал. Его королевство стало сумеречным. Люди разучились смеяться и всегда горевали. Цветы перестали источать ароматы, птицы не чирикали и не издавали свои чудесные трели. Король ДоРеМиДор седьмой заточил в темницу на острове Пауз знаменитого композитора СиДоРэ. Все музыкальные инструменты в королевстве были уничтожены. Сохранились только колотушки от там-тама. Они превратились в дубинки палачей. Во всем королевстве от музыки остался единственный диск, который можно было воспроизвести на старинном устройстве – патефоне. И хранились эти предметы за семью железными дверями, закрытыми одиннадцатью замками в самом дальнем подземелье. А ключи ДоРеМиДор прятал в правом чулке.

Однажды налетел вихрь. Он был такой сильный, что смог перенести в своих потоках трубача СольЛяМи из Тридесятого королевства. Этот трубач был самым знаменитым во всём мире. Он умел играть на ВОЛШЕБНОЙ трубе! Каждая мелодия, выдуваемая из этого инструмента, преображала всё вокруг. Первыми звуки чудесной трубы услышали животные. Собаки залаяли, кошки замыкали, птицы стали щебетать на все птичьи голоса, бабочки весело зашевелили крылышками. Вся природа оживилась. Люди стали подпевать трубачу. И на их лицах появились улыбки. Сердца наполнились радостью.

Короля ДоРеМиДора седьмого разорвало от злости. И у всех жителей Тридевятого королевства начался праздник. Влюбленные пары закружились в звуках вальса, собаки заплясали польку. Трубач СольЛяМи спас из темницы композитора СиДоРэ. Он был очень счастлив на свободе. На радость всем людям СиДоРэ написал весёлый мюзикл «Прощай, ДоРеМиДор!». С тех пор в этом королевстве воцарились любовь, добро и счастье.

Как представляется, интересным и полезным для детей 6–9-го классов было задание, получившее название «Музыкальное расследование». Задание предлагалось на IV Всероссийском турнире по музыке «Gloria musica – 2015», оценивалось от 50 баллов из 100 возможных. Приведем текст задания: «Любая история, в том числе и история музыки, полна неожиданностей и иногда даже мистификаций. Часто привычные и очевидные вещи при внимательном рассмотрении оказываются связанными между самым причудливым образом. Мы предлагаем вам провести собственное исследование, а может быть, даже и «расследование» и по исходным данным (двум аудиозаписям и трем портретам) решить почти детективную задачу. Ответьте на вопрос: как эта музыка и все эти люди связаны между собой?». Далее участнику предлагалось написать небольшое (от 35 до 60 предложений) эссе или сочинение. Оговаривалось, что форма выполнения задания могла быть свободной; кроме того, тема могла быть сформулирована участниками самостоятельно и в любом ракурсе. Однако творческие задания должны были выполняться участниками самостоятельно и, главное, – не содержать копирова-

ния текстов из литературы и интернет-источников. Такие работы жюри не рассматривало. Музыкальные фрагменты в задании были даны без обозначения авторства. Критериями оценки являлись:

- оригинальность замысла;
- творческий подход в раскрытии темы;
- смысловая цельность, речевая связность и последовательность изложения;
- грамотность.

Сразу оговоримся, что были использованы пьеса Франческо Канова да Милано «Сюита для лютни: канцона и танец» в исполнении Владимира Вавилова. А также песня в исполнении Б. Гребенщикова «Под небом голубым».

Участница Алексеева Милена (ученица 6-го класса СОШ, 12 лет) была награждена за оригинальную форму дипломом лауреата I степени. Задание было оформлено в виде радиопередачи и называлось «Один час в эфире». Приведем текст.

Дмитрий (59 лет), Алина (20 лет) – радиоведущие.

Илья (58 лет), Анастасия (46 лет), Евгений (19 лет) – радиослушатели.

Алина. *Уважаемые слушатели радио «Чусовитино-FM». В нашу редакцию поступил звонок с просьбой поздравить классного руководителя 6-го «А» класса Анну Ивановну Дубовцеву с Днем учителя. Этот праздник она отмечает уже 45-й раз. В качестве музыкального подарка для неё прозвучит песня «Под небом голубым».*

(Звучит песня в исполнении Б. Гребенщикова.)

Дмитрий. *Алина, а ты знаешь авторов этой песни?*

Алина. *Ну, это же всем известно! Песня «Под небом голубым» лет тридцать является визитной карточкой рок-музыканта Бориса Гребенщикова! Это и есть её автор.*

Дмитрий. *А в этом ты не права, Алина. Я помню, как мне в 1972 году на 16-летие родители подарили виниловый диск «Лютневая музыка XVI–XVII веков» в исполнении гитариста Владимира Вавилова. Первой дорожкой на той пластинке была сюита Франческо Канова да Милано из 2 частей: канцона и танец. Мне так нравилась эта старинная музыка, что я очень часто её слушал.*

Алина. *У нас звонок в студию. Алло, здравствуйте, представьтесь, пожалуйста.*

Илья. *Здравствуйте, меня зовут Илья, мне 58 лет. Я тоже люблю слушать песню «Под небом голубым». Особенно в исполнении Елены Камбуровой. А помните ли вы, Дмитрий, что текст этой песни был написан на готовую мелодию сразу после выхода виниловой пластинки. Поэт Анри Волохонский сочинил стихотворение, озаглавленное «Рай». Текст стихотворения несколько отличается от текста песни, которую исполнил в сегодняшней программе Борис Гребенщиков.*

Дмитрий. *Конечно, Илья, помню. И помню первого исполнителя этой песни Алексея Хвостенко, соавтора Анри Волохонского.*

Илья. *Да, кто эту песню только не пел! В конце 70–80-х годах я был постоянным слушателем бардовских фестивалей. Очень часто эта песня там звучала. А вот Борис Гребенщиков включил её в свой репертуар только в 1984 году.*

Дмитрий. *Чуть позже эта песня была включена в альбом «Десять стрел» рок-группы «Аквариум» под названием «Город».*

Илья. *Этот альбом «Десять стрел» до сих пор хранится в моей фонотеке.*

Алина. *В нашей студии ещё один звонок. Алло, здравствуйте. Представьтесь, пожалуйста!*

Анастасия. *Здравствуйте, меня зовут Анастасия, мне 46 лет. Я помню, как в 1987 году в кинотеатрах страны был показан фильм режиссера Владимира Соловьева «Асса». Там тоже звучала песня «Город золотой». И не только в этом фильме я слышала эту песню! Она звучала в телесериалах «Бригада», «Месть», «Любить по-русски-3»... Эту песню поют сейчас наши дети, например детский ансамбль «Непоседы».*

Алина. *Совсем недавно я ездила в город Щелково к своей подруге. И вы не поверите, друзья мои, что я услышала при выходе из автобуса. На колоколах звонницы Серафимо-Саровской церкви исполнялся полуденный перезвон на мелодию песни «Город золотой». Да! Знал бы Франческо Канова да Милано, что мелодия, написанная им, проживет четыре столетия и будет такой популярной в России.*

Дмитрий. *Алло, вы в эфире, здравствуйте. Представьтесь, пожалуйста!*

Евгений. *Здравствуйте, меня зовут Евгений, мне 19 лет. В прошлом году по заданию моего научного руководителя я писал реферат как раз на эту тему! Я могу с уверенностью утверждать, что Франческо Канова да Милано не имеет к этой музыке никакого отношения. Композитор, сочинивший столь популярную мелодию, наш соотечественник – Владимир Фёдорович Вавилов. Он же и первый исполнитель этой музыки. Это своеобразная музыкальная мистификация. Мы никогда не узнаем, почему гитарист Владимир Вавилов умолчал о своем композиторском таланте. Он умер вскоре после выхода пластинки в тираж.*

Алина. *Друзья мои, меня охватило чувство гордости за своего соотечественника Владимира Вавилова. Написанная им гениальная музыка уже полвека волнует сердца россиян.*

Дмитрий. *Не думал я, что песня «Под небом голубым» вызовет такой отклик у радиослушателей Чусовитино-FM. Ещё раз поздравляем классного руководителя 6-го «А» класса Анну Ивановну Дубовцеву с Днём учителя, желаем ей здоровья, семейного благополучия и талантливых учеников!*

Алина. *А мы прощаемся с вами, дорогие радиослушатели. До новых встреч в эфире.*

Обратим внимание на то, что дистанционные проекты «Gloria musica» и «Musicus iuvenis» коренным образом отличаются от устоявшихся конкурсных форм для исполнителей инструменталистов и вокалистов, а также очных теоретических олимпиад. Как известно, традиционные конкурсы предполагают: длительную предварительную подготовку программы выступления, предусмотренной условиями конкурса; короткое выступление, очередность которого определяется жеребьевкой, и потому некое конкурсное волнение до и после выхода на сцену. Наконец, у участников должен быть высокий уровень исполнительских навыков, что и позволяет допустить к участию в конкурсе только лучших, а не всех желающих. В сравнении: турнир «Gloria musica» и олимпиада «Musicus iuvenis» не требуют предварительной подготовки; а задания, как оговаривается в Положениях конкурсов, «в целом соответствуют программным требованиям дисциплины». Правда, выполнение заданий требует достаточно много времени, ведь информационный объем не позволяет уложиться в рамки одного академического часа. Кроме того, творческие задания предполагают некоторый запас времени, необходимый для осмысления проделанной работы и улучшения достигнутого результата. Как положительное отметим и то, что для участников нет жесткого регламента и четких инструкций, это позволяет ученикам самостоятельно выбрать комфортное для себя время в течение 10 назначенных дней. Данное обстоятельство исключает и лишние психологические волнения.

Однако перед педагогом стоит довольно сложная задача – необходимо убедить ученика в целесообразности предстоящей работы, важно сделать это в первый же день получения задания. Интересно, что волнение у ребенка возникает по мере выполнения заданий, ведь некоторые из них имеют нестандартные формулировки, да и чаще всего задания все же выходят за рамки программных требований по изучаемым дисциплинам. Отметим то, что предварительный отбор участников не производится, что допускает к участию детей с разным уровнем подготовки, дает возможность особенно малоуспешным на поприще музыкального исполнительства ученикам влиться в поток фестивально-конкурсного движения, проверить свои силы.

Автор статьи со своими учениками уже в течение четырех лет принимает участие, помогая ребятам выполнять задания Всероссийского турнира по музыке «Gloria musica» и Всероссийской олимпиады по музыкальной литературе «Musicus iuvenis». Поэтому может обобщить свой педагогиче-

ческий опыт в следующих выводах. Во-первых, у учеников возрос интерес к предметам «Музыкальная литература» в ДМШ и ДШИ, а также «Музыка» в общеобразовательных учреждениях. Во-вторых, для ребят эти дисциплины словно вышли на новый уровень по значимости (престижности) среди других предметов художественно-эстетического цикла. Важно и то, что преодолевая трудности при выполнении творческих заданий, учащиеся на собственном опыте понимают ценность собственной работы. Подчеркнем то, что авторы проектов креативно подходят к составлению заданий, тем самым стимулируют у ребят интерес к исследовательской деятельности. С каждым учебным годом вводятся новые, более современные задания, связанные с овладением информационно-коммуникационными технологиями. Например, составить презентацию («Musicus iuvenis – 2016», для учеников 6–9-го классов) или сочинить мелодию на заданный текст и записать ее на диктофон или видеокамеру («Gloria musica – 2016», для учеников 1–5-го классов). Таким образом, не только учащиеся, но и преподаватели имеют возможность выйти на новый уровень профессионализма и постоянно расширять горизонты своих знаний. К тому же конкурсная атмосфера позволяет выявлять одаренных детей, обладающих творческим и интеллектуальным потенциалом. Кроме того, сами учителя имеют возможность наблюдать свой собственный профессиональный рост. Этому способствует сравнительный анализ работ своих учеников и работ лауреатов, которые предоставляет жюри после подведения итогов.

Представляется, что в будущем наши ученики будут высоко ценить продукты интеллектуального труда других людей. Ведь очень часто наши дети, подражая взрослым, копируют (скачивают) информацию из интернет-источников и уверенно, без сомнения, выдают ее за свою.

Думается, что создание своего, отличного от других варианта творческой работы должно принести удовлетворение и радость ее исполнителям. Поэтому в дальнейшей работе предполагаем конкурсные проекты Центра АРТ-образования ГАОУ ДПО «Институт развития образования Республики Татарстан» использовать также и как одну из форм внеклассной и внешкольной работы. Отметим, что материалы сайта «Центр АРТ-образования» [3] выявили, что среди учащихся Кемеровской области в описанных творческих проектах с 2012/13 учебного года участвовали 30 педагогов из 17 населенных пунктов. Уверены, что число участников и лауреатов среди наших земляков будет увеличиваться от конкурса к конкурсу.

Литература

1. Положение о V Всероссийском турнире по музыке «Gloria musica» [Электронный ресурс]. – URL: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/vserossiyskiy-turnir-po-muzyke-gloria-musica/>?. – Загл. с экрана.
2. Положение о IV Всероссийской олимпиаде по музыкальной литературе «Musicus iuvenis» [Электронный ресурс]. – URL: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/vserossiyskaya-olimpiada-po-muzykalnoy-literature-musicus-iuvenis/>. – Загл. с экрана.
3. Центр АРТ-образования [Электронный ресурс]. – URL: <http://centre-art.ru>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Polozhenie o V Vserossijskom turnire po musice “Gloria musyke” [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/vserossiyskiy-turnir-po-muzyke-gloria-musica/>?. – Zagl. s ekrana.
2. Polozhenie o IV Vserossijskoj olimpiade po musykal’noj literature “Musicus iuvenis” [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://centre-art.ru/tvorcheskie-proekty/vserossiyskiy-turnir-po-muzyke-gloria-musica/>?. – Zagl. s ekrana.
3. Centr ART-obrazovaniya [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://centre-art.ru>. – Zagl. s ekrana.

ПРИМЕНЕНИЕ ПРОГРАММЫ «СИБЕЛИУС» В ОБУЧЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ НА БАЯНЕ, АККОРДЕОНЕ

С. Н. Федин

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье затронуты вопросы, возникающие в процессе обучения исполнительскому искусству слепых студентов. Выделена та область информации, которая передаётся обучающемуся исполнительству на баяне, аккордеоне посредством зрения. В некоторых случаях данная информация опосредованно направляет ход мыслей обучающегося. В статье определяются пути замены видеоинформации на аудио.

Ключевые слова: баян, аккордеон, слепой исполнитель, музыкальный редактор, «Сибелиус», звуковое восприятие.

USING THE PROGRAM “SIBELIUS” IN TRAINING IN PLAYING BAYAN AND ACCORDION

S. N. Fedin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article takes up questions arising in the course of training performing art for blind students. Special information that is passed to the student through vision is selected. In some cases this information directs thoughts of students in the desired direction vicariously. The article defines the ways to replace visual information by audio.

Keywords: bayan, accordion, blind performer, music editor, “Sibelius”, sound perception.

Для понимания необходимости применения компьютерной программы «Сибелиус» в работе со слепыми учениками следует иметь представление о технологии создания музыкального произведения сочинённого одним музыкантом, а исполненного другим. Следует подчеркнуть, что имеются в виду абсолютно слепые, а не слабовидящие, плохо читающие или же не умеющие читать нотный текст пальцами вообще. Напомним, что музыкальный инструмент состоит из набора генераторов (будь то струны, металлические голоса, воздушный столб, пластины и т. д.), воспроизводящих музыкальный звук. С помощью зрения формируется пространственная ориентация, нарабатываются топографические двигательные действия (двигательные действия, необходимые для исполнения нот на клавиатуре инструмента), являющиеся аналогом нотного текста изучаемого музыкального произведения. Возникает вопрос: «Смогут ли движения слепых музыкантов стать аналогом нотного текста и клавиш инструмента, необходимых для исполнения изучаемого музыкального произведения?». Это будет зависеть от того, какими единицами музыкального языка (имеется в виду горизонтальными одноголосными или же фактурными) оперируют исполнители. Если они мыслят во время исполнения интонациями или мотивами, то они не смогут преодолеть проблем, созданных антропологией.

Проблемы связаны не только со звуковым мышлением, опирающимся на систему музыкального языка, но и с двигательным мышлением, которое формируется на основе анатомии исполнительского аппарата. Имеется в виду алфавит музыкального языка, используемый в европейском музыкальном искусстве, и аппликатурный алфавит, используемый в современном музыкальном ис-

кусстве. В хроматическом звукоряде двенадцать тонов, а в аппликатурном алфавите всего пять пальцев. Следовательно, на каждый палец приходится по 2–4 тона, а если учесть октавы, то станет понятна вся сложность не только запоминания музыкального произведения, но и формирования структурных единиц музыкальной формы. Другая ситуация возникает при использовании комбинации из двух пальцев, в качестве операционной единицы. Линейный анализ показал наличие двадцати комбинаций, что вполне соответствует количеству применяемых в музыкальном искусстве интервалов. Вне интервального мышления современное исполнительское искусство невозможно.

При проведении исследований музыкальных произведений с помощью энтропийного метода коэффициент корреляции между H_1 нотных знаков и H_1 аппликатуры составил 0,716, а коэффициент корреляции между H_2 нотных знаков и H_2 аппликатуры – 0,904. H_1 – одна нота, соответствует одному номеру пальца, H_2 – комбинация из двух нот, соответствует комбинации из двух номеров пальцев. Если исполнитель оперирует отдельным звуком и кодирует его отдельным пальцем, то степень взаимной зависимости между системами составляет 71 % из 100 %. Если же исполнитель устанавливает условно рефлекторную связь между комбинацией из двух нот и комбинацией из двух пальцев, то степень взаимозависимости составляет 90 % из 100 %. Можно предположить, что степень надёжности условно рефлекторных связей будет соответствовать 71 % и 90 %, так как законы статистики распространяются и на условно рефлекторные связи в музыкальном исполнительстве [1]. Видно явное преимущество комбинаций из двух пальцев. Но не следует доверять только такому решению данного вопроса, без построения технологической модели подготовки исполнителем музыкального произведения к концертному выступлению и, прежде всего, определения того, чем он оперирует в процессе анализа и синтеза при освоении музыкального материала, что в теории исполнительства не отражено.

В данной статье речь идёт о линейности в музыкальном материале, независимо от полифонического, монодийного или гомофонно-гармонического стиля. Попытаемся объяснить, почему вводится новый термин – линейность, хотя уже существуют термины голос и мелодия. Современное искусство даёт нам примеры, требующие введения в теорию исполнительства данного термина. Не будем приводить примеры из творчества композиторов-пуантилистов, направления электронной музыки, вообще авангардистской музыки, где почти не применяется понятие «мелос». Используем принцип разрешения в тоническое трезвучие доминантсептаккорда и его обращений, основанный на тяготении неустоев к устою.

В баянном искусстве в качестве примера можно привести произведения Г. Шендерёва «Думка» и «Частушка». В партии левой руки нарушаются законы голосоведения, монодийности, гармонии, несмотря на это, на баяне все звучит достаточно художественно. Найти эти художественные варианты помогает опора на линейное мышление, что важно при обучении исполнительскому искусству и слепых, и не слепых студентов. Объяснить линейность до начала работы над произведением можно лишь опираясь на нотный текст, то есть на зрение, или же копируя исполнение другого исполнителя. В последнем случае теряется индивидуальность мышления, прерывается процесс создания неповторимого индивидуального звукового образа, опирающегося на художественный вкус, который в свою очередь состоит из чувства целостности и гармоничности. К сожалению, построение линейности в полифоническом, гомофонно-гармоническом стилях может происходить по принципу удобства аппликатуры, с опорой на формализованные принципы организации звуковысотных последовательностей, а также на поверхностное понимание системы и знание закономерностей формирования штрихов [2]. В этом случае профессиональный опыт музыканта, без опоры на его же художественный вкус, не обогащается [4, с. 139], художественный вкус не развивается. Именно линейное мышление даёт возможность создать собственную интерпретацию, не нарушая художественную составляющую произведения, так как линейность пронизывает фактуру музыкального произведения. Степень целостности и гармоничности [3] этих звуковых линий будет различна. Объяснить

это возможно, если показать, чем отличаются варианты линейности, созданные на формализованных принципах, от вариантов, созданных при опоре на художественный вкус. Следует сопоставить звучание музыкального материала в различных вариантах с помощью компьютера и с помощью баяна или аккордеона.

Важной проблемой в обучении исполнительскому искусству является необходимость объяснения студенту, что такое целостность и гармоничность. В случае со слепым эта проблема усложняется уже на уровне фраз и предложений, особенно если фраза состоит из большого количества звуков, что не является редкостью. Если изменять текст, при звучании музыкального произведения, добавляя в конце фразы, предложения, периода паузу, то это даст возможность формального деления музыкального материала на фразы, предложения, периоды. В данном случае рушится целостность и гармоничность реального звучания музыкального произведения. Отрицательный эффект в процессе обучения возникает и при постоянном проигрывании педагогом материала или же использовании записей великих исполнителей [4, с. 139]. Вместо того чтобы самостоятельно формировать художественный образ из изучаемого музыкального материала, обучающийся его только копирует. Не следует отрицать значимость традиций, но нельзя забывать и о воспитании творческой индивидуальности, новизне интерпретации. Потерю этого можно избежать, создавая звуковые полуфабрикаты.

Электронную версию, отражающую только одну сторону выразительности музыкального языка, легче создать, нежели создавать полуфабрикат в процессе исполнения музыкального материала на музыкальном инструменте. Для этого необходимо сформировать у педагога иные навыки и умения, чем те, которые были сформированы процессом обучения в традиционных учебных заведениях. Двигательные ощущения слепого музыканта и мышление на этом языке не объясняют целостность и структурную организацию фразы в реальном звучании, не говоря уже о более крупных единицах музыкальной формы. Если к этому добавить абсолютный слух, то сложность проблемы возрастает в геометрической прогрессии. Студент с абсолютным слухом зачастую организует фактуру и форму по высоте и регистру, что приводит к упрощённому пониманию музыкального содержания. Даже в произведении, написанном в гомофонно-гармоническом стиле очень важна линейность, не говоря уже об имитационной полифонии. Музыкантам будет понятно, как сложно исполнить четырёхголосную фугу, соблюдая линейность голосов, когда одним и тем же пальцем музыкант исполняет звуки из разных голосов. Если эту проблему музыкант с хорошим зрением решает с помощью текста, прослеживая во времени (пространстве) линейность голоса, проставляя аппликатуру, то со слепым музыкантом этот метод не доступен. У музыкантов с хорошим зрением в процессе обучения формируются условно рефлекторная связь между зрительным символом (нотным знаком), звуковым образом, двигательным образом (двигательного комплекса) [2], поэтому для коррекции при освоении музыкального материала педагогу достаточно показать его в тексте и сказать, что нужно сделать, чтобы получить искомый результат. При этом педагог и студент не зависят от временных ограничений, то есть нотный текст можно рассматривать бесконечно. Последовательность тактов (пространственное деление) заменяет временное. При работе со слепым (подчёркиваем – не слабо видящим, а полностью слепым) условно рефлекторные связи возникают только между слуховыми образами и двигательными. При данной ситуации педагог и студент не могут абстрагироваться от времени, и, для того чтобы указать материал, который необходимо исправить, нужно чтобы студент проиграл от начала до соответствующего места, где расположен во времени данный материал. Это может сделать педагог по специальному инструменту, но при самостоятельной работе студента педагог отсутствует. Следует отметить, что копирование исполненного педагогом реального звучания с пластинки отрицательно сказывается на формировании художественного вкуса и способности к самостоятельной интерпретации музыкального произведения. Конечно, если произведение выучено наизусть и фрагментарно это звучит неверно, можно правильно исполнить с помощью музыкального

инструмента ошибочно исполненный слепым студентом материал, и студент его узнает, при условии выученного наизусть музыкального произведения, но ошибки следует исправлять до того, как произведение будет выучено наизусть. За одно проигрывание и прослушивание это не удастся сделать, поэтому необходимо поэтапное изучение нотного материала, как по горизонтали, так и по вертикали.

Деление на элементы музыкального материала, изложенного в нотном тексте по горизонтали, происходит с помощью метроритма. Деление на элементы музыкального материала, изложенного в нотном тексте по вертикали, происходит с помощью интервалов. Следует учитывать, что способность выполнять это не заложена генетически, а воспитывается, опираясь на мышечно-двигательные реакции (музыкально-исполнительские приёмы). Объясним, как это происходит, учитывая, что слух одноканальный, а музыкальный материал создаётся многоканальным инструментом. Каждый канал определяется высотой и регистром, причём регистр является краской, как и тембр, а тембр носит специфический характер, определяемый музыкальным инструментом, а регистр – нет. Если принять за аксиому, что музыкальный звук обрабатывается двумя системами [3, с. 121], то станет ясно, почему очень трудно объяснить даже хорошо видящим то, что представляют эти явления реального звука. Каждый из вышеуказанных элементов по-своему влияет на формообразование музыкального материала, диктует свои правила в применение других элементов музыкального языка (штрихов, элементов громкостной динамики), также являющихся краской. Можно предположить, что регистр, штрихи и элементы громкостной динамики воспринимаются одной системой, а высота и тембр звука, в понимании музыкантов, – другой [3]. Как влияет тембр на создание музыкального произведения, как меняется громкостная динамика под его воздействием, штрихи, темп – это можно моделировать с помощью программы «Сибелиус».

Следует учитывать, что огромную роль в воспитании способности к анализу играет исполнение полифонических произведений. Понимание различия между темой и мелодией требует очень сложных логических операций, примером могут служить тема в обращении, тема в увеличении, ракоход, стретта и т. д. В программе «Сибелиус» можно отдельно выделить голос как мелодию, в сочетании с другими голосами, показать, что изменяется в той или иной ситуации. Немаловажно выделение контрапункта, экспозиции, интерлюдии и т. д. Система Брейля, письменность для слепых, не передаёт фактуру. Весь материал осознаётся только по горизонтали, при этом нарушается одно из основных категорий музыкального искусства – время. Создание и введение системы Брейля подобно партитурной весьма дорогостоящая процедура, да и не решает всех указанных проблем. Считаем, что автору статьи удалось доказать необходимость создания специализированных хрестоматий для слепых, с речевыми комментариями, которые могли бы решить поставленные в данной статье проблемы.

Литература

1. Федин С. Н. Энтропийно-гармоничный анализ эмоционального содержания музыкальных произведений // Опыт и проблемы развития культуры в условиях перестройки: сб. ст. / гл. ред. Е. М. Титаренко. – Кемерово, 1991. – С. 301–310.
2. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учеб.-метод. пособие / ред. О. В. Кравцова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 191 с.
3. Федин С. Н. Структурные характеристики художественного звучания музыкального произведения // Вест. КемГУКИ / гл. ред. Е. Л. Кудрина. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – № 20. – С. 221–230.
4. Федин С. Н. Формирующие и компенсирующие методики обучения музыкально-исполнительскому мастерству // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении / гл. ред. И. Г. Умнова. – Кемерово, 2015. – Вып. 2. – С. 139–146.

List of references

1. Fedin S. N. Entropijno-garmonicnyj analiz emocional'nogo sodержaniya muzykal'nyh proizvedenij // Opyt i problemy razvitiya kul'tury v uslovijah perestrojki: sb. statej / gl. red. E. M. Titarenko. – Kemerovo, 1991. – S. 301–310.
2. Fedin S. N. Special'nyj instrument. Prichiny narusheniya stabil'nosti ispolneniya na estrade u bajanistov i ih ustranenie v klasse special'nogo instrumenta: ucheb.-metod. posobie / red. O. V. Kravcova. – Kemerovo: KemGUKI, 2010. – 191 s.
3. Fedin S. N. Strukturnye karakteristiki hudozhestvennogo zvuchaniya muzykal'nogo proizvedeniya // Vestnik KemGUKI / gl. red. E. L. Kudrina. – Kemerovo: KemGUKI, 2012. – № 20. – S. 221–230.
4. Fedin S. N. Formirujushhie i kompensirujushhie metodiki obuchenija muzykal'no-ispolnitel'skomu masterstvu // Muzykal'naja kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii / gl. red. I. G. Umnova. – Kemerovo, 2015. – Vyp. 2. – S. 139–146.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНОЛОГИИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ НА БАЯНЕ

А. М. Князев

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В данной статье рассматривается процесс звукообразования на баяне, артикуляция, технология выполнения туше и его видов.

Ключевые слова: артикуляция, звукообразование, звукоизвлечение, звуковедение, импульс, формирование, техника, технология, принцип, штрихи.

TECHNOLOGICAL FEATURES FOR SOUND EXTRACTING AND SOUND FORMING ON THE BAYAN

A. M. Knyazev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article discusses the process of sound production on the bayan, articulation, implementating touch technology and its species.

Keywords: articulation, sound forming, sound extracting, sound maintaining, pulse, formation, technique, technology, principle, touches.

Звукообразование, звукоизвлечение, звуковедение – эти три процесса тесно связаны между собой. Нарушения в одном из них ведет к нарушениям в других. Невозможно говорить о «музыкальности» исполнения в том случае, когда баянист допускает в звукоизвлечении ошибки принципиального характера. Также нельзя положительно оценить технологию звукоизвлечения при нарушении законов звукообразования. Звукоизвлечение субъективно может осуществляться исполнителем интуитивно либо в сочетании с логическими заключениями, основанными на глубинном постижении законов звукообразования. Звуковедение – процесс управления звуками (их соединением, разделени-

ем и акцентированием) непосредственно в момент осуществления исполнителем музыкально-художественной цели. Вспоминая Г. Г. Нейгауза и его знаменитое «музыка есть искусство звука», невольно соединяем эти три понятия именно с этим высказыванием. Звукообразование и звукоизвлечение условно могут быть рассмотрены отдельно от музыкального произведения, в то время как звуковедение предполагает некие волевые усилия музыканта, направленные на воплощение конкретной музыкальной мысли и художественного образа в целом.

Звукообразование и звукоизвлечение предполагают педагогические и методические поиски истины, но не во время исполнения на сцене музыкального произведения, а в процессе работы с музыкальным произведением. Звукообразование – это физические характеристики голосового устройства баяна (форма голоса-пластинки, ее упругие свойства, частота и амплитуда колебания, качество наклейки, величина зазора в просвете прорези планки и т. д.) и сила воздушной струи, разреженного (разжим меха) или повышенного (сжим меха) давления внутри меховой камеры баяна. Такой подход возможен, но весьма сложен. Примечательно, что главным критерием здесь становится взаимосвязь колебательных движений металлического голоса и характера подачи воздушной струи: пластинка не может быть раскачена моментально. Для нее естественнее первичные колебания вершины (незаклепанной тонкой части) и лишь затем всей массы. Так, при громком звучании имеют место резонансные явления, когда легко достигаемые колебания части моментально приводят в максимальное возбуждение и все целое.

В данном случае особое внимание привлекает двойственная природа подачи воздушной струи на голосовую пластинку. Известно, что ни движение меха при закрытом клапане, ни открытие клапана посредством нажатия клавиши, но без ведения меха к звучанию голоса-язычка не приводят. Эта позиция и послужила исходным моментом для расхожего представления баянистов, будто данное обстоятельство уравнивает обе функции и, следовательно, можно извлекать звук движением меха в случае предварительного нажатия клавиши или, наоборот: натянув мех (создав предварительное давление в голосовых камерах) и применяя при этом различные виды туше. В том и другом случае абсолютно неизбежны тембровые искажения звука баяна. В действительности функции движущегося меха и нажимаемой клавиши строго индивидуальны и не могут заменить друг друга. Функциональное назначение меха баяна понятно: путем ускоренного или замедленного движения создать различное давление воздуха в голосовых камерах, которое, в свою очередь, обеспечивает ту или иную силу воздушной струи.

В отличие от меха функция открываемого клапана (посредством нажатия клавиши) двойственна и характеризуется, с одной стороны, скоростью, а с другой – величиной открытия. Причем скорость движения клавиши прямо пропорционально зависит от скорости ведения меха, а значит, определяется ею, в то время как глубина погружения, обеспечивая поднятие клапана над декой, создает тем самым некий «экран», формирующий (совместно с резонаторной камерой) звуковой объем, в котором при таких оптимальных условиях и «проявляются», звучат гармоники – обертоны.

Двойственная природа звукообразования на баяне (когда в едином процессе участвует мех инструмента и его клавиши) допускает три варианта получения звукового результата:

- повести мех после предварительного нажатия клавиш (открытия воздушного клапана);
- нажать клавишу (открыть воздушный клапан) после предварительного ведения меха;
- повести мех и нажать клавишу (открыть воздушный клапан) одновременно.

Известный методист, профессор РАМ им. Гнесиных Б. Егоров предлагает разделить звучание каждого звука на три фазы: атаку звука, стационарную часть, окончание звука. Способы прикосновения пальцев к клавишам и ведения меха постоянно дополняют друг друга, изменяют в зависимости

от особенностей исполняемой музыки. Польский исполнитель, аккордеонист и педагог, профессор Варшавской консерватории В. Пухновский создал систему работы над способами звукоизвлечения (артикуляцией). Основу его системы составляют три основных вида артикуляции: меховая, пальцевая и мехопальцевая (комбинированная). Каждый из перечисленных видов артикуляции определенным образом воздействует на характер атаки и окончания звука. В. Пухновский предлагает наглядный способ графического изображения звука, который хорошо дополняет словесное описание технологии того или иного вида артикуляции. Технология баянной педагогики находится в процессе становления, поэтому некоторые слова и словосочетания требуют уточнения. Так, М. И. Имханицкий считает, что понятия «пальцевая» и «мехопальцевая» артикуляция включают в себя некую двойственность. Мех – принадлежность инструмента, палец – орган исполнителя. М. И. Имханицкий предлагает изменить термины: не «пальцевая», а «клавишная»; не «мехопальцевая», а «мехоклавишная» артикуляция [3, с. 44].

Все артикуляционные приемы, направленные на формирование штрихов, можно разделить на три группы:

- 1) меховые;
- 2) клавишные.
- 3) мехоклавишные.

Вопрос трактовки категории «штрихов» убедительно разработан благодаря усилиям Б. М. Егорова и известного отечественного баяниста Ф. Р. Липса, что в значительной степени способствовало появлению новых перспективных положений. Напомним формулировки Б. М. Егорова и Ф. Р. Липса. По Егорову штрихи – это «характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения [2, с. 60]. У Липса штрихи «обусловлены конкретным образным содержанием характера звучания, получаемого в результате определенной артикуляции» [5, с. 86].

Необходимость предварительного открывания воздушного клапана посредством нажатия клавиши сразу же относит прием к трудноосуществимым: подобное нажатие возможно лишь во время паузы. Исключается использование этих приемов в полифонической фактуре. Легко сделать вывод о том, что меховые артикуляционные приемы крайне редко используются в исполнительской практике. Клавишные артикуляционные приемы связаны с предварительным условием ровного ведения меха (а сказать точнее, создание постоянного воздушного давления в голосовых камерах). Как и в случае с меховыми, ставит клавишные приемы в разряд исключительных и поэтому редко применяемых. Отсутствие одной из функций приема (а именно ведение меха) позволяет яснее понять, освоить другую. Профессионально ориентированный баянист, выполняя клавишные приемы, должен практически показать свое умение в изменении тембра звука, используя полное и неполное открытие воздушных клапанов инструмента. Следовательно, внимание его должно быть сосредоточено на поиске и фиксации «точки звучания» для каждой клавиши баяна.

Из предыдущего материала ясно, что эти приемы являются главными и основными в исполнительской практике баянистов. Причин здесь много: это и художественно оправданное стремление музыканта к певучему «скрипичному» звуку, и реальная возможность управления тембром звучания баяна. Укажем процессы в звукообразовании на баяне, которые нужно учитывать в первую очередь. Раскачивание голоса – язычка баяна – начинается с его незакрепленного конца, свободно проскакивающего в отверстие голосовой планки. Только после этого начинает колебаться и все его «тело». Таким образом, период раскачивания делится как бы на две части. В начальной его стадии язычку не нужен большой, сильный поток воздуха. Одновременно этот поток непременно должен быть уси-

лен по мере увеличения амплитуды колебания металлической пластинки. Название условия подачи воздуха в звукообразующее устройство баяна и управление этим процессом возможны лишь в случае применения мехоклавишных артикуляционных приемов. Только тогда звук инструмента приобретает свойственную ему тембральную окраску, становится способным чутко передавать всю гамму эмоциональных переживаний музыканта-баяниста.

Владение разнообразными видами туше – одна из самых сложных задач во всем комплексе формирования технологии звукоизвлечения. Технология – от греческого «*techne*» – искусство, мастерство, умение и «логия» – совокупность методов обработки, изготовления, изменения состояния, свойств, формы сырья, материала или полуфабриката, осуществляемых в процессе производства продукции. Задача технологии как науки – выявление физических, химических, механических и других закономерностей с целью определения и использования на практике наиболее эффективных и экономических производственных процессов.

В отличие от фортепиано, сила удара пальцем по клавише не влияет на громкость звучания баяна. Поэтому в разнообразной методической литературе подчеркивается, что недопустимо плотное нажатие клавиши. Для того чтобы нажать клавишу до упора, требуется незначительная нагрузка (120–150 грамм). Излишнее давление не может отразиться на громкости звучания, но может вызвать напряжение, зажимы мышц. Трудно возражать против принципа экономии энергии, однако это односторонний подход. Советы избегать излишних усилий справедливы, если это помогает сберечь физические силы и не отражается на качестве игры. В эпизодах, где характер музыки согласуется с плотным, энергичным нажатием (ударом) на клавишу, хороший баянист даже не задумывается, сколько лишней энергии с рациональной точки зрения он расходует. Естественный характер его движений соответствует характеру исполняемой музыки. А. Гольденвейзер пишет: «Звук инструмента – это его реакция на движения нашего тела. Поэтому так важно соответствие между звуковым образом и движениями и ощущениями рук и всего тела играющего» [1, с. 104].

В работах Б. М. Егорова и Ф. Р. Липса подчеркивается, что в баянном исполнительстве имеются четыре вида туше – нажим, толчок, удар и скольжение. В этой, несомненно, верной систематике применительно к практическому их использованию можно, пожалуй, выделить два основных вида – нажим и удар. Нажим и удар кардинально отличаются наличием или отсутствием амплитуды замаха. Толчок же занимает промежуточное положение между ними и может быть либо резким нажимом, либо легким пальцевым ударом. Скольжение, хотя и отличается характерным срывом при окончании каждого звука, связанным со стремительным захлопыванием клапана, и имеет характер своеобразного прикосновения к клавише, на практике все-таки встречается редко и поэтому к основным видам туше не относится.

Кроме того, приемы Гвоздева и Егорова необходимо связать с термином «импульс». Из его названия понятно, что процесс погружения и отпускания клавиши происходит предельно быстро, «импульсивно», сохраняя при этом одну из особенностей «нажима – отпускания»: начало и окончание движения пальца исполнителя в «точке касания» клавиши. С использованием импульса на баяне, в частности, играют быстрые трели. Быстрое соединение звуков в трели требует особого вида туше, который соединил бы в себе качества «удара», с его скоростью движения, и «нажима», обеспечивающего постоянство контакта пальца исполнителя с клавишей баяна. Таким видом туше становится «импульс». Ход пальцев исполнителя начинается с «точки касания» каждой клавиши и заканчивается ею. Причем воздушные клапаны едва успевают мягко опускаться на поверхность деки баяна, исключая появление побочного шума и стука. Уровень подъема клапанов над декой опять-таки зависит от динамики: чем тише звучание, тем меньше подъем.

Первой публикацией по данной теме стала изданная в 1995 году брошюра «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне» педагога-методиста А. Крупина. Отдельный раздел работы посвящен новой терминологии, где впервые вводятся такие понятия, как «прием возвратного движения меха», «форсированная остановка меха», «точка касания (клавиши)», «точка звучания», «импульс», «силовые векторные линии» (при смене меха). Можно сделать вывод, что меховедение и звукоизвлечение вмещает в себя не только теорию, но методику и эксперимент, большое значение при этом имеет качество инструмента.

Литература

1. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном исполнительстве / под ред. А. Гольденвейзера. – М.: Музыка, 1966. – 104 с.
2. Егоров Б. Средства артикуляции и штрихи на баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 60.
3. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне: учеб. пособие по курсу обучения на баяне (аккордеоне) / РАН им. Гнесиных. – М., 1997. – 44 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Музыка, 1967. – 310 с.
5. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях // Баян и баянисты. – М.: Советский композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 86–108.

List of references

1. Vydajushhiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom ispolnitel'stve / pod red. A. Gol'denvejzera. – М.: Muzyka, 1966. – 104 s.
2. Egorov B. Sredstva artikuljacji i shtrihy na bajane // Voprosy professional'nogo vospitanija bajanista: trudy GMPI im. Gnesinyh. – М., 1980. – Vyp. 48. – S. 60.
3. Imhanickij M. Novoe ob artikuljacji i shtrihah na bajane: ucheb. posobie po kursu obuchenija na bajane (akkordeone) / RAN im. Gnesinyh. – М., 1997. – 44 s.
4. Nejgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoij igry: zapiski pedagoga. – М.: Muzyka, 1967. – 310 s.
5. Lips F. O perelozhenijah i transkripcijah // Bajani i bajanisty. – М.: Sovetskij kompozitor, 1977. – Vyp. 3. – S. 86–108.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

А. М. Таюкин, Е. А. Фазылбаева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В последние десятилетия заметно выросла популярность и востребованность баяно-аккордеонного исполнительского музыкального искусства. Это выдвигает высокие требования к содержанию учебной дисциплины «Класс ансамбля» на всех ступенях музыкального образования. Представленная работа преследует цель оказания помощи преподавателям, ведущим класс ансамбля, руководителям учебных коллективов, всем, чья сфера деятельности связана с баяно-аккордеонным ансамблевым исполнительством.

Ключевые слова: баяно-аккордеонный ансамбль, исполнительство, педагогическая деятельность, рекомендации.

IMPROVING PERFORMANCE TRAINING IN ENSEMBLE CLASS

A. M. Tayukin, E. A. Fazyibaeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

In the last decades, popularity and demand for bayan and accordion performing musical arts has grown much. Such situation imposes requirements to the content of the discipline “Ensemble Class” at all levels of music education. This paper aims to assist the ensemble class teachers, directors of educational groups and to all whose work is connected with bayan and accordion ensemble performance.

Keywords: bayan and accordion ensemble, performance, teaching activity, recommendations.

В настоящее время на всех образовательных уровнях происходит интенсивное обновление учебных планов и программ, в том числе и в высших учебных заведениях, где ансамблевой игре отводится значительное место. Согласно справедливым наблюдениям ведущих специалистов в области баяно-аккордеонного ансамблевого музицирования (М. Имханицкий, А. Мищенко, О. Бычков, Н. Ризоль, Е. Максимов) в последние десятилетия интерес к ансамблевому исполнительству на народных инструментах значительно вырос. Проводятся конференции и семинары, посвященные вопросам ансамблевого исполнительства, появляются новые композиторские опусы, возникает ряд крупных конкурсов регионального и международного уровней. Практика ансамблевого исполнительства связана с достаточным опытом, который требует тщательного анализа и обобщения. Отметим, что «основным содержанием ансамблевого исполнительства следует понимать весь процесс взаимодействия людей посредством совместного исполнения музыки» [6, с. 47]. Этот процесс взаимодействия отличается многообразием – численностью и формологической структурой ансамбля, учитываются творческие индивидуальности, человеческие качества ансамблистов, их исполнительские возможности. Многообразен характер взаимодействия, общения, психологического контакта между партнерами. Однако все эти многочисленные компоненты ансамблевого исполнительства существуют не сами по себе, а исключительно как единое целое. Ансамбль выступает как единый сложенный живой организм, все части которого находятся в постоянном взаимодействии.

Рассмотрим те основы работы в ансамбле, которые необходимо учитывать для успешной работы. В первую очередь, на наш взгляд, нужно отметить психологический фактор работы в ансамбле. Дело в том, что ансамблевое музицирование включает два принципиально разных, но взаимосвязанных аспекта: отношение к музыке и отношение друг к другу. Первый аспект предполагает не только потребность исполнителей в ансамблевой игре, обоюдную симпатию к определенному художественному стилю, творчеству того или иного композитора, но и способность многообразно, а главное, близко к авторскому тексту интерпретировать музыку, обнаруживать единство понимания эмоционально-образного содержания произведения. Второй аспект – межличностные отношения – характеризуется, прежде всего, мерой психологической совместимости взаимодействующих партнеров. Факторы одинаково важны, поскольку общность взглядов создает основу для взаимной симпатии, которая помогает понять творческую позицию партнера. Как отмечал А. Готлиб в своей работе «Основы ансамблевой техники», «истинный ансамбль возникает лишь тогда, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы» [3, с. 24]. Поэтому вопросу психологической совместимости участников ансамбля следует уделять особое внимание.

Нельзя не учитывать и другие особенности при формировании, а в дальнейшем – и в совместной работе ансамблистов: интеллектуальный и культурный уровень партнеров, их музыкальные способности, темперамент человека и т. д. В ансамблевом исполнительстве существуют общие для любого музыкального коллектива проблемы, которые подразумевают понимание образного содержания произведения, единство темпа и ритма, уравновешенность в силе звучания всех партий, единство динамики, согласованность штрихов, единство приемов звукоизвлечения и фразировки и т. д.

С усложнением художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей баянного/аккордеонного ансамбля. И если в сольной исполнительской практике под «техникой» понимается чаще всего владение разнообразными игровыми навыками, позволяющими свободно играть фактуру всех видов, где различают мелкую и крупную, октавную, аккордовую технику, разнообразные приемы владения мехом и т. д., то «ансамблевая техника» – как говорит О. Бычков – «это многоуровневая система профессиональных навыков, возникающая как результат взаимодействия индивидуальных исполнительских техник ансамблистов, на концептуальном, психическом, слуховом и моторно-двигательном уровне, направленная на воплощение и материализацию музыкальной мысли» [2, с. 18].

Рассмотрим аспекты практической работы в классе ансамбля. Один из них – добиваться достижения синхронности ансамблевого звучания. Под синхронностью ансамблевого звучания следует понимать точность совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельную точность при исполнении мельчайших длительностей (звуков или пауз) всеми участниками ансамбля. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса. Исполнителям нужно вместе взять и вместе снять звук или перейти к следующему, выдержать паузу и т. д. Рассмотрим на примере.

Одновременное вступление обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. В данном случае технически обусловлен прием дирижерского замаха, ауфтакта – легким движением кисти, кивком головы. Полезно обоим исполнителям одновременно взять дыхание. Это позволит сделать начало исполнения естественным, органичным, снимет сковывающее напряжение. Синхронность вступления достижима легче, если речь идет о звуке (аккорде), находящемся на сильной доле такта.

Более сложные задачи ставит совместное исполнение в начале произведения синкоп, затактных фраз и т. п. Исполнение синкоп требует специальных навыков, хорошего, развитого ритмического чувства и очень ясного ощущения паузы как равноценного звуку выразительного элемента музыки. Оно требует более искусного «сигнала» и особой договоренности участников ансамбля. Одновременность окончания звука имеет не меньшее значение, чем точность начала. Не вместе снятый аккорд производит такое же неприятное впечатление, как и не вместе взятый. Конечно, в наиболее ответственные моменты конец звучания может быть «подсказан» одним из исполнителей. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры.

Необходимо отметить важную роль метроритмического пульса как основы ансамблевого музицирования. Ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая. В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчетливо. Незаметное в сольном исполнении легкое изменение темпа и ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность. Поэтому особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Основные задачи работы над ритмом: найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым.

Определение темпа зависит от выбранной участниками ансамбля совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в ансамбле большое значение, так как подчиняет частное целому и способствует созданию у партнеров единого темпа. В практике существует достаточное количество приемов достижения метроритмического единства. Вот некоторые из них.

Прием соподчиненности различных ритмических рисунков. Суть этого приема состоит в том, чтобы среди исполняемых партий выбрать такую, которая «взяла бы на себя ответственность»

за метроритмическую сложность всего ансамбля и выступала в качестве объединяющего начала. Один из видных представителей скрипичной методики К. Мострос отмечает существование в музыкальном искусстве ритма «руководящего» и ритма «подчиняющегося». Поэтому ансамблистам следует выделить такой «руководящий» ритм (он может быть явно выражен в одной из партий) и подчинить ему общее звучание ансамбля.

Прием, основанный на ощущении пульсирующих единиц внутри длящегося звука. Здесь важно ощутить пульсирующие мелкие длительности на фоне длящегося звука, особенно в медленных и умеренных темпах. В подвижных и быстрых темпах единицей ритмической пульсации может быть более крупная длительность. Например, в размере 3/8 это может быть четверть с точкой. Иногда, в зависимости от ритмической структуры мелодии, необходим один пульсирующий «толчок» на два такта. Ощущение пульсирующих длительностей будет служить тем объединяющим началом, которое способствует синхронности звучания всего ансамбля.

Прием накладывания одной ритмической фигуры на другую. Накладывая ритмические фигуры разных длительностей друг на друга, можно проверить точность исполнения каждой из них. Цель этого варианта – достижение метроритмической согласованности при исполнении различных ритмических рисунков, а значит сохранение единого темпа. Прием упрощения ритмического рисунка. При исполнении сложного ритмического рисунка на первом этапе отрабатывается лишь его метрическая основа. Постепенно вводятся более мелкие длительности. При сочетании идентичных ритмических фигур ведущим будет исполнитель, который играет наиболее важный в тематическом отношении голос. Приведем еще одно высказывание А. Готлиба из его книги «Основы ансамблевой техники»: «Ансамблисты должны прежде всего четко уяснить себе расположение опорных долей ритмического рисунка во всех партиях, найти общий масштаб метроритмических построений. Только овладев техникой исполнения, можно подчинить ее художественным задачам» [3, с. 31].

Одним из самых действенных средств в ансамблевом исполнительстве является динамика (изменение силы звучания). В процессе работы надо точно и ясно представлять общий динамический план произведения. Нужно определить его частные и главную кульминации, постепенное усиление или уменьшение громкости. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. Вне дифференциации голосов, вне определенного с точки зрения динамики их соотношения, звучание ансамбля не может быть художественно полноценным. Динамика произведения воспринимается не сама по себе, а в сопоставлении (контрасте) различных динамических уровней. Особенно важна динамика в сфере фразировки – по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкальных построений. Наоборот, динамические волны внутри фраз придают музыке экспрессию, архитектурную стройность и соразмерность.

Динамику в ансамбле баянов следует рассматривать в двух аспектах: горизонтальном – как чередование сменяющих друг друга динамических уровней и вертикальном – как сочетание различных по силе фактурных линий и пластов. Динамика по горизонтали при всем ее многообразии может быть представлена несколькими основными типами, например, стабильная, ступенчатая, гибко изменяющаяся (*crescendo*, *diminuendo*), контрастная (*pp* – *f*). К этой разновидности динамики относятся акценты, *sforzando* и другие штриховые и артикуляционные средства выразительности. В зависимости от исполняемой музыки – эпохи, стиля, композитора, с помощью этих основных типов может моделироваться динамический план произведения.

Следует следить за динамическим балансом голосов по вертикали. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях, подобно тому, как в живописи имеются разные степени интенсивности цвета. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие цвета более ярко, являясь как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. В ансамблевой игре важны не только синхронность и ровность движения, согласованность и ровность динамики, но и тождественность приемов звукоизвлечения.

С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной согласованности в приемах звукоизвлечения. Большого внимания требует тщательная работа над артикуляцией и штрихами, в процессе которой происходит уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения. Нельзя не согласиться с высказыванием О. Бычкова, который рассматривает ансамблевую артикуляцию как характер совместного произношения синтаксических элементов музыки в исполнительском процессе, возникающий в результате взаимодействия комплексных штриховых комбинаций. Все артикуляционное разнообразие музыки можно условно систематизировать в трех основных зонах штриховой палитры.

1. Зона связных, «легатных» штрихов – *legatissimo, legato, portato*.
2. Зона раздельно-выдержанных, «нон легатных» штрихов – *tenuto, marcato, sforzando, non legato*.
3. Зона отрывистых «стаккатных» штрихов – *staccato, martele, stacatissimo*.

Сущность каждого из названных штрихов всем известна, а выбор того или иного штриха (или их разнообразия) должен быть определен художественной целесообразностью и убедительностью. Связан со стилевыми особенностями исполняемого произведения, с музыкальным содержанием, с характером исполняемой музыки. Формирование ансамблевой артикуляции и штрихового разнообразия следует рассматривать как необходимый, важный компонент в становлении исполнительской культуры ансамблистов, одну из основ развития ансамблевого профессионализма.

Таким образом, исполнительская техника в ансамбле баянов представляет целый комплекс средств выразительности: с одной стороны – свободное владение инструментом каждого из участников ансамбля, с другой – координацию темпа, метроритма, динамики, артикуляции и других элементов произведения. Совершенствование ансамблевого мастерства далеко не исчерпывается рассмотренными вопросами и требует дальнейшего изучения и претворения в практику искусства ансамблевого музицирования.

Литература

1. Акимов Ю. Класс баянного ансамбля в музыкальной школе // Баян и баянисты: сб. науч. ст. / ред. Г. Шнеерсон. – М.: Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – 148 с.
2. Бычков О. О многофункциональности инструментальной ансамблевой музыки // Приношение кафедре народных инструментов: сб. ст. СПбГУКИ, фак. искусств каф. народ. инструментов / ред.: Г. И. Андрюшенков, Н. А. Кравцов. – СПб.: СПбГУКИ, 2013. – С. 17–19.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 48 с.
4. Имханицкий М., Мищенко А. Совершенствование ансамблевого мастерства баяниста. – М., 1989. – 77 с.
5. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. – Изд. 3-е. – М.: Советский композитор, 1979. – 242 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – Харьков, 2001. – 396 с.

List of references

1. Akimov Ju. Klass bajannogo ansamblja v muzykal'noj shkole // Bajani i bajanisty: sb. nauch. st. / red. G. Shneerson. – M.: Sovetskij kompozitor, 1970. – Vyp. 1. – 148 s.
2. Bychkov O. O mnogofunkcional'nosti instrumental'noj ansamblevoj muzyki // Prinoshenie kafedre narodnyh instrumentov: sb. st. SPbGUKI, fak. iskusstv kaf. narod. instrumentov / red.: G. I. Andrijushenkov, N. A. Kravcov. – SPb.: SPbGUKI, 2013. – S. 17–19.
3. Gotlib A. Osnovy ansamblevoj tehniki. – M.: Muzyka, 1971. – 48 s.
4. Imhanickij M., Mishhenko A. Sovershenstvovanie ansamblevogo masterstva bajanista. – M., 1989. – 77 s.
5. Maksimov E. Ansambli i orkestry garmonik. – Izd. 3-e. – M.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 242 s.
6. Pol'skaja I. Kamernyj ansambl': istorija, teorija, estetika. – Har'kov, 2001. – 396 s.

ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Д. Г. Кобзарева, Н. В. Костюк

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассматриваются проблемы, возникающие в ходе организации творческого процесса в музыкальном коллективе и пути их решения.

Ключевые слова: творчество, творческая личность, коллектив, коллективная деятельность, творческий процесс.

THE PROBLEMS OF CREATIVE PROCESS IN MUSIC PERFORMING GROUPS

D. G. Kobzyreva, N. V. Kostyuk

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article deals with the problems arising in the course of organizing the creative process in music-performing team and the ways for their solution.

Keywords: creativity, creative person, team, team work, creative process.

Русский философ Н. А. Бердяев считал, что творчество – единственный вид деятельности, который делает человека человеком. Творческие личности – движущая сила человечества, а «творческий процесс есть наша жизненная энергия, и тот, кто однажды ее испытал, уже больше не сможет без этого жить». (Н. Роджерс) [1] Коллективное творчество – это сложнейшая форма творчества, поскольку она включает в себя, на первый взгляд, взаимоисключающие составляющие. С одной стороны – творческий процесс, требующий полной свободы личности и самовыражения, с другой же – коллективная деятельность, требующая максимальной спаянности коллектива. Но между тем коллективное творчество – это один из самых эффективных видов творчества, поскольку в рамках организованной коллективной деятельности решение творческих задач происходит быстрее и плодотворнее, чем индивидуально. Поэтому проблема организации творческого процесса в музыкально-исполнительском коллективе очень актуальна сегодня.

Музыкальный коллектив – это творческий коллектив, основной деятельностью которого является интерпретация и исполнение музыкальных произведений. Специфика коллектива такого рода заключается в том, что он «завершает» кем-то и когда-то начатый творческий процесс. Каждый участник коллектива проявляет своё творческое начало, поскольку реализуется общий замысел. Особенность музыкального коллектива заключается в наличии двух противоположных тенденций: первая выражена в требовании от участников коллектива конформизма, единообразия, вторая же, исходя из природы творчества, требует максимальной личностной свободы. Еще об одной особенности пишет в своей работе «Психология дирижирования» исследователь Г. Л. Ержемский: «Творческий коллектив возникает в результате выработки единой системы художественно-ценностной ориентации, принятой и осуществляемой в процессе своей деятельности» [2 с. 30]. Участники коллектива должны иметь единое мнение относительно перспектив развития коллектива и целей совместной творческой деятельности. Третьей важной особенностью творческого коллектива является то, что его участники выполняют одновременно две функции: профессиональную – «творец» и социальную – «гражданин». И если права и обязанности первого не строго определены в связи с неопределимостью уровня твор-

чества, то второй защищён всеми формальными законами государства и открыт действию неформальных законов группы.

Деятельность музыкального коллектива имеет специфику, которая заключается в выработке единства действий всех участников коллектива, направленных на решение художественно-исполнительских задач. В таком коллективе все участники должны работать слаженно и четко, как единый организм. Творчество каждого члена музыкального коллектива есть условие творчества всего коллектива, вклад каждого отдельного участника коллектива очень важен, поскольку без него не будет получен нужный результат. А поскольку творчество – явление, требующее индивидуальной свободы, антиконформистское, то задача согласования требований творчества с требованиями рациональной организации деятельности, с одной стороны, и творческой свободы личности – с принципами коллективного взаимодействия – с другой, является актуальной для любого музыкального коллектива.

Организация творческой деятельности музыкального коллектива – это основная функция его лидера (руководителя). В идеале, он должен совмещать в себе функции формального и неформального лидера, потому что исходя из врождённого дуализма любого творческого коллектива невозможно строго поделить функции лидера и управленца. Как управленец, руководитель должен четко понимать структуру коллектива, закономерности образования в нём неформальных групп, которые либо помогают, либо препятствуют деятельности творческого коллектива. А как неформальный лидер – создавать благоприятную психологическую атмосферу в коллективе, учитывая психологические явления, связанные с индивидуальностью участников, явления коммуникации и взаимодействия в парах, взаимодействия внутри малых групп и взаимодействия групп друг с другом.

В ходе организации творческой деятельности коллектива могут возникать разнообразные проблемы, в основе которых лежит конфликт личных интересов участников с интересами коллектива, проблемы, связанные с межличностными и (или) межгрупповыми конфликтами, а также проблемы несоблюдения участниками групповых норм. Чтобы предотвратить возникновение подобных проблем или, по крайней мере, свести их количество к минимуму, необходимо, чтобы каждый участник коллектива понимал, что для работы в творческом коллективе требуется эмоциональная свобода от внешних факторов. Работа в коллективе – общее дело, где от самоотдачи каждого участника зависит успех всего коллектива, поэтому межличностные дрязги, личные проблемы, негативные эмоции нужно оставлять «за дверями». На репетиции нужно приходиться настроенным на работу, бодрым, отдохнувшим, на самой репетиции все внимание сосредотачивать на творческом процессе, не терять концентрации.

Проблема несоблюдения участниками коллектива групповых норм обычно возникает тогда, когда эти нормы воспринимаются участниками коллектива как нечто чужеродное, навязываемое им извне. Для того чтобы решить эту проблему, необходимо сделать так, чтобы групповые нормы были полностью приняты всеми участниками коллектива, чтобы они стали не просто правилами поведения в коллективе, а органической потребностью для каждого участника коллектива. Поэтому эти нормы (правила) должны разрабатываться сообща, с участием всех участников коллектива и руководителя.

Помимо конфликтов, продуктивной творческой деятельности коллектива могут мешать такие факторы, как страх, боязнь неудачи, закрепощающие человека, сковывающие воображение и творческую инициативу; неадекватная самооценка, которая мешает объективному анализу своей деятельности, лень, недостаток умений и знаний некоторых участников коллектива, потеря мотивации, которые ограничивают рост коллектива в целом. С такими проявлениями каждый участник коллектива должен бороться самостоятельно, потому что их источником являются личностные, психологические проблемы и решить их можно только работая над собой, преодолевая себя.

Также большую роль в коллективной творческой деятельности играет доверие и уважение друг к другу участников коллектива и к руководителю. Поскольку обе этих составляющих являются основополагающими в формировании благоприятного психологического климата в коллективе, то

без них работа в коллективе становится практически невозможной. Все участники коллектива должны общаться друг с другом тактично и доброжелательно, по возможности помогать друг другу, укреплять и поддерживать авторитет руководителя.

Организация творческого процесса в музыкальном коллективе – сложный процесс, который не прекращается с момента образования коллектива и до завершения его деятельности. И участие в этом процессе должны принимать все члены коллектива, потому что только совместное решение проблем, преодоление страхов и неудач может сделать деятельность творческого коллектива эффективной.

Литература

1. Роджерс Н. Творчество как усиление себя [Электронный ресурс] // Полнотекстовый ресурс журнала «Вопросы психологии» (1980–1997). – URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1990/901/901164.htm>. – Загл. с экрана.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.

List of references

1. Rodzhers N. Tvorchestvo kak usilenie sebja [Elektronnyj resurs] // Polnotekstovyy resurs zhurnala “Voprosy psihologii” (1980–1997). – URL: <http://www.voppsy.ru/issues/1990/901/901164.htm>. – Zagl. s ekrana.
2. Erzhemskij G. L. Psihologija dirizhirovanija. – M.: Muzyka, 1988. – 96 s.

ОСНОВЫ УСПЕШНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В ВУЗЕ

Н. Н. Вингертер

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассматриваются специфика деятельности эстрадного вокального ансамбля и компоненты его успешного формирования.

Ключевые слова: вокальный ансамбль, саунд, стиль руководства, лидер, репертуар, коллектив, профессиональные качества, сплочение, творческая атмосфера.

BASES FOR SUCCESSFUL ORGANIZATION OF POP AND VOCAL ENSEMBLE AT HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

N. N. Vingerter

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the specifics of the pop vocal ensemble and the components for its successful organization.

Keywords: vocal ensemble, sound, director style, leader, repertoire, group, professional qualities, unity, creative atmosphere.

Эстрадно-джазовая музыкальная культура сегодня является не только органической принадлежностью быта, но и своего рода атрибутикой современного музыкального искусства. В современном исполнительском творчестве вокальные коллективы занимают все более значительное место.

Вокальные ансамбли и группы, различные по своему составу и количеству участников, пользуются растущей популярностью среди молодых певцов, объединяя их усилия в решении единого музыкально-художественного замысла и обеспечивая им конкурентоспособность за счет яркой палитры средств художественной выразительности.

Вокально-ансамблевое исполнительство является синтетическим видом искусства, который включает в себя следующие компоненты: вокальное исполнение, актерское мастерство, сценическое движение, использование звукоусиливающей аппаратуры (пение с микрофоном). Основной чертой современного эстрадно-джазового исполнительства становится разнообразие жанров и стилей, пение на разных языках, использование в каждом отдельном случае определенной вокальной манеры (саунда). Поиск неповторимого звучания является важной особенностью вокально-ансамблевого исполнительства. Звуковой колорит зависит от количественного и тембрального состава участников, способа звукоизвлечения, фразировки, типа атаки, работы со словом, вокальной аранжировки, стилевой манеры и т. д. Сегодня популярность ансамблевого пения требует от руководителей ансамбля и его участников не только освоения сложившихся традиций, но и новых подходов к выбору стиля, исполнения и сценического воплощения.

Отличительной особенностью обучения в профильных вузах является параллельное освоение сольного и ансамблевого исполнительства. Если сольное пение направлено на развитие индивидуальных качеств исполнителя, как вокальных, так и сценических, то пение в ансамбле предполагает единство и слаженность всех компонентов звучания, сценического движения, актерского мастерства. Иными словами, навыки сольного и ансамблевого пения значительно отличаются как с вокальной, так и с психофизической 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 звукоизвлечения столь свободно и часто, как это приветствуется в сольной практике. Поэтому первое, что должны усвоить обучаемые – это то, что им придется осваивать два направления исполнительства одновременно, учиться переключаться с одного принципа на другой. Поскольку в данном учебном направлении ансамбль формируется из солистов, участникам необходимо понимать, что ансамблевое творчество не приемлет чрезмерного самовыражения (если только этого не требуют художественный образ, стилистика и фактура изложения). Обучаемым пению в ансамбле нужно прививать такие понятия коллективного взаимодействия, как общность принципов вокализации и сценического действия, этика коллегиальных отношений, ансамблевая корпоративность, уважение друг к другу. Согласованность и соотношение – главные признаки ансамблевого исполнительства, которые являются результатом единого понимания, единой эмоционально-интеллектуальной отдачи каждого поющего как части ансамбля.

Одной из особенностей вокально-ансамблевого исполнительства является отсутствие дирижера, что требует от исполнителей внутренней собранности и точности реакций. Особенно это касается произведений, исполняемых а капелла, где все участники коллектива должны чувствовать общий внутренний темпоритм, ощущать себя единым организмом, проявлять энергетическое и эмоциональное единство, воспроизводить все вокальные компоненты одновременно и единообразно. Искусство исполнения без дирижера – навык высокой степени сложности, освоение которого требует значительного времени и, что самое главное, коллективного слияния.

Заинтересованность студентов в занятиях вокальным ансамблем зависит от выбора репертуара, его актуальности, музыкальности и оригинальности. Кроме основных вокально-технических навыков, правильно подобранный репертуар развивает музыкальный кругозор, художественный вкус и творческое видение. Современный репертуар вокального ансамбля отличается многообразием жанров и стилей. Наряду с классической и современной эстрадой, в него должны входить композиции более сложных направлений, такие как джаз, рок, фолк. Аранжировка произведения может быть готовой (выбрана в нотах или интернет-ресурсах), а может быть создана самим руководителем с уча-

стием или без участия студентов. Она может быть авторской или «снята» с аудиоисполнения какого-либо вокального коллектива. В поиске оригинального репертуара, написании вокальной аранжировки, воплощении художественного и сценического образа должны принимать участие все члены ансамбля как будущие потенциальные руководители. Репертуар коллектива – это отражение творческих позиций как руководителя, так и коллектива в целом.

Учебные исполнительские коллективы чаще всего состоят из солистов, различных по темпераменту, характеру, музыкальным данным и степени профессиональной подготовки. Это обстоятельство требует особого тщательного подхода в организации процесса обучения и взаимодействия внутри коллектива, поскольку приведение ансамбля к слаженной работе требует времени и определенных усилий. Для того чтобы учебный вокальный коллектив достиг достойного профессионального уровня, существует ряд условий и рекомендаций.

В большинстве случаев высоких результатов добиваются те коллективы, которые ясно представляют цель своей деятельности, вокруг которой происходит объединение людей. Ради ее достижения коллектив и организован. Определение цели профессиональной деятельности учащихся и их жизненного приоритета становится первым шагом. Для начала необходимо изучить комплекс профессиональных качеств, где каждый участник сможет оценить свои профессиональные и личностные характеристики. Цель этого мониторинга – умение объективно представлять картину собственных задатков и возможностей с последующим определением направлений совершенствования своей профессиональной личности.

В комплекс профессиональных качеств могут входить следующие компоненты: творческое горение; необходимые вокальные, телесные и актерские способности; музыкальность; художественный вкус; воображение, фантазия; высокий интеллектуальный уровень; стремление к духовному и профессиональному самосовершенствованию; профессиональная этика; умение объективно оценивать результаты своей профессиональной деятельности; отношение к сценической деятельности (любить искусство в себе, а не себя в искусстве). Необходимые качества личности: эмпатия (способность к сопереживанию); трудолюбие; стойкость; терпеливость; концентрация; мобильность; энергичность; экспрессивность; демонстративность.

Анализ собственных профессиональных и личностных качеств дает возможность вскрыть ряд внутренних проблем, посмотреть на себя со стороны, принять решение о качестве своего дальнейшего пребывания в профессии в условиях изменения или неизменения личности. Прежде всего каждый участник должен определиться, насколько готов существовать в коллективе, готов ли ставить коллективное выше личного, сможет ли трудиться много и кропотливо на благо общего дела и что для этого необходимо в себе изменить, чтобы быть достойным членом ансамбля. Профессиональное становление возможно лишь на пути самосовершенствования и постоянного личностного роста. Как известно, идеальной личности не существует. Поэтому процесс работы над собой в той или иной степени предстает каждому участнику коллектива (в том числе и руководителю), и относиться к этому надо с радостью и пониманием всей пользы этих изменений, необходимых не только для ансамблевого творчества, но и для дальнейшей жизни в целом.

Также в процессе формирования творческого коллектива возникают и закрепляются определенные нормы поведения (существования). Нормы могут быть стандартными или существовать исключительно в данном коллективе. Нормы – это установленные правила, передаваемые от индивида к индивиду за все время существования коллектива, то есть от старших курсов к младшим. Они так же могут корректироваться и видоизменяться в зависимости от возникающих проблем и задач. Вот некоторые основные правила: стремиться к слиянию ансамбля в единое целое; работать на общую цель, ставить интересы коллектива выше личных; присутствовать на всех репетициях и концертах, приходить на репетиции вовремя; самостоятельно закреплять и совершенствовать полученные навыки; добросовестно выполнять домашнюю работу; приходить на занятия в рабочем настроении; отно-

ситься с уважением друг к другу; достойно вести себя не только в коллективе, но и за его пределами, оберегая имя коллектива; помнить о том, что творчество не должно превращаться в бездушное ремесло.

Выработка таких норм становится правилами существования коллектива, по которым он живет всегда. Соблюдение этих норм поощряется (повышается статус индивида, уровень его эмоционального приятия другими членами коллектива). В случае их нарушения индивида ждут негативные для него действия со стороны руководителя и остальных членов коллектива (неприятие, осуждение, наказание). Выполнение правил не должно становиться чем-то сложным и трудновыполнимым, они должны быть приняты как аксиома и руководство к действию, как единственный способ благоприятного существования коллектива. Вот что говорил по этому поводу К. С. Станиславский: «Если есть порядок и правильный строй работы, коллективная работа приятна и плодотворна, так как создается взаимная помощь, но если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку и люди толкуются на месте, мешая друг другу. Ясно, что все должны создавать и поддерживать дисциплину» [3, с. 23]. Обретение опыта общественных отношений происходит на индивидуальном уровне, когда нормы, правила общественной жизни становятся личными качествами.

Коллективный процесс создания музыкального произведения сложен и многослоен, он требует от каждого участника усилий не только личностных, но и творческих. Творчество – процесс деятельности, создающий качественно новые духовные ценности. Создание творческой атмосферы напрямую влияет на успех работы коллектива. Творческая атмосфера – это, в первую очередь, доброжелательное окружение, обеспечивающее поддержку и ощущение причастности к команде, принятие, отсутствие оценочных взглядов, отношения, которые создают ту безопасную среду, в которой личность и ее творческие способности смогут раскрыться. Когда у людей хорошее настроение, они выкладываются в работе, позитивный настрой помогает людям лучше воспринимать информацию, а также мыслить более гибко. Благоприятная творческая обстановка, поощряемая и направляемая должным образом, является наибольшим достижением руководителя коллектива. Руководитель – это активная, творческая личность, он выступает организатором повседневной жизни участников, концертных выступлений, участия во всевозможных конкурсах и т. д. Пробуждать интересы, вести за собой может только человек с развитой волей, где личной активности отводится значительное место. Управление творческим коллективом обязывает руководителя быть изобретательным, сообразительным, настойчивым, готовым к самостоятельному разрешению ситуаций. Профессиональными качествами руководителя являются выдержка и самообладание.

Во многом успех деятельности коллектива зависит от стиля руководства. Большинство исследователей выделяют следующие стили руководства: директивный (авторитарный); демократический (коллегиальный); либеральный (попустительский или анархический). Все эти три стили руководства в работе с вокальным ансамблем имеют место быть. Директивный – для порядка, дисциплины, сохранения авторитета руководителя. Коллегиальный – для принятия совместных решений, поднятия самооценки участников, мотивации их к профессиональной деятельности. Либеральный – для оптимизации творческой инициативы и самостоятельной работы студентов. Как показывает практика, специфика управления творческим коллективом предполагает наличие собственного стиля руководства, представляющего собой синтез авторитарного, демократического и либерального стилей с преимуществом авторитарного. 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.

Помимо руководителя, важная роль отводится лидеру коллектива. Чаще всего лидер выбирается стихийно, но может быть и назначен руководителем. Поддержание равновесия в коллективе – одна из задач лидера. Он должен хорошо знать личностные качества участников ансамбля, уметь чет-

ко формулировать и озвучивать текущие цели и задачи, мотивировать к их выполнению, стимулировать развитие коллектива в целом и каждого участника в отдельности, поддерживать благоприятный психологический климат, подавать положительный пример собственным отношением к делу. Иначе говоря, 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. Однако основным компонентом лидерских качеств является эмоциональное лидерство. Задача настоящего лидера – зарядить позитивной энергией других участников, стать эмоциональной опорой для членов коллектива. Наравне с руководителем, лидер становится генератором творческих задумок и идей в коллективе. Как известно, «великие лидеры воодушевляют нас. Они вдохновляют нас, пробуждая наши лучшие чувства» [1, с. 12].

Кроме основных учебных обязанностей у участников коллектива есть и другие, не менее важные. Такие как: поиск нового репертуара, подбор костюмов, причесок и сценического макияжа, поиск концертных площадок и спонсоров, поддержание в чистоте и порядке репетиционного зала (аудитории), решение мелких организационных вопросов. В распределении обязанностей должны принимать участие не только руководитель и лидер коллектива, но и все его члены. Обязанности должны быть разумно распределены между всеми участниками коллектива, потому что чем больше каждый индивид вкладывает своих собственных сил в общее дело, тем ценнее оно для него становится.

Основная задача руководителя и лидера коллектива – организация внеаудиторной самостоятельной репетиционной работы. Как показывает практика, большинство абитуриентов, поступающих на профиль «Эстрадно-джазовое пение» не владеют серьезными навыками пения в ансамбле. Это обусловлено тем, что вокальный ансамбль как предмет является сложным видом деятельности и в довузовской ступени преподается на недостаточном уровне. Исполнение партии в вокальном ансамбле имеет ряд специфических особенностей, одна из которых – интонационная уверенность и самостоятельность в условиях, когда количество голосов в партитуре зачастую равно количеству участников. Поэтому выработке умения держать свой голос в общей фактуре должно быть уделено особое внимание.

Помимо аудиторных и самостоятельных индивидуальных занятий участникам вокального коллектива необходимо организовывать общие дополнительные репетиции, во время которых должна происходить не только спевка ансамбля, но и диспуты по поводу улучшения качества звучания и воплощения сценического образа выбранной композиции. В зависимости от количества голосов и фактуры изложения музыкального материала, участники ансамбля могут организовывать самостоятельные встречи как между партиями, так и внутри каждой. Распределение личного и коллективного времени, ответственность за продуктивность занятий, высокая концентрация внимания – основные параметры настройки качественной самостоятельной работы коллектива и его членов. Осознанная, систематическая индивидуальная и групповая самоподготовка студентов является залогом быстрого профессионального роста и является обязательной для обучающихся в вузе.

Самостоятельные групповые занятия могут быть продуктивными лишь в том случае, когда в коллективе сформированы здоровые коллективистские отношения, строящиеся на взаимном доверии и понимании, а также на взаимопомощи, открытости, честности и уважении. Чем ближе коллектив к идеальным коллективистским отношениям, тем комфортнее в нем находиться и работать, тем продуктивней будет его творческая и сценическая деятельность. Одним из способов сближающего взаимодействия внутри коллектива является совместно проведенный досуг (посещение концертов, спектаклей, празднование дней рождений и пр.). Смена деятельности позволяет расслабиться, от-

влечься и узнать друг друга с новых сторон, которые до этого оставались за рамками общения, а также найти общие точки соприкосновения интересов вне профессии. Как говорил А. С. Макаренко: «Всякая, даже небольшая радость, стоящая перед коллективом впереди, делает его более крепким, дружным, бодрым» [2, с. 70].

Неотъемлемой частью жизни для любого творческого коллектива является концертная деятельность. Любое выступление – это психологически сложный момент для артистов, требующий высокого физического, психологического и эмоционального напряжения. Успешные выступления на концертах помогают активному сплочению, так как совместно пережитый успех воодушевляет участников ансамбля и дает им энергию для постановки и достижения новых целей и задач. Важнейшей мотивацией для любого творческого коллектива является конкурсная и гастрольная деятельность. Участие в конкурсах, поездки в другие города и страны также помогают сплотиться. Желание получить высокую оценку, быть лучшими становится сильнее других чувств, и люди забывают о личной неприязни. А общий быт, эмоциональный подъем, интересные впечатления и смена обстановки помогают лучше узнать друг друга, увидеть, казалось бы, хорошо знакомых людей с новой стороны. Ансамблевое вокальное исполнительство является одним из самых сложных в музыкальном искусстве. Благоприятный синтез всех компонентов организации, управления и внутреннего взаимодействия в коллективе становится залогом его успешной деятельности. Отправным критерием по-прежнему была и остается преданность вокально-ансамблевому исполнительству, понимание его востребованности в современном музыкальном искусстве.

Литература

1. Гоулман Д., Бояцис Р., Макки Э. Эмоциональное лидерство. Искусство управления людьми на основе эмоционального интеллекта [Электронный ресурс]: пер. с англ. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2012. – 295 с. – URL: www.AlpinaBook.ru. – Загл. с экрана.
2. Макаренко А. С. Педагогические сочинения: в 8 т. – М.: Педагогика, 1984. – Т. 4. – 400 с.
3. Станиславский К. С. Этика. – М.: Музей МХАТ, 1947. – 152 с.

List of references

1. Goulman D., Wojacis R., Makki E. Emocional'noe liderstvo. Iskusstvo upravlenija ljud'mi na osnove emocional'nogo intellekta [Elektronnyj resurs]: per. s angl. – М.: Al'pina BiznesBuks, 2012. – 295 s. – URL: www.Al'pinaBook.ru. – Zagl. s ekrana.
2. Makarenko A. S. Pedagogicheskie sochinenija: v 8 t. – М.: Pedagogika, 1984. – Т. 4. – 400 s.
3. Stanislavskij K. S. Etika. – М.: Muzej МНАТ, 1947. – 152 s.

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ПО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ»

Е. В. Медведева

МБУ ДО «Центр детского творчества», г. Междуреченск

В статье рассматриваются формы и приемы начального периода обучения детей младшего школьного возраста по образовательной программе «Вокальный ансамбль», раскрывается логика занятий через примерный конспект.

Ключевые слова: дополнительное образование, координация слуха и голоса, интонирование, вокально-технические навыки, игровые формы обучения.

PRIMARY STAGE OF TRAINING FOR YOUNGER SCHOOL STUDENTS ON EDUCATIONAL PROGRAM “VOCAL ENSEMBLE”

E. V. Medvedeva

Children's Art Centre, Mezhdurechensk

The article discusses the forms and techniques of the primary stage of training for younger school students on educational program “Vocal ensemble”, the logic of lessons is revealed through the abstract.

Keywords: additional education, coordinating hearing and voice, intonation, vocal and technical skills, game forms of teaching.

Дополнительное образование сегодня предлагает широкий выбор различных детских кружков, студий и секций. Часто современные родители и дети встают перед выбором краткосрочных образовательных программ ознакомительного характера или трудоемких занятий в вокальной студии. Отдав предпочтение занятиям вокалу, далеко не каждый может осилить ожидание перспективы концертного выступления. К сожалению, в условиях современного развития развлекательной эстрадной индустрии в обществе формируется поверхностное понимание сложности вокального обучения. В этом контексте существует риск того, что имеющие хорошие музыкальные способности дети, столкнувшись с реальностями процесса вокальной работы, могут оказаться не в состоянии выдержать трудности начального периода обучения. Поэтому правильная организация начального этапа обучения является одной из актуальных задач современного детского вокального образования.

Начальный период обучения принято считать основополагающим в вокальной педагогике, где особое место занимает совершенствование разнообразных методов обучения пению. На начальном этапе вокального воспитания у детей закладываются основные навыки пения: певческое дыхание, интонирование, вокальная техника и умение петь в ансамбле. Учебное занятие – это основа любого образовательного процесса. В вокальной работе первой встречей педагога с детьми, многие из которых еще не имеют устойчивого интереса к вокальному искусству, выступает занятие «Введение в образовательную программу». Эта встреча должна быть организована настолько увлекательно, чтобы у будущих певцов появился интерес, и сформировалось устойчивое желание серьезно заниматься вокалом. При этом педагогу необходимо заранее предупредить родителей и детей, что специфика вокального обучения не дает быстрого результата и требует кропотливой работы, поскольку связано это с вокально-слуховыми возможностями ребенка координировать слух и голос, то есть верно интонировать мелодию.

Начальный период – это адаптация юного музыканта в условиях нового коллектива и незнакомой деятельности. Этот период занимает приблизительно учебное полугодие, целью которого является пробуждение интереса обучающихся к деятельности творческого объединения и занятиям по дополнительной образовательной программе «Вокальный ансамбль». Поэтому его желательно провести с использованием всех средств наглядности: показать видеофильмы, компьютерные презентации, разместить на стенах фотомонтажи и стенные газеты, в которых раскрываются наиболее интересные эпизоды творческой деятельности вокального коллектива.

Начальный период направлен на решение нескольких задач:

- познакомить обучающихся с деятельностью вокальной студии (творческого коллектива);
- заинтересовать и мотивировать их к данному виду творчества;
- создать благоприятные условия для взаимодействия обучающихся в коллективе;
- провести диагностику индивидуальных способностей обучающихся (умение точно интонировать мелодию; развитие артикуляционной моторики, речевого дыхания; ловкость и быстрота ре-

акций; выразительность речи и движений; внимание, память, воображение; развитие коммуникативных качеств, умение работать и играть в коллективе).

На занятиях используются словесные, наглядные, практические, активные, интерактивные методы и приемы.

Для лучшего восприятия вокально-технического материала, а также формирования интереса к данному виду творчества, наряду с традиционными формами, на занятии эффективно использовать игровые элементы. Во всякую задачу-игру входит, как неременное её условие, умение координировать своё поведение с поведением других, становиться в активное отношение к другим, рассчитывать наперёд («думать вперед») результат своего действия в общей совокупности всех участников. Поэтому игровые формы и их элементы способствуют воспитанию как социальных навыков и умений, так и разумного и сознательного поведения.

Игровые формы помогают снимать ротоглоточное напряжение в пении, страх у детей, чувствующих свою неуверенность, и создают положительный эмоциональный настрой в ходе занятия. Кроме того, задания и упражнения, которые ребенок с удовольствием выполняет, непринужденно стимулируют развитие его музыкального слуха, памяти, мышления, правильной вокальной речи.

Начальный этап строится на распевочном материале с использованием активных форм обучения, включающих элементы игры и импровизации. Основу распевочных упражнений составляют скороговорки с ритмичным, простым, шуточным текстом. Используемые на первых занятиях, эти упражнения должны иметь перспективу дальнейшей работы над вокально-техническими навыками, то есть быть трансформными, на их основе как из конструктора можно усложнять вокальные задачи и направлять их не только на развитие мелодического, но и гармонического слуха обучающихся. Исходя из личного педагогического опыта, автор статьи предлагает следующий конспект примерных упражнений и заданий, которые используются на начальном этапе обучения младших школьников в вокальном ансамбле.

Распевка.

1. Дыхательный тренинг.

Педагог вводит детей в курс правильного певческого дыхания: «Что такое голос? Это музыкальный духовой инструмент, который есть у каждого человека. Духовой, потому что воздушный поток нашего дыхания проходит через струны – голосовые связки, и рождается певческий звук. Для определения нахождения голосовых связок следует положить пальцы на гортань, сглотнуть несколько раз – точка движения происходит в месте их расположения.

- Певческое дыхание – это естественный вдох, который удерживается мышцами ребер и спины, и постепенный контролируемый выдох. Правильное вокальное дыхание – диафрагмальное дыхание – врождённый тип дыхательных движений. При правильном вокальном дыхании не должны подниматься плечи.

- Диафрагма – мышечная перегородка между грудной и брюшной полостями. Это ведущая дыхательная мышца человека. Её работа напоминает работу поршня – засасывает воздух в лёгкие, после чего выталкивает его. Чтобы почувствовать её работу, нужно положить ладони рук в область солнечного сплетения (показать), сделать наклон туловища вперед и несколько раз произнести с нажимом букву «Г»: диафрагма отзовется толчками. Другой вариант – изобразить, как дышит собачка (включается активная работа диафрагмы).

- Упражнения на диафрагмальное дыхание (вдох, задержка, экономный выдох на буквы Ф, С, З) проводить на счет с постепенным увеличением выдоха до 10 и более. Когда дыхательный принцип стал понятен, провести соревнование на самый длинный выдох. По окончании тренинга объяснить, что от правильного дыхания зависит красота пения, а работа дыхания тренируется и доводится со временем до автоматизма».

Все последующие задания и упражнения следует обращать внимание детей на правильное дыхание.

2. Вокальные упражнения.

Знакомство с шуточными текстами скороговорок: проговаривать в полголоса, прохлопывая ритм ладошками, а следующие повторения – с ускорением темпа. Содержание каждого текста нужно обсудить с ребятами и предложить поделиться, как они представляют воображаемые картинки и пробовать их обыгрывать.

1) *На болоте стоит пень, шевелится ему лень.*

Ждет кто пощекочет, он смеяться хочет! (Приложение, пример № 1).

Сначала хорошо проработать первую строчку, затем – вторую.

Усложнение задания – пропеть первую строчку на одном звуке, половину второй строчки – «покачаться» на двух звуках, вторую половину – спеть трихорд вверх-вниз. Руками показывать движение мелодии по ступенькам. Исполнять упражнение по полутонам вверх-вниз.

2) *Едет, едет паровоз, две трубы и сто колес!*

Две трубы, сто колес, машинистом рыжий пес! (Приложение, пример № 2).

Упражнение в объёме квинты. Поступенное движение вверх и вниз дети показывают рукой. Представляем, как отправляемся в путешествие и от станции к станции (восходящий полутон) паровоз набирает скорость, а «возвращение домой» (нисходящий полутон) замедляет ход движения.

3) *Жаба в лужице сидела, жадно на жука глядела.*

Жук жуужжал, жуужжал, жуужжал – и на ужин к ней попал (Приложение, пример № 3).

Упражнение с усложненной мелодической линией в объёме сексты. Рукой необходимо отмечать движение мелодии. Упражнение можно трансформировать с использованием третьей низкой (минорной) ступени для создания грустного образа. Чередовать мажорный и минорный варианты для формирования ладотональных ощущений и гармонического слуха.

4) *Зимним утром от мороза на заре звенят березы.*

Задание-импровизация. Выучив предложение, каждый покажет свою придуманную мелодию (то есть зарисовка своего зимнего дерева). Экспериментируя, спеть всем вместе свои мелодии – изобразить березовую рощу, где у каждого дерева свой голос.

5) *Мышку, серую плутовку, заманили в мышеловку.*

Упражнение для речевого канона. Первоначально педагогу следует разделить детей на две подгруппы. Сначала начинает одна, затем, с опозданием, повторяет те же слова другая. Каждая подгруппа ловит свою мышку. Затем они меняются местами. Если вокальный уровень детей позволяет, можно ввести и третью подгруппу.

Мышку, серую плутовку, заманили в мышеловку

Мышку, серую плутовку, заманили в мышеловку

Мышку, серую плутовку, заманили в мышеловку

б) *Звукоряд – играем в нотки.*

Педагог подготавливает детей к названию нот: «Любые слова мы записываем с использованием букв, а мелодия записывается нотами, которых всего семь. На слух все знают их названия: до – ре – ми – фа – соль – ля – си. Называем их по порядку и на каждый звук делаем шаг вперед. Делаем это в прямом и обратном движении, то есть восходящий звукоряд и нисходящий». Преподаватель распределяет между ребятами (можно группы детей, если их больше 7 человек) названия нот, и, выстраивая звукоряд, каждый ребенок делает столько шагов, сколько соответствует его ноте.

Педагог поет по строчкам детскую песенку про семь дорожек, а дети рисуют движение мелодии рукой. Вокалист предлагает назвать нотную последовательность тому, кто сможет их назвать. Когда нотный секрет понятен всем, можно попробовать спеть мелодию с названием нот и сопровождением движением руки.

На первом занятии можно поделиться с детьми тем, что нотная лесенка всегда с нами и показать, как можно читать ноты по руке. Пять пальцев левой руки хормейстера превращаются в нотный стан, то есть в пять нотных линейек, а пальцами правой руки дирижер показывает местоположение нот, исполняющихся певцами.

*Что за чудо-чудеса!
В гости радуга пришла,
Семь дорожек принесла.
Все дорожки непростые,
А волшебные такие:
По дорожкам кто пойдёт,
Тот играет и поёт* (Приложение, пример № 4).

Музыкальная игра «Утка»

Прежде, чем приступить к игре, дети должны выучить текст и мелодию незатейливой народной песенки-игры. Дети повторяют за педагогом музыкальные фразы, постепенно запоминая мотив. Когда текст выучен и можно собрать фразы в единое целое, преподаватель спрашивает: «О чем говорится в этой русской народной песне?» Коллективно определив смысл разученной песни, он предлагает юным музыкантам поиграть в игру и выбирает того, кто будет водящим – уткой. Остальные участники встают за ним шеренгой, положив руки на плечи (или пояс) впереди стоящему. Педагог выбирает себе помощника, берет его за руки, поднимают их вверх, образуя круг – петельку (ворота), через которые утка должна провести своих утят. Все поют песню, а после слов: «Затянулася петелька – ворота закрываются» – руки опускаются вниз, захватывая «утенка». Тот, кто остался внутри, встает в круг ворот, тем самым расширяя петельку, а утка с утятами продолжает движение, пока не будут переловлены все участники (или их большинство).

*Утка шла по бережку, серая по крутому, вела детей за собою:
– Деточки вы, малые, средние, небольшие.
Ути да ути, утке некуда пройти,
Только петелька семишёлковая затянулася!* (Приложение, пример № 5)

Разучивание песни

На занятии необходимо начать разучивание вокального произведения (песни) из намеченного репертуара, способного вызвать живой интерес у детей. Разучиваемый фрагмент должен быть ритмичным, веселым, подвижным, с легко запоминающимися словами и мелодией. Например, песня И. Резника и А. Клевицкого «Страна чудес» (Приложение, пример № 6). Разучивание этой песни нужно начать с припева, так как в основу мелодии положена секвенция, а текст имеет повторное строение. Разучивание запева, как мелодически и фонетически более сложного, следует оставить на последующие занятия.

Начинаем проговаривать текст как игровую скороговорку-эхо с постепенным ускорением: *(изображаем рукой небо, море, гору и реку):*

*Небо, небо, небо высоко!
Море, море, море глубоко!
За горой волшебный лес,
За рекой Страна чудес!*

После того как текст усвоен и обыгран, вводим мелодию и закрепляем каждое предложение, обращая внимание обучающихся на сходность мелодической линии, которая проводится трижды от нисходящих ступеней. Выученный припев а капелла соединяем с музыкальным сопровождением. Если это фонограмма, то она должна быть отредактирована в медленном и среднем темпах, чтобы обучающиеся могли координировать свои музыкально-слуховые ощущения и собственно вокальное исполнение. Когда освоено исполнение в рабочих темпах, начинается работа в оригинальном темпе.

В концертном исполнении данная песня может быть исполнена так:

Припев с танцевальными движениями исполняется всей группой, а запев – сольно педагогом (Приложение, пример № 7).

Стихи запева могут прочитать сами дети по карточкам (слайды на презентации) с напечатанным текстом, который предварительно прочитывается в разных вариантах: по 1–2 строчке или полному четверостишью, в зависимости от возможностей детей в группе.

- 1. Милые взрослые, проснитесь со звёздами
И солнышку двери откройте.
Цветам удивитесь, полям улыбнитесь
И с нами танцуйте и пойте.*
- 2. Милые взрослые, прошу вас серьёзно я:
Не хмурьте прекрасные лица!
Вы вспомните детство, и пусть в вашем сердце
Песня его повторится!*
- 3. Милые взрослые, рассветами росными
С душою открытой шагайте.
Забудьте тревоги и с нами в дороге
Эти слова повторяйте.*

Концертное исполнение песни «Страна чудес»

В заключение занятия участниками исполняется выученная песня «Страна чудес»: запевы читаются участниками по цепочке, припевы поются и сопровождаются танцевальными движениями. По мере накопления выученного песенного материала формируется блок для отработки навыка концертного исполнения.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что обучение вокалу – это длительный трудоемкий процесс, и успешное обучение зависит от самых первых занятий, которые должны оставить яркое впечатление и желание продолжать учиться с усердием и старанием. Поэтому на начальном этапе обучения необходимо помочь ребенку достичь положительного результата, мотивировать его на будущую деятельность. Таким образом, начальный этап обучения в вокальном ансамбле – это экскурсия в творческую лабораторию, в ходе которой педагог отслеживает возможности детей. На основе этих наблюдений составляется план работы группы и проводятся индивидуальные коррекционно-развивающие занятия. Используемые формы дают возможность совершенствовать координацию слуха и голоса, формировать осознанное восприятие ансамблевого звучания, интерес и ценностное отношение к вокальным занятиям.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1



Е-дет, е-дет па ро-воз, 2 тру-бы и 100 ко-лѣс! 2 тру-бы, 100 ко-лес,
18
ма-ши-нис-том ры-жий пѣс.// Е-дет, е-дет// Е-дет, е-дет// Е-дет, е-дет//

Пример № 2



На боло те сто-ит пень, ше-ве-лечь-ся е-му леньЖдет кто по-ще-ко-чет,
7
он сме-ять-ся хо-чет!! На бо-ло-те// На бо-ло-те// На бо-ло-те//

Пример № 3



Жа-ба в лу-жи-це си - де-ла, жад-но на жу-ка гля - де-ла. Жук жуж-
жал, жуж-жал, жуж-жал - и на у-жин кней по - пал.//Жа-ба в лу-жи-це си -
де - ла,//Жа-ба в лу-жи-це си - де - ла,//Жа-ба в лу-жи-це си - де - ла,

Пример № 4



Что за чу-до - чу-де-са! В гос-ти ра-ду - га приш-ла, семь до-ро-жек при-нес-ла.
Все до-рож-ки не-прос-ты - е, а вол-шеб-ны - е та - ки - е:
по до - рож-кам кто пой - дет, тот иг - ра - ет и по - ёт!

Пример № 5

Ут-ка шла по бе-реж-ку, се-ра - я по кру - то-му, ве - ла де - тей за со - бо - ю:

10 "Де-точ - ки вы ма - лы - е, сред-ни - е, не боль-ши - е, У - ти, да, у - ти, ут-ке

18 не-ку-да прой - ти, толь-ко пе-тель - ка, се-ми-шел-ко-ва - я за-тя - ну-ла- ся!"

Пример № 6

17 Пр-ев:
Не-бо, не-бо, не-бо вы-со - ко — мо-ре, мо-ре, мо-ре глу-бо-

20 ко, — за - го-рой вол-шеб-ный лес —

23 за ре-кой стра-на чу дес! — дес! Стра на - чу-дес!

Пример № 7

1. Ми - лы - е взро-слы-е, про-сни-тесь со звез-да-ми и сол-ныш-ку две - ри от-

крой - те! Цве-там у - ди-ви-тесь, по - лям у-лыб-ни-тесь, и

с на - ми тан-цуй - те и пой - те!

Литература

1. Медведева Е. В. Методика введения в образовательную программу «Вокальный ансамбль» для детей младшего школьного возраста: мастер-класс [Электронный ресурс] // Педагогический клуб «Наука и творчество»: сайт. – URL: <https://sites.google.com/site/masterklassy2/dopolnitelnoe/>. – Загл. с экрана.
2. Медведева Е. В. Формы работы над многоголосием на начальном этапе: мастер-класс [Электронный ресурс] // Педагогический клуб «Наука и творчество»: сайт. – URL: <https://sites.google.com/site/klybnaukamaster/dopolnitelnoe>. – Загл. с экрана.
3. Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. – М.: Академия, 2003. – 224 с.

List of references

1. Medvedeva E. V. Metodika vvedeniya v obrazovatel'nuju programmu "Vokal'nyj ansambl'" dlja detej mladshogo shkol'nogo vozrasta: master-klass [Elektronnyj resurs] // Pedagogicheskij klub "Nauka i tvorchestvo": sajt. – URL: <https://sites.google.com/site/masterklassy2/dopolnitelnoe/>. – Zagl. s ekrana.
2. Medvedeva E. V. Formy raboty nad mnogogolosiem na nachal'nom etape: master-klass [Elektronnyj resurs] // Pedagogicheskij klub "Nauka i tvorchestvo": sajt. – URL: <https://sites.google.com/site/klybnaukamaster/dopolnitelnoe>. – Zagl. s ekrana.
3. Osenneva M. S., Samarin V. A., Ukolova L. I. Metodika raboty s detskim vokal'no-horovym kollektivom. – M.: Akademiya, 2003. – 224 s.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ I ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ E-MOLL А. К. ГЛАЗУНОВА

А. Л. Акуленко, Н. Г. Протасова

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Глазунов – великий русский композитор. Его творчество многообразно, включает симфонии, балеты, пьесы, сюиты, квартеты, романсы, симфонические поэмы и др. Для фортепиано написано много произведений, среди них соната e-moll op. 75 № 2.

Ключевые слова: А. К. Глазунов, соната, фортепианная музыка, средства музыкальной выразительности.

THE FEATURES OF PERFORMING THE FIRST PART OF PIANO SONATA E-MOLL BY A. K. GLAZUNOV

A. L. Akulenko, N. G. Protasova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of creative activity of the greatest Russian composer A. K. Glazunov. His creativity is diverse and includes symphonies, ballet, plays, suites, quartettes, romances, concertos, symphonic poems and etc. A. K. Glazunov wrote a lot of plays for piano among them there is a sonata e-moll op. 75, № 2.

Keywords: A. K. Glazunov, sonata, piano music, means of musical expressiveness.

Среди проблем, связанных с исполнением, особое место занимает работа над средствами музыкальной выразительности. Изучая произведение, исполнитель должен помнить о времени создания произведения, эпохе, стиле композитора, то есть охватить весь текст в целом. Средства музыкальной выразительности составляют «образ» сочинения, который исполнитель стремится познать благодаря его составляющим – мелодии, фактуре, динамике и т. д. Реализация средств музыкальной выразительности в произведении всегда будет предметом обсуждения, поскольку для создания неповторимого звучания произведения у каждого исполнителя будет свой взгляд на смысл исполняемого опуса. В связи с этим целью написания статьи стало выявление особых средств музыкальной выразительности в I части Сонаты e-moll, op. 75, № 2 А. К. Глазунова.

Творческое наследие А. К. Глазунова велико и многогранно. В его «творческой лаборатории» есть балеты, произведения для симфонического оркестра (9 симфоний), квартеты, сочинения для хора, романсы для голоса в сопровождении фортепиано, опусы для фортепиано, виолончели, скрипки, трубы, органа. Этот внушительный список разнообразных жанров подчеркивает гениальность творческой личности композитора. Наличие программных сочинений – «Лес», «Свадебное шествие», «Славянский праздник», «Кремль», романсы на стихи Пушкина – свидетельствуют о том, что автор этих сочинений любил свою Родину, культуру своей страны, ее историческое и литературное наследие. После отъезда в Вену, откуда А. Глазунов уже не вернется в Россию, было написано всего 7 произведений. Вероятно, глубокая тоска по Родине исчерпала творческое вдохновение композитора, как это было у многих любящих своё отечество творцов. В частности, прослеживается аналогия с творчеством С. В. Рахманинова, который в 1918 году покинул Россию и до 1926 года не написал ни одного произведения.

Для фортепиано у А. Глазунова написано много произведений в разных жанрах. Фортепианное творчество состоит из: прелюдий и фуг, сюит, ноктюрнов, элегий, экспромтов, идиллий, фантазий, этюдов, танцевальных пьес, тем с вариациями и два концерта для фортепиано с оркестром. Стоит отметить, что заимствованные европейские жанры, такие как ноктюрн, элегия, идиллия, экспромт, в России не были особо популярны у композиторов. Александр Константинович обращался к сочинениям зарубежных композиторов, тщательно их изучал, и, возможно, результатом его интереса стало некое «приношение» в жанре сюиты из произведений Ф. Шопена для симфонического оркестра («Шопениана», op. 46, 1892).

Отличительной чертой фортепианного творчества является тот факт, что А. К. Глазунов за всю жизнь написал всего две сонаты для фортепиано. Напомним, что соната – произведение для одного или двух инструментов, написанное в форме сонатного цикла [2, с. 177]. Сонатный цикл – многочастная музыкальная форма, в которой хотя бы одна часть (обычно 1-я) написана в сонатной форме [2, с. 178]. Сонатная форма – музыкальная форма, основанная на сопоставлении и развитии двух тем, обычно контрастных. Предоставляет обширные возможности для воплощения драматизма в музыке [2, с. 177].

Композиторы эпохи XVIII века писали сонаты для учеников, для исполнения на концертах, таким образом воплощая в сонате свои смелые нововведения и фантазии в области музыкального искусства. На протяжении веков форма сонатного *allegro* формировалась и эволюционировала в творчестве многих поколений композиторов. Так родилась концепция классического *allegro*, согласно которой Арановский классифицировал части сонаты следующим образом: 1-я часть – «Человек действующий», 2-я часть – «Человек размышляющий», 3-я часть – «Человек играющий», 4-я часть – «Человек в обществе». Спустя время, форму сонаты расширяли, уменьшали, вводили новые части, меняли их характер, и это, безусловно, сказывалось на восприятии как исполнителем произведения, так и слушателем. К XIX – началу XX века в соната была изменена почти во всем. Включая тональное соотношение, возможность отсутствия какой-либо партии, отсутствие контраста

между главной и побочной партиями. Глазунов очень хорошо разбирался в музыкальной форме, знакомился с творчеством зарубежных композиторов. В то время, когда была написана Соната № 2 (1901), он занимался крупной формой Шопена (1810–1849) и Листа (1811–1886). Года жизни композиторов приведены не случайно. В их творчестве много произведений, написанных в сонатной форме, но каждая имеет свою отличительную черту. У Шопена есть Первая баллада, которая написана в сонатной форме. Но она необычна. В ней не соблюдается классическое тональное соотношение главной и побочной партий. В репризе все тональности сохранены. Или же соната h-moll Ф. Листа – одночастная, но при этом сохранены все формообразующие приемы. Некое жанровое заимствование прослеживается и в самом творчестве А. К. Глазунова. Вероятно, об этом свидетельствует то, что в 1899 году Глазунов пишет произведение «Листок из альбома» для трубы с фортепиано. Произведение «Листок из альбома» есть у Шопена (1843), возможно, это отголоски изучения творчества зарубежного композитора.

Возвращаясь к сонате в творчестве Глазунова, отметим, что композитор не стремится к контрасту между главной и побочной партиями, а, наоборот, стремится сблизить и сроднить эти темы, достигая при этом единения образов. Автор уходит от привычного цикла. В его сонате первая часть – это не действующий человек, а тот, который поглощен своими мыслями, мечтаниями.

Соната № 1 (b-moll), ор. 74 (1901) написана в романтических традициях и рисует мечущегося героя, который стремится жить, бороться с несправедливой судьбой. Музыка первой части свойственна лиричность, виртуозность, широта звучания. Все это поразительно сочетается и вытекает одно из другого. Соната № 2, ор. 75, e-moll (I часть), несмотря на то что написана в тот же год, пронизана другим настроением. Аналогию можно провести с героем Ф. М. Достоевского Родионом Раскольниковым, который метущейся душой пытается сделать выбор и находится то на стороне добра, светлых грез, то переходит к темным мыслям своего разума и сердца. Финал написан в миноре, но исполнитель понимает, что эти последние четыре аккорда звучат как риторический вопрос. Каждый сам решает, как отвечает на него и что.

А. В. Луначарский, писатель, публицист, критик, искусствовед, писал: «Глазунов создал мир счастья, веселья, покоя, полета, упоения, задумчивости и многого, многого другого, всегда счастливого, всегда ясного и глубокого, всегда необыкновенно благородного, крылатого...» (см. [4]). Эти слова передают часть тех эмоций, которые испытывает человек от прослушивания произведений Глазунова. Мелодический рисунок композитора содержит не только счастье, радость, умиротворение, но и нотки философского рассуждения о жизни, жизненных проблемах (Приложение, пример № 1).

Самая первая интонация – квинта. Именно с первых нот, с этой квинты Глазунов начинает процесс «вхождения» души! Интервал будто передает человеческий вздох. В 4-тактной секвенции (2 т. + 2 т.) словно начинается повествование героя, пока еще робкого и стеснительного, но взволнованного. Он вздыхает перед каждой последующей фразой. Мелодия очень певучая, и в этих четырех тактах обнаруживается русская распевность, полифоничность. Распевность проявляется в лиге, которая длится целых два такта. Это создаёт определённую сложность исполнения, так как выдержать и объединить звуки нужно пальцами. Учтёть необходимо и то, что вторым голосом идет бас, который поддерживает мелодию, создавая этим дуэт женского и мужского голосов. Это заметно и в побочной партии сонаты (Приложение, пример № 2).

Полифоничность заключается в том, что голоса держатся, и к концу второго такта мы видим уже не одноголосие, а трехголосие, и это «наполнение» произошло всего за два такта. Подобное развитие мелодии продолжает и нижний голос, который отдан левой руке, она отвечает на фразу верхнего голоса, вторит и подтверждает сказанное (Приложение, пример № 3). Далее в мелодии появляются скачки, которые нужно аккуратно «вплести» в остальные голоса, осторожно вести эту линию вперед (Приложение, примеры № 4, 5).

Отличительной чертой мелодического языка I части сонаты является хроматическое движение. Оно заполняет всё произведение, особенно в разделе разработки. Композитор постоянно использует дубли, дизезы, бекары, бемоли. Музыка проходит по всему квинтовому кругу так, что порой даже не успеваешь уследить, в какую тональность пришел и в какой закрепился. Это видно на примере нескольких тактов разработки (Приложение, пример № 6).

Текст этого небольшого фрагмента подтверждает то, что Глазунов был мастером теоретических наук. Постоянные смены знаков сбивают с толку, уводят слух в иную тональность. Гармонические приемы в этой части можно сравнить с величайшим циклом «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. Как Иоганн Себастьян «обошел» весь круг тональностей в этом цикле, так и Александр Константинович «обходит» весь квинтовый круг, но в одной части сонаты. Поэтому следует отметить сложность разбора первой части данной сонаты. Постоянные задержания голосов, сложный мелодический рисунок, прерывающиеся модуляции другими модуляциями, отклонения за отклонением – таков фортепианный язык в этом сочинении, способствующий появлению нового стиля в музыкальном искусстве XX века. Непривычный к таким изменениям музыкальный слух не может понимать и различать красоту этих гармоний до тех пор, пока не осмыслит ее, музыки, скрывающейся за этим нагромождением знаков и указаний. Для более плодотворной работы над поиском смысла в мелодии следует разграничить голоса. Проследить за всеми изменениями и, по возможности, сделать гармонический анализ, что облегчит дальнейшую работу и пояснит некоторые явления с точки зрения гармонии.

Одной из ритмических особенностей первой части является побочная партия. Глазунов использует полиритмию, что вызывает некоторую сложность в исполнении. Следует сосредоточить внимание на мелодии. Ее нужно вести и подстраивать под нее аккомпанемент. Ритмической ошибкой «ускорения» второй и третьей восьмых в группе триолей является стремление сыграть буквально, выигрывая каждую триоль. Этого делать нельзя. Осознав мелодию, следует выграться в нее и после подстраивать под нее левую руку, то есть аккомпанемент. Заучивание данного отрывка по триолям приведет к грубому исполнению, плохо прослушиваемой мелодии и малоподвижной левой руке, которая, так или иначе, должна подстроиться под правую.

Еще одна типичная проблема – свобода исполнения указаний композитора. Если в произведении классиков совершенно четко определяется дыхание, все исполнительские нюансы, то начиная с эпохи романтиков это сделать сложнее. Проблема может быть обозначена для исполнителя как проблема «ритмической оттяжки», это наисложнейший этап работы. Для исполнителя единственный верный способ сыграть сонату с дыханиями и так, чтобы музыка жила, прожить ее самому. Как отмечалось ранее, в данной сонате каждый может найти что-то свое. Прочувствовав эту сонату во время исполнения, музыкант словно вдыхает в нее свою жизнь. И только тогда вопрос о дыхании, который так сложен при исполнении музыки XIX–XX веков, отпадет сам собой. Безусловно, это не освобождает исполнителя от соблюдения штрихов и указаний, но все же делает работу радостной, искренней и живой.

В первой части композитор выставляет один размер и сохраняет его до конца. Несмотря на это, при исполнении сонаты можно заметить явные ускорения или замедления темпа. Каждый раздел отличается темпом. Начиная сонату *moderato*, композитор заканчивает в темпе *Allegro*, при этом неоднократно возвращаясь к первому темпу. Однако на протяжении всей сонаты обозначение темпа меняется семь раз. При анализе указаний заметна почти циклическая очередность темповых указаний:

84	96	84	132	84	96	132
A	B	C	D	C	B	A1

Несмотря на смену пульсации, композитор детально обозначает каждое изменение в музыке, используя ремарки: «a tempo», «ritenuto», «stringendo» (Приложение, пример № 7).

Выше было сказано, что с первых нот исполнитель уже столкнулся со «вздохом» в мелодии. И, подобно человеческому организму, данные перемены темпа и характера свидетельствуют о волнительном рассказе человека, который не может говорить в одном темпе, с одной интонацией. Он эмоционален и ему свойственно менять темп речи и иногда возвращаться к первому, иногда ускорять повествование. Фортепианный стиль Глазунова связан с оркестровым мышлением. Играя сонату, становится заметно, что «играют» все инструменты оркестра (задействованы все регистры: нижний, средний, верхний). Открыв ноты сонаты, сразу видно смелые скачки, взмахи «музыкальным пером». Стремление охватить все регистры приводит к колоссальному многообразию тембров. Отсюда фактура произведений многослойна, и, как пишет Г. Б. Гордон, для нее характерна «трехъярусность» [3], а Г. Г. Нейгауз называет фортепианную музыку Глазунова «трехручной» [6].

Поражает то, что Глазунов находит пути заполнения скачков, в отличие от зарубежных композиторов, стремящихся показать тембральное богатство рояля. Глазунов идет на смелый шаг. В одном созвучии соединяет почти 5,5 октав. Это расстояние, воспринимаемое слухом как пропасть, которую невозможно избежать. Шаг, который уводит исполнителя ввысь, заставляет подняться над этим миром и ощутить всю необъятность звуков (Приложение, примеры № 8, 9).

Но, как ранее отмечалось, Глазунов не мог оставить эти созвучия незаполненными. И, вспоминая, что нужно возвращаться в обычный, привычный мир, он возвращается туда (Приложение, пример № 10).

Несмотря на широту фактуры и сложность полифонического языка, Глазунов ставит «органный педаль» в басу и в мелодии, словно призывает слышать бас, помнить о нем. Композитор не использует педаль традиционно, в том смысле, как используют ее в танцевальных пьесах. Акцентируя эти половинные, следует «пропеть» их на фоне фактуры, какую написал композитор, и не использовать педаль, на которую можно бездумно «положить» бас. О полифоничности в произведении говорит и бас, в котором присутствует своя мелодия (Приложение, пример № 11).

Вся первая часть сонаты пронизана полифонией. Все голоса сплетены между собой, и, разбирая музыку, не сразу понимаешь, откуда какой голос идет и где перехватывает мелодию другой. Глазунов переносит полифоническое письмо, точнее свою манеру полифонического письма, и в крупную форму (соната, концерт), расширяя возможности полифонии и ее использование в разных жанрах.

Музыка Глазунова сложна для восприятия, но слушая ее, человек погружается в неведомый, светлый мир звуков. Важная черта творчества Глазунова в том, что композитор не приносит свои переживания в музыку. В ней все чисто и непорочно. Она как белый лист для каждого слушателя. Для пианистов творчество Глазунова имеет большое значение, но сегодня его произведения исполняются мало. Возможно, это связано с тем, что в них сложно вычленять пласты полифонии и голоса. Еще Глазунов был обладателем огромных рук, и ему было легко играть любые аккорды и созвучия, что дано не каждому [5]. Это отразилось в фактуре сочинения, требующей от исполнителя возможностей охватить широкое положение звуков, большие расстояния скачков.

Произведения Глазунова не выходили из репертуара М. Юдиной, В. Софроницкого, С. Рихтера, Э. Гилельса. В. В. Стасов когда-то сказал в адрес Первой фортепианной сонаты А. К. Глазунова следующие слова: «Сонатой я был потрясен до глубочайших корней души. Она вся нервность, страстность, красота и глубина» (см. [4]), – эти слова наиболее точно отражают образы всей музыки А. К. Глазунова.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1

Musical score for Example 1, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by a more active line. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Пример № 2

Musical score for Example 2, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a crescendo (*cresc.*) dynamic marking. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a more active line. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Пример № 3

Musical score for Example 3, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by a more active line. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Пример № 4

Musical score for Example 4, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a crescendo (*cresc.*) dynamic marking. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a more active line. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Пример № 5

Musical score for Example 5, consisting of two staves. The top staff features a melodic line with slurs and accents, while the bottom staff provides a complex rhythmic accompaniment with various note values and rests.

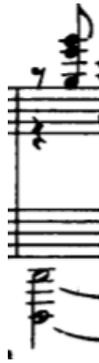
Пример № 6

Musical score for Example 6, consisting of two staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, as well as a *cresc.* marking. The music features a mix of chords and melodic fragments.

Пример № 7

Musical score for Example 7, consisting of three staves. The score includes tempo markings such as *a tempo* and *riten.*, and dynamic markings like *mf*, *p*, *m.s.*, and *cresc.*. The notation includes slurs, accents, and various rhythmic values.

Пример № 8



Пример № 9



Пример № 10

Tempo I

riten. *mf* *p* riten.

a tempo *mf* *p* riten.

Musical notation for Example 10, showing a full page of a piece with multiple systems of treble and bass staves, including dynamic markings (*mf*, *p*) and tempo markings (*riten.*, *a tempo*).

Пример № 11

Литература

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
2. Булчевский Ю. С., Фомин В. С. Краткий словарь для учащихся. – Л.: Музыка, 1980. – 485 с.
3. Гордон Г. Б. Особенности фортепианного изложения в произведениях А. К. Глазунова // Как исполнять русскую фортепианную музыку / сост. Е. В. Ключникова. – М.: Классика XXI, 2009. – 160 с.
4. Келдыш Ю. В. Александр Константинович Глазунов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/glazunov.html>. – Загл. с экрана.
5. Келдыш Ю. В., Рахманова М. П., Корабельникова Л. З., Соколова А. М. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9. – 452 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 240 с., портр., ил., нот.
7. Хопрова Т. А., Крюков А. Н., Василенко С. Я., Михайлов М. К., Барутчева Э. С. Очерки по истории русской музыки конца XIX – начала XX века. – М., 1965. – 208 с.
8. Шаповалова О. А. Популярный музыкальный энциклопедический словарь. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 299 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. O muzyke XX veka. – L.: Muzyka, 1982. – 200 s.
2. Buluchevskij Ju. S., Fomin V. S. Kratkij slovar' dlja uchashhihsja. – L.: Muzyka, 1980. – 485 s.
3. Gordon G. B. Osobennosti fortepiannogo izlozhenija v proizvedenijah A. K. Glazunova // Kak ispolnjat' russkiju fortepiannuju muzyku / sost. E. V. Kljuchnikova. – M.: Klassika – XXI, 2009. – 160 s.
4. Keldysh Ju. V. Aleksandr Konstantinovich Glazunov [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.belcanto.ru/glazunov.html>. – Zagl. s ekrana.
5. Keldysh Ju. V., Rahmanova M. P., Korabel'nikova L. Z., Sokolova A. M. Istorija russkoj muzyki: v 10 t. – M.: Muzyka, 1994. – T. 9. – 452 s.
6. Nejgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoij igry: zapiski pedagoga. – M.: Muzyka, 1988. – 240 s., portr., il., not.
7. Hoprova T. A., Krjukov A. N., Vasilenko S. Ja., Mihajlov M. K., Barutcheva E. S. Oчерki po istorii russkoj muzyki konca XIX – nachala XX veka. – M., 1965. – 208 s.
8. Shapovalova O. A. Populjarnyj muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar'. – Rostov n/D.: Feniks, 2008. – 299 s.

ИГРЫ-УПРАЖНЕНИЯ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

С. Н. Щур

МАОУ ДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В содержание статьи включены игры-упражнения на развитие технических навыков гитариста. Актуальность таких упражнений во взаимосвязи отрабатываемого элемента техники с понятным для учащегося образом. Все упражнения имеют названия, которые можно изобразить с помощью игрового аппарата и воображения.

Ключевые слова: позиции в правой руке, техническое легато, мелкая техника, координация рук.

GAMES-EXERCISES FOR GUITAR CLASS

S. N. Shchur

Children's School of Arts № 46, Kemerovo

The article gives the review of the games-exercises for developing guitarist's technical skills. The relevance of such exercises is in close connection of the fulfilled equipment element with the clear image for the pupil. All exercises have names and can be represented within the game device and imagination.

Keywords: positions for the right hand, technical legato, small technic, coordination of hands.

Как на начальном этапе, так и на любом другом в процессе обучения следует вновь обращаться к основам: постановке аппарата, извлечению звука, основным приёмам игры. Как правило, возвращение назад для коррекции постановки рук – психологически трудный процесс, поскольку учащихся отталкивают скучные и немзыкальные упражнения. Анализируя накопившийся педагогический опыт, материал мастер-классов выдающихся исполнителей на классической гитаре, а также современные школы игры на шестиструнной гитаре, можно увидеть тенденцию к объединению инструментального материала с образной сферой пьесы, понятной для учащегося. Поиск интересных и занимательных упражнений, этюдов, игр для формирования необходимых игровых движений на каком-либо этапе обучения – многолетняя работа. Предлагаемые в статье игры-упражнения вошли в отдельные главы учебно-методического пособия «Твой лучший друг – Гитара».

Упражнение «Парашют» (Приложение, пример № 1)

Учащемуся нужно изобразить правой рукой купол парашюта, который медленно опускается на соответствующую площадку (струны, помеченные крестиками). Затем, когда правильно приземлились, нужно правильно сложить парашют (пальчик к пальчику – сыграть соответствующие струны), правильно сложенный, парашют не должен улететь от «струн», а оставаться неподвижным, после того как сложили, парашют обязательно нужно проверить (встает ли правильно рука на эти струны или нет) и убрать его в рюкзак (опустить руку вниз). Упражнение необходимо повторять несколько раз, поскольку на тренировках парашютисты несколько раз прыгают, а еще каждый этап упражнения можно пройти отдельно для тренировки – ведь все этапы многократно отрабатывают с тренером.

Положить руку на верхнюю обечайку, медленно, когда пустой такт, опустить на соответствующие струны, выдержать паузу (появился пульс, счет), сыграть нужные ноты в определенном порядке, зависнуть в течение половинной, опустить руку обратно на струны (пауза), опустить вниз. Снова положить на верхнюю обечайку, и повторить (также) ещё раз или новый вариант упражнения. (Это упражнение на отработку позиций в правой руке и постановку.)

Упражнение «Решётка для тигрёнка» [4].

Вы – директор зоопарка, к вам привезли тигрёнка из тайги и вам нужно следить, чтобы он не сбежал.левой рукой будем изображать клетку с прочным фундаментом: поставить все четыре пальца на V, VI, VII, VIII ладах на (1) струне, большой палец сзади всегда прямой и стоит между 1-м и 2-м пальцами левой руки, иначе тигр сделает подкоп, если фундамент непрочный. Тигрёнок всегда будет искать слабое место и пытаться убежать. Изобразим это так: переставить 4-й палец на (2) струну, тогда как другие стоят на первой, затем – 3-й, и так по очереди переставить все пальцы, затем в таком же порядке переставить пальцы на (3) струну и так до (6) струны. Следить, чтобы отрывался и переставлялся один палец, а другие стояли надёжно и ровно, не ложились на соседнюю струну, а то тигрёнок сразу выберется. В обратном порядке переставляем сначала 3-й палец, потом – 2-й, 1-й, а 4-й – последний. Когда натренируетесь, стоит пересадить тигрёнка в большую клетку, то есть сделать упражнение 5 раз подряд, а когда тигр совсем вырастет, то поиграть на других ладах, например с IV, с III лада. Предлагаем упражнения на развитие постановки и укрепление левой руки гитариста.

Упражнение «Асфальт» (Приложение, пример № 2).

Асфальт недавно положили и он очень липнет. Вы опаздываете в школу и нужно перейти через дорогу со свежим асфальтом. Как вы будете идти?.. Нельзя останавливаться, так как ботинки совсем прилипли. Изобразим правой рукой на гитаре прогулку по такому асфальту. Правая рука «влипла» (при движении вверх – стоят на струнах четыре пальца). Каждый палец «отлипает» (играет) в свою очередь, когда палец «а» сыграл – пальцы «i, m» сразу «влипли» в струны (крестики) и «отлипают» по очереди, только палец «i» сыграл – пальцы «р, i, m, а» сразу влипли в струны (крестики) и «отлипают» в свою очередь.

Упражнение на *легато с подготовкой* и позиции правой руки. Также очень полезно перед выполнением упражнения сделать подготовительный этап. Сначала нужно «понатыгивать» каждую струну отдельно с расслаблением, после чего извлекать каждый звук (палец обязательно готовить на струну заранее) – без ритма. После такой тренировки – играть, как написано, в ритме.

Упражнение «Рыбак» (Приложение, пример № 3)

Рыбак выловил рыбку в проруби и возвращается домой, но сначала нужно выбраться на берег, а лёд ранней весной уже тонкий. Помогите ему выбраться! Нужно изобразить такого рыбака пальцами правой руки, обязательно подготавливать нужный палец на струне во время паузы, а затем им правильно играть на *apoyando* или *tirando*. Следить, чтобы палец после извлечения звука не задирался над струной, иначе положение у рыбака будет очень опасное, и он может провалиться.

Упражнение на *стаккато с подготовкой*. Подготовительный этап упражнения: сначала поставить нужный палец на струну, понатыгивать её с расслаблением, затем играть звук, потом другой палец поставить и также понатыгивать, а потом играть. После такой работы – играть в ритме.

Упражнение «Слалом»

Изобразим на гитаре, как лыжник съезжает с горы и объезжает флажки. На (3) струне поставить все пальцы на IX, X, XI, XII ладах, играть по очереди каждый звук в нисходящем порядке (i, m или m, а на *apoyando* или *tirando*), постепенно отрывая пальцы 4–3–2–1. Затем переехать на 1-м пальце на VIII лад и выставить по очереди все пальцы, проигрывая каждый звук в восходящем порядке: 1–2–3–4. Затем все четыре пальца, не отрывая от струны, переместить на VII, VIII, IX, X лад и также играть каждый звук в нисходящем порядке, постепенно отрывая от струны пальцы, и, таким образом, добраться до открытой струны, постепенно «объезжая флажки». Когда «лыжник» спустился, назад его поднимают на подъемнике: по очереди играть все звуки в восходящем порядке, выставляя все пальцы подряд на I, II, III, IV ладах, затем переехать на 1-м пальце на V лад и сыграть все звуки подряд, также выставляя все пальцы, затем переехать на 1-м пальце на IX лад и так добраться до XII лада. Когда лыжник натренируется, поиграть упражнение на (2) и (1) струне.

Упражнение на мелкую технику и смену позиций в левой руке, координацию обеих рук. Левая рука не должна болтаться и большой палец должен быть между 1-м и 2-м пальцами, чтобы лыжник не упал.

Упражнение «Левша-богатырь» (Приложение, пример № 4)

Изобразим русского богатыря с помощью левой руки. Без помощи правой руки нужно ставить каждый палец левой руки на соответствующий лад (ноту, отмеченную крестиком) и играть этим же пальцем открытую струну, а в следующем такте играть несколько струн. Богатырь должен хорошо тренироваться, чтобы отточить своё искусство, поэтому упражнение нужно несколько раз повторить. Это упражнение на подготовку нисходящего легато.

Упражнение «Левша-богатырь разминается» (Приложение, пример № 5)

Как может разминаться богатырь? Он должен уметь выполнять разные движения, причём достичь ловкости каждого движения. Без помощи правой руки, пальцы левой руки ударяют по соответствующему ладу, таким образом извлекая звук, во втором такте после удара об лад тот же палец играет открытую струну, в третьем – «богатырь» делает уже три движения: удар, сдёргивание на открытую струну и снова удар по соответствующему ладу.

Упражнение на развитие технического легато. Необходимо следить за неподвижностью левой руки, удары должны быть хлёсткими, без напряжения, поиграть на всех струнах в первой позиции.

Упражнение «По лестнице на роликах» (Приложение, пример № 6)

Изобразим на гитаре, как юный конькобежец спускается и поднимается по лестнице на роликовых коньках. Для этого будем использовать приём «баррэ». Где крестики – необходимо просто нажимать левой рукой соответствующий аккорд (как будто проверяем устойчивость на ступеньке), где ноты – играем правой рукой в соответствующем порядке (немного проезжаем на соответствующей ступеньке), затем меняем позицию левой руки и также всё делаем – сначала просто нажимаем на соответствующие лады, затем проигрываем ноты в нужном порядке. Таким образом, спускаемся до второго лада, а затем также поднимаемся. Это упражнение для тренировки малого баррэ, то есть сначала нужно понажимать нужные звуки, а затем – играть.

Упражнение «Гусеница лезет на дерево» (Приложение, пример № 7)

Изобразим с помощью приёма игры «восходящее техническое легато», как гусеница забираться на дерево. Необходимо сохранять вариант аппликатуры, постепенно меняя позицию, так добраться до XII лада. Первую ноту (из двух под лигой) не следует играть слишком громко, необходимо добиться ровного звучания.

Упражнение «Воробушек учится летать» (Приложение, пример № 8)

С помощью приёма игры «нисходящее техническое легато» нужно изобразить, как воробушек взлетает всё выше и выше. Играть, сохраняя аппликатурный вариант в левой руке, постепенно меняя позицию левой руки, и так добраться до XII лада. Поиграть разные варианты нисходящего легато: с опорой на соседнюю струну, без опоры, нажимом (в момент извлечения звука правой рукой – палец левой руки надавливает чуть сильнее на лад, а затем быстро поднимается – подготовленная нота должна после этого звучать).

Увлекательные игры-упражнения могут разнообразить учебный процесс и помочь на любом этапе обучения, а также хорошо развивают воображение. Образная сфера упражнения отвлекает от осознания многократности повторений, приучает к занимательной форме контроля в работе над определённым элементом техники, а также побуждает учащихся к собственной творческой работе – связыванию любого инструктивного материала с собственным воображением.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1

Упражнение «Парашют» [4]

приземлиться правильно на струны

собрать правильно парашют, играя звуки *tirando*, и повисеть немного над струнами в собранном положении

проверить парашют и убрать его в рюкзаке

Пример № 2

Упражнение «Асфальт» [3]

Не спеша

i m a m i

i m a m i

i m a m i

Пример № 3

Упражнение «Рыбак» [2]

Не спеша, осторожно

Я и - ду до - мой по льду,
Я и - ду до - мой дер - жусь,

сво - ю рыб - ку при - не - су!
и под лёд не про - ва - люсь!

Пример № 4

Упражнение «Левша-богатырь» [1]

Играть только левой рукой: ставить нужный палец на нужный лад и играть открытую струну или струны.

Р.Изнаола (редакция С.)

играть также до (6) струны, где во втором такте нужно все струны играть.

Пример № 5

Упражнение «Левша-богатырь разминается» [1]

Играть только левой рукой.

Р.Изнаола (редакция С.)

Пример № 6

Упражнение «По лестнице на роликах» [1]

Осторожно

Р.Изнаола (редакция С.)

просто нажимать левой рукой аккорд

играть с правой рукой

вернуться назад к VII ладу.

Пример № 7

Упражнение «Гусеница лезет на дерево» [4]

С.

Пр (позиция - положение 1-го пальца) Пр

до XII лада

Пример № 8

Упражнение «Воробушек учится летать» [4]

С.

Пр Пр XII

Литература

1. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 с.
2. Кузин Ю. Азбука гитариста. – Новосибирск: Классик-А, 2014. – Ч. 1. – 78 с.
3. Синицына И. Гитарные сказки. – М.: Современная музыка 2011. – 74 с.
4. Щур С. Твой лучший друг – Гитара. – Кемерово, 2016. – 92 с.

List of references

1. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 s.
2. Kuzin Ju. Azbuka gitarista. – Novosibirsk: Klassik-A, 2014. – Ch. 1. – 78 s.
3. Sinicyna I. Gitarnye skazki. – M.: Sovremennaja muzyka 2011. – 74 s.
4. Shhur S. Tvoj luchshij drug – Gitara. – Kemerovo, 2016. – 92 s.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ГИТАРНЫХ ФЛАЖОЛЕТОВ

В. В. Камынина

МБУ ДО «Музыкальная школа № 24», г. Междуреченск

В статье описывается техника исполнения гитарных флажолетов. В процессе обучения юных музыкантов важна работа над флажолетами, особенными по тембру звучания. Материалов по работе над ними недостаточно, поэтому необходимо изучение приемов с учетом уровня ДМШ и ДШИ.

Ключевые слова: гитарные натуральные и искусственные флажолеты, тембр, аппликатура, диапазон, акустика, приемы звукоизвлечения.

SPECIFICS OF GUITAR HARMONICS

V. V. Kamynina

Music School № 24, Mezhdurechensk

The author of article describes the technique of guitar harmonics. During the process of training young musicians it is important to work on each technique. Flageolets are indispensable for sound, but performing materials are not enough to work. Therefore, it is necessary to study the flageolets execution, taking into account the level of music schools.

Keywords: guitar natural and artificial harmonics, timbre, fingering, range, acoustics, sound extracting methods.

Классическая гитара – одно из уникальных явлений мирового музыкального искусства. Последние десятилетия заметно изменился уровень гитарного исполнительства в России: сложились разные стили, школы, традиции. Возросло количество новых оригинальных произведений, учитывающих неповторимое звучание инструмента. Известно, что гитара сочетает в себе множество разных приемов звукоизвлечения. Например, это тирандо, апояндо, арпеджио, арпеджиато, легато, глицсандо, вибрато, флажолеты, тремоло и др. Значение работы над техникой владения этими приемами чрезвычайно велико. Не случайно эти проблемы освещаются в трудах известных гитаристов: П. Агафошина, М. Каркасси, Ю. Кузина, Э. Пухоля, А. Сеговия, М. Александровой. Автор статьи предлагает использовать собственный опыт. Представляется, что собранные воедино теоретические и практические материалы, а также подобранные нотные материалы будут использованы преподавателями по классу гитары ДМШ и ДШИ для работы с учениками на разных этапах.

Занимаясь с учеником, педагог в состоянии предложить пути работы над преодолением сложностей. По выражению Ю. Кузина, «мудрость педагога заключается в том, чтобы, не перегружая ученика техническими задачами, в то же время не упустить на гитаре важного, необходимого для формирования гитариста-исполнителя» [4, с. 27]. В этом процессе важно отдельное рассмотрение каждого приема игры на гитаре. Например, интересно затронуть технику исполнения гитарных флажолетов (натуральных и искусственных), поскольку методических и практических материалов по этому вопросу недостаточно. Флажолеты – «это звуки со специфическим тембром, похожим на звон колокольчиков» [2, с. 60]. Они извлекаются на всех струнных инструментах и являются одной из отличительных особенностей этой группы инструментов. Флажолеты бывают натуральные и искусственные. Применяются флажолеты во многих музыкальных произведениях, но особенно характерны для русской музыки XIX–XX веков при аккомпанировании песням и романсам.

Испанский педагог и композитор Эмилио Пухоль в «Школе игры на шестиструнной гитаре» дает точную и полную характеристику акустической теории гитарных флажолетов: «Каждая струна, свободно колеблющаяся по всей своей длине, дает определенный звук. Он называется основным и по звукам колебания струны имеет более высокие призвуки» [5, с. 80–81]. Далее Пухоль обосновывает фактор колебания струны при извлечении натуральных флажолетов на открытых струнах в точках, которые делят струны на $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$ и т. д.

Например, по определению Пухоля, «возьмем самую низкую гитарную струну – шестую, которая, будучи открытой, дает звук “ми”. При зашипывании открытая шестая струна производит определенное количество колебаний в секунду. Но достаточно нарушить целостность этой выпукло-

сти путем легкого прикосновения пальца к середине струны над порожком, разделяющим XII и XIII лады, чтобы сразу же уловить частичные колебания каждой из обеих половин струны. Это акустическое явление удваивает число колебаний и повышает звук на октаву. Струна продолжает звучать на октаву выше и после отстранения пальца» [5].

Обозначение флажолетов в нотном тексте бывает разное. Например, знаком Fl. Рядом ставится римская цифра, указывающая на лад, над которым пальцы левой руки касаются струны, например, Fl. VII, Fl. XII. По утверждению Э. Пухоля, «некоторые композиторы указывают под или над нотой лад и струну, на которых извлекается флажолет. Другие обозначают нотой открытую струну, на которой берется флажолет, а сверху или снизу ноты пишут сокращенно *harm.*, *arm.*, *ar.* и цифру, обозначающую лад, над которым касаются струны, например, *harm.* 7, или *arm.* 12, или *ar.* 5» [5, с. 82]. Так как технология натуральных флажолетов не представляет особой сложности, произведения с ними можно включать в репертуар 1–2-го классов по любой из современных программ.

Искусственные флажолеты являют более высокую степень овладения гитарой, поскольку их извлечение связано с закрытыми струнами. Маттео Каркасси в «Школе игры на шестиструнной гитаре» дает следующую характеристику технологии их извлечения: «Искусственные флажолеты звучат октавой выше от места прижатия. Они могут звучать от каждого звука диапазона гитары. Правая рука при исполнении флажолетов играет двоякую роль: указательный палец мякотью подушечки касается струны, над местом звучания флажолета, а безымянный палец извлекает звук» [3, с. 91]. В тексте искусственные флажолеты обычно обозначаются ромбовидной нотой.

Рассмотрев основные сведения, касающиеся теории извлечения натуральных и искусственных флажолетов на шестиструнной гитаре, можно сделать вывод, что они не представляют технической сложности только на первых ступенях (например, натуральные флажолеты). Но, по мере возрастания нагрузки в искусственных флажолетах, этот прием требует особенной точности в исполнении и специальной доработки в упражнениях и этюдах. В различных методических указаниях по исполнению флажолетов можно найти много общего. Но есть и отличительные особенности, которые касаются звукоизвлечения, выбора аппликатуры, координации движения правой и левой руки и т. д. Рассмотрим наиболее значимые из них.

По методике П. С. Агафошина [1], лучше будет звучать флажолет, извлекаемый на XII ладу, при делении струны на две равные части. Это надо учитывать при выборе аппликатуры и использовать больше XII лад при исполнении натуральных флажолетов. Менее удачно получится звук, извлеченный на V и VII ладах. Хуже всего получатся звуки на III и IV ладах, и выбора их надо по возможности избегать. Важно, что чистота и сила звучания флажолетов зависит во многом от уровня качества инструмента. На хорошей концертной гитаре флажолеты приобретают иной тембр и силу звука.

Спорным моментом во многих методических указаниях разных авторов является аппликатурный выбор в левой руке. Например, П. С. Агафшин [1] натуральные флажолеты рекомендует извлекать только безымянным пальцем левой руки, тогда как Э. Пухоль рекомендует использовать все четыре пальца: «1-й и 2-й палец обычно используют для натуральных флажолетов в низкой и средней части грифа, а в высокой части грифа – 3-й или 4-й палец. Однако при выборе аппликатуры всегда учитывается расположение соседних звуков» [5, с. 82]. Но все авторы единодушны во мнении по поводу аппликатурного ряда правой руки. Это может быть любой палец (*p*, *i*, *m*, *a*). Только по поводу использования большого пальца (*p*) у Э. Пухоля есть ценное пояснение: «Если струна зажимается большим пальцем, то он должен осуществлять это около подставки – тогда флажолет будет иметь наиболее чистое звучание» [5, с. 82]. На мастер-классах В. В. Шадчина (г. Новосибирск, колледж

им. А. Ф. Мурова) автор статьи услышал ценное пояснение по технологии игры флажолетами. Так, рекомендовалось пальцы левой руки держать выпрямленными, даже немного вынутыми в другую сторону. Предпочтение при выборе аппликатурного варианта отдавалось 1, 2 и 3-му пальцу.

Большое внимание преподавателями и исполнителями уделяется искусственным флажолетам. Напомним, что это *звуки*, полученные путем привлечения к игре закрытых струн. Но их диапазон достаточно ограничен. Например, на классической шестиструнной гитаре, число ладов которой 19, основной рабочий диапазон искусственных флажолетов включает в себя звуки на всех струнах с I по VII лад. Но некоторые исполнители относительно этого положения могут возразить – ведь искусственные флажолеты можно извлекать и за пределами грифа. Это так, но наша методология рассчитана на уровень ДМШ и ДШИ. Владение расширенным диапазоном представляет более высокий профессиональный уровень. Но, безусловно, знание и хорошее владение основным диапазоном флажолетов – уже определенный результат в обучении юных музыкантов, дающий многие технические возможности.

В «Азбуке гитариста» М. В. Александровой мы находим подробное описание извлечения искусственных флажолетов, начиная с I лада: «Для получения искусственного флажолета «фа» нужно прижать I лад на первой струне пальцем левой руки, а указательным пальцем правой руки прикоснуться к струне над порожком XIII лада и после удара о струну средним пальцем правой руки быстро его снять. При этом должен прозвучать флажолет “фа”. Таким же способом извлекаются искусственные флажолеты на нотах “фа-диез”, “соль”, “соль-диез” и т. д. на ладах XIV, XV, XVI, XVII и т. д.» [2, с. 62]. Этот пример применим и к остальным струнам.

Подтверждение данной методики можно найти у П. С. Агафошина: «Когда же левая рука прижимает струну на каком-либо ладу (например, на III, IV или V) для получения флажолетов, называемых в этом случае искусственными, следует касаться середины звучащего отрезка струны (эта середина будет лежать уже над XV, XVI, XVII ладом) указательным пальцем левой руки, а в правой руке звук извлекается безымянным пальцем» [1, с. 120]. Итак, можно сделать предварительный вывод о неизбежно возникающих трудностях в работе над натуральными и искусственными флажолетами на разных ступенях владения гитарой, а потому необходима работа над ними. Преподавателям необходимо больше уделять внимание методике и практике в работе с натуральными и искусственными флажолетами, которые незаменимы по тембру звучания.

В нотной литературе можно встретить немало произведений, связанных с флажолетами. Это часто определенные фрагменты пьес. Есть и произведения, целиком посвященные флажолетам. Например, нас заинтересовали два этюда («Часы» и «Колокола») М. Александровой из «Азбуки гитариста для шестиструнной гитары» (2009). В них отрабатывается техника исполнения флажолетов [2, с. 64–66]. Но вначале работы над ними необходимо тщательно изучить аппликатуру. В Приложении к тексту статьи предлагаем упражнения Маттео Каркасси [3, с. 90–91], полезные для отработки натуральных и искусственных флажолетов, а потому рекомендуемые для освоения.

Суммируем рекомендации: при рассмотрении особенностей исполнения натуральных и искусственных флажолетов на классической шестиструнной гитаре важно изучить теоретическую часть. Необходимо подробно изучить рекомендации известных исполнителей и преподавателей по классу гитары (П. Агафошина, М. Александровой, М. Каркасси, Э. Пухоля, Ф. Тарреги, В. Шадчина и др.). Полезно составить список правил исполнения флажолетов по современным техническим требованиям в ДМШ и ДШИ. Также важно изучить нотную литературу, в которой используются натуральные и искусственные флажолеты.

4. Kuzin Ju. CITIUS ALTIUSFORTIUS: na puti k gitarnomu Olimpu. Posvjashhenie sovershenstvu: uchebnoe izdanie / pod red. V. F. Kaljonova. – Novosibirsk: Klassik–A, 2012. – 74 s.
5. Puhol' E. Shkola igry na shestistrunnoj gitare: uchebnoe posobie / perevod i red. I. F. Polikarpova. – M.: Sovetskij kompozitor, 1992. – 189 s.

МЕТОДИКА ПОДБОРА ПО СЛУХУ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ФОРТЕПИАНО

И. Г. Нефедова

*ГБУДО города Москва «Детская школа искусств “Вдохновение”»,
г. Москва*

В статье рассматривается методика подбора по слуху с точки зрения структуризации, предлагаются рекомендации по развитию этого навыка, востребованного в современной практике музицирования.

Ключевые слова: методика, подбор по слуху, музыкальный слух, музыкальная фактура, мелодия, гармонизация.

METHOD FOR COMPOSING AURALLY MUSICAL PIECES FOR PIANO

I. G. Nefedova

Children's Art School “Vdokhnovenie”, Moscow

The author of the article considers the methods for composing aurally from the structurization point of view; provides guidelines for developing this skill, demanded in the modern practice of playing music.

Keywords: method, composing aurally, ear for music, musical texture, melody, harmonization.

Понятие «слух» определяется, как способность правильно воспринимать и воспроизводить музыкальные звуки. Играть на слух – значит самостоятельно подбирать ноты мелодий и правильно их гармонизовать, не обращаясь к напечатанным нотам. Игра по слуху является одной из уникальных и полезных форм исполнительского творчества. Чаще всего она используется в практике аккомпанирования, что определяет ее особенности. При аккомпанировании по слуху пианист должен демонстрировать свою исполнительскую технику, владеть фактурно-жанровой моделью, которая будет соответствовать образному строю произведения, а также избегать нарушения пульсации и сбоя темпа, что может привести к расхождению в ансамбле.

В общеметодологическом подходе игра по слуху находится в центре концепции «homo musicus» – «человек музицирующий». В соответствии с этой концепцией каждый человек от природы стремится быть активным участником музыкального процесса. Значит музыкант должен уметь не только интерпретировать музыкальные произведения, но и владеть практическими формами свободного музицирования. Свободное музицирование (от нем. musizieren – заниматься музыкой) включает в себя виды исполнительства, предполагающие игру без нот – импровизация, подбор по слуху, композиция, транспонирование. В игре по слуху, как и в импровизации, важнейшими качествами исполнителя являются хорошо развитый музыкальный слух и исполнительская реактивность. При важной роли жанра, фактуры, ладотональности определяющее значение имеет гармония, так как именно она определяет, что нужно играть концертмейстеру [1, с. 2].

Игра по слуху, согласно классификации Б. М. Теплова, основана на функционировании специальных способностей – эмоционально воспринимать звуковысотность, чувствовать и воспроизводить ритм, произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями. При игре по слуху взаимодействуют три важных компонента: мышечная моторика, музыкальное мышление и – самое важное – собственно музыкальный слух. Игра по слуху невозможна без постоянного слухового самоконтроля. При частых занятиях этим видом музыкальной деятельности у исполнителя вырабатывается навык соединения физического действия со звуковым представлением. В работу вступают слуходвигательные механизмы, при которых образуется тесная связь между внутренними слуховыми представлениями и фортепианными движениями [3, с. 249–250].

Часто случается, что музыканты с блестящей фортепианной техникой и посредственным слухом в игре без нот проигрывают музыкантам с прекрасным слухом и посредственной техникой. Все дело в том, что слух, главенствуя, может направлять руки на «правильную» тонально-гармоническую траекторию движения. Поэтому только правильное соотношение и координация слуха и исполнительской техники может привести к высокоразвитому навыку игры по слуху. Игра по слуху не должна сводиться к элементарному «нащупыванию» нот методом «тыка», а результат не должен проверяться по формальному признаку «угадал – не угадал». Игру по слуху следует рассматривать как процесс интонирования, связанный с музыкальным мышлением, в этом случае будет происходить осмысление закономерностей звучащей музыки. По мнению Ю. В. Шмалько, музыкально-слуховое представление, лежащее в основе игры по слуху, может быть «не только мысленным воспроизведением музыки наизусть, но и интонационным обобщением» [6, с. 9].

Большую роль в развитии навыка игры по слуху занимает «мышечное чувство» – особые ощущения, которые вызываются раздражением мышц и связок при игровых движениях. В процессе музицирования пианист заранее намечает мысленную проекцию исполнения музыки. При возбуждении слухового нерва сигналы передаются в мышцы пальцев, что активизирует мышечную память исполнителя. Мышечная память руки долговременна, она является основой для формирования особого исполнительского качества, основанного на предслышании, пространственно-временном опережении. Данное исполнительское качество, по С. И. Савшинскому, называется «слышащая рука». Благодаря этому, за доли секунды исполнитель успевает зрением и осязанием предвосхитить конечную свою цель – клавишу или их группу. В результате чего рука получает способность «слышать» последующее звучание. Именно развитие этого качества является основной целью при формировании навыка игры по слуху.

Можно выделить два основных этапа в процессе подбора по слуху: слуховой анализ и воспроизведение на инструменте услышанного. Первый этап предполагает наличие развитого музыкального слуха (ладового чувства и интервального слуха), определенного багажа теоретических знаний и, главное, умения слушать, то есть анализировать услышанное, концентрировать внимание на отдельных компонентах музыкального сочинения, с учетом их взаимодействия. Второй этап требует хорошей музыкальной памяти и умения ориентироваться на клавиатуре в разных тональностях. Способы подбора по слуху можно классифицировать по разным параметрам: по жанру, по сложности фактуры и по частям фактуры.

При подборе по слуху произведений в различных жанрах необходимо учитывать специфические особенности, присущие конкретному жанру: особые мелодические обороты, ритмические построения, типичные гармонические последовательности, характерную фактуру аккомпанемента. Несомненно, для того чтобы иметь достаточное представление об особенностях каждого жанра, нужно иметь большой слуховой опыт (для чего следует слушать большое количество произведений в записи) и исполнительский опыт (который нарабатывается в результате игры произведений различных жанров) [5, с. 11].

От сложности фактуры зависит то, насколько сложно будет подобрать произведение на слух. Наиболее легкой задачей будет подбор на слух одноголосной мелодии, исполненной одним тембром. В произведении с гомофонно-гармонической фактурой задача усложняется, так как нужно отдельно подбирать на слух мелодию и аккомпанемент. При подборе полифонического произведения, где каждый голос самостоятелен и имеет свою полноценную мелодическую линию, задача становится еще более сложной, так как пианист должен обладать очень тонким и натренированным слухом, чтобы слышать все голоса. Наиболее сложной фактурой при подборе на слух является оркестровая фактура, так как в ней сочетаются и полифоническая фактура (когда разные группы инструментов одновременно играют разные мелодические линии), и гомофонно-гармоническая фактура (когда отдельные группы инструментов выполняют аккомпанирующую функцию). Все оркестровые голоса имеют различные тембры. В этом случае нужно понимать, что подбирать по слуху всю фактуру целиком необязательно, особенно, если конечной целью является игра оркестрового произведения на фортепиано (то есть переложение). Достаточно выделить основные компоненты, определить, в каких местах какой инструмент является ведущим, у кого основная мелодия, у кого бас, а у кого аккомпанемент, какие подголоски композитор выделил наиболее отчетливо. И после этого воспроизвести на фортепиано в соответствующих регистрах, пытаясь передать соответствующий тембр, не перегружая основные компоненты аккомпанирующими. В процессе подбора на слух какого-либо произведения, первым делом необходимо расчленить его фактуру на части. Основных частей фактуры можно выделить три: мелодия, бас и фактурное наполнение.

Навыки подбора на слух мелодии развиваются у детей, занимающихся музыкой, на уроках сольфеджио с самого начала обучения. Огромную роль в этом играют музыкальные диктанты, так как именно они являются фундаментальным упражнением для развития слуха. К концу обучения будущие музыканты получают основной набор знаний о типичных мелодических и каденционных построениях, ритмических рисунках, секвенционных оборотах. Все эти знания не ограничиваются какой-то определенной тональностью, ладом и регистром, так как диктанты пишутся во всех тональностях, в мажоре и в миноре (в том числе гармоническом и мелодическом), в скрипичном и басовом ключе [2, с. 4]. Музыкант, который подбирает по слуху, должен уметь слышать, распознавать и воспроизводить на инструменте знакомые мелодические и ритмические построения и компоненты, из которых состоит мелодия: гаммообразное движение, арпеджированное движение, секвенции, синкопы, пунктирный ритм, триоли и др.

В процессе восприятия мелодии мозг музыканта успевает услышать и проанализировать за очень короткое время те звуки, из которых собственно состоит мелодия. Опираясь на систему вводных звуков, музыкант легко может услышать разрешения тонов гаммы в тонику (VII ступень гаммы устремляется в I, II ступень устремляется в I, IV ступень через V также стремится в I). Эти разрешения мгновенно свертываются в микроразрешения, на основе чего и происходит моментальное определение ступеней гаммы, которые собираются в определенную мелодическую последовательность звуков.

В процессе подбора одноголосной мелодии важно уметь вслушиваться в мелодию, ощущать ее ритм и запоминать отдельные мелодические обороты. Анализируя на слух мелодические построения, нужно определить все компоненты, из которых они состоят: лад, тональность, размер, интервальный состав мелодии, ее метроритмическую организацию, направление движения, количество фраз, начальный звук или ступень, с которой начинается и заканчивается фраза, а также кульминацию. Воспроизведение услышанного при помощи голоса также способствует развитию музыкального слуха. На начальном этапе можно пропевать мелодию, не называя звуков, что позволяет сосредоточить внимание на интервальном и ритмическом строении мелодии. В дальнейшем можно попробовать петь с названием звуков, что поможет определить звуковысотное строение мелодии.

Бас при подборе на слух имеет очень важное значение, так как он определяет гармонические функции мелодии. Навыки подбора баса и гармонических функций на слух прививаются музыкантам при написании гармонических диктантов. Для того чтобы подбор на слух баса не был большой проблемой, пианисту нужно знать основы гармонии, знать типичные гармонические последовательности, строение каденционных и модуляционных последовательностей. Линия баса может быть проанализирована, как мелодическая линия, а значит ее следует воспринимать так же, через систему вводных звуков, на основе микроразрешений. В басу эти тяготения слышны отчетливее, чем в более подвижной мелодии, так как одна функция, а соответственно и основной звук баса, часто остается неизменным на протяжении одного такта.

Без фактурного наполнения любое произведение не будет звучать. Если бас и мелодия – это каркас произведения, то благодаря фактуре оно наполняется яркими красками, содержанием, становится завершенным. Фактурой легче всего передать настроение произведения, а также его жанровую характеристику [4, с. 38]. К фактурному наполнению можно отнести все, что не является мелодией и басом. В аккомпанементе фактурой будут являться аккорды, которые заполняют басовую линию, а также фигурационные и арпеджированные последовательности, которые, помимо гармонической функции, передают характер произведения, заполняют паузы в басовой линии, усиливают динамизацию, повышают образность музыки, делают образ в программной музыке ярче. К фактуре также можно отнести подголоски в мелодии, мелодические фразы, которые заполняют паузы в основной мелодической линии (часто это имитационное повторение основной мелодии), различные украшения (трели, глиссандо). При подборе по слуху фактурного наполнения главным образом учитывается его гармоническая функция, мелодическая направленность движения и ритмический рисунок. В арпеджио не нужно пытаться услышать и сыграть каждую ноту, важно играть гармонически правильный аккорд в правильном направлении и правильными длительностями.

Методики подбора по слуху можно разделить на два типа: абсолютная методика и тональная методика.

1. Абсолютная методика подбора по слуху в своей основе имеет подбор по слуху вне тональности и вне лада. Она отличается от способа, которым подбирают мелодию музыканты с абсолютным слухом, определяющие конкретно каждую ноту. Музыкант, применяющий абсолютную методику, воспринимает мелодическое соединение двух нот относительно интервала, который они составляют между собой. Так, например, ноты «до – ми – соль» составляют собой большую терцию («до – ми») и малую терцию («ми – соль»). Употребление данной методики может дать наилучшие результаты при подборе атональной музыки.

2. Основу тональной методики подбора по слуху составляют микроладовые тяготения. При подборе по слуху в соответствии с этой методикой происходит сравнение звучащих нот со звучанием ступеней лада. Вид тяготения, который воспринимается музыкантом за очень короткое время, показывает, какая ступень лада используется в данный момент. При тональной методике подбор по слуху производится относительно тоники, так как каждая ступень имеет ту или иную силу тяготения в первую ступень (II-I, III-I, IV-V-I, V-I, VI-V-I, VII-I). В этом случае ноты «до – ми – соль» будут восприниматься уже не как отдельные терции, но как мажорное трезвучие, имеющее к тому же определенную гармоническую функцию (например, тоническую).

На основе тональной методики можно выделить два типа методики подбора по слуху: интеллектуальную и операционную.

Интеллектуальная методика подбора по слуху основывается на музыкальном мышлении. При данной методике музыкант осмысляет и анализирует звучащие ноты. Интеллектуальная методика в своей основе теоретическая и используется на стадии освоения навыка подбора по слуху. Поэтому для его развития в рамках данной методики можно использовать следующие упражнения:

- упражнения, помогающие отработать подбор по слуху мелодической линии: название нот, составляющих мелодическую линию; название ступеней, составляющих мелодическую линию;
- упражнения, помогающие отработать подбор по слуху басовой линии: игра мелодии с одновременным названием нот баса; игра мелодии с одновременным названием ступеней баса; игра мелодии с одновременным названием гармонической функции баса.

Операционная методика подбора по слуху основывается на большом количестве практики, когда исполнительские движения привязываются к определенному звучанию. Возникает так называемая «звучащая клавиатура», благодаря чему пианист не задумывается о том, какую клавишу ему нужно нажимать. Такая автоматизация действий происходит благодаря частой практике подбора по слуху.

Наилучшие результаты подбора по слуху можно получить при совместном использовании элементов и интеллектуальной, и операционной методики. В соответствии с этим, в первую очередь производится подбор (а для удобства – и нотная запись) основной мелодической линии, а бас и фактурное наполнение добавляются непосредственно при исполнении и имеют черты импровизационности. При подборе музыкальных произведений, в аккомпанементе которых имеются сложные гармонические функции, к мелодической линии также может быть подписана гармоническая схема в традиционной записи джазовой музыки (цифровка).

Таким образом оптимальная технология подбора произведений по слуху включает в себя три этапа:

- подбор (и нотирование) мелодической линии;
- подбор баса;
- реализация фактурных решений (фактурное оформление произведения).

Использование вышеописанной методики вкупе с систематической практикой даст возможность музыкантам улучшить навыки подбора по слуху, что позволит им в дальнейшем подобрать на слух музыкальное произведение любой сложности.

Литература

1. Заволжанская И. Ю. Игра по слуху как феномен инструментального музицирования: общетеоретический аспект // Педагогическое образование в России: науч. журн. УрГПУ / гл. ред. Б. М. Игошев. – Екатеринбург, 2012. – № 2. – С. 77–82.
2. Сиротина Т. Подбираем аккомпанемент: учеб. пособ. для I–IV классов ДМШ. – М.: Музыка, 2004. – Вып. 1. – 78 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей (Памятники психолог. мысли). – М.: Наука, 2003. – 355 с.
4. Чернова В. И. Учимся импровизировать и подбирать на слух: практ. курс на мат-ле эстрадно-джазовой музыки. – Новосибирск: Окарина, 2003. – 68 с.
5. Шайхутдинова Д. И. Основы импровизации и подбор аккомпанемента: практ. учеб. пособие для учащихся музык. шк. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 56 с.
6. Шмалько Ю. В. Формирование музыкального мышления учащегося-музыканта в процессе подбора по слуху и импровизации на фортепиано: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 1997. – 23 с.

List of references

1. Zavolzhanskaja I. Ju. Igra po sluhu kak fenomen instrumental'nogo muzicirovanija: obshheteoreticheskij aspekt // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii: nauch. zhurn. UrGPU / gl. red. B. M. Igoshev. – Ekaterinburg, 2012. – № 2. – S. 77–82.
2. Sirotina T. Podbiraem akkompament: ucheb. posob. dlja I–IV klassov DMSH. – M.: Muzyka, 2004. – Вып 1. – 78 s.

3. Teplov B. M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej (Pamjatniki psiholog. mysli). – M.: Nauka, 2003. – 355 s.
4. Chernova V. I. Uchimsja improvizirovat' i podbirat' na sluh: prakt. kurs na mat-le jestravno-dzhazovoj muzyki. – Novosibirsk: Okarina, 2003. – 68 s.
5. Shajhutdinova D. I. Osnovy improvizacii i podbor akkompanementa: prakt. ucheb. posobie dlja uchashhihsja muzyk. shk. – Izd. 2-e. – Rostov n/D.: Feniks, 2008. – 56 s.
6. Shmal'ko Ju. V. Formirovanie muzykal'nogo myshlenija uchashhegosja-muzykanta v processe podbora po sluhu i improvizacii na fortepiano: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. – M., 1997. – 23 s.

ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

К. Н. Ишуткина, Н. В. Поморцева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

В статье рассмотрены личностные качества руководителя музыкального коллектива, их отличительные особенности в сравнении с качествами обычного руководителя в ракурсе успешного менеджмента.

Ключевые слова: лидер, музыкальный коллектив, организатор, творческий процесс, художественный руководитель.

FEATURES OF ACTIVITY FOR THE ARTISTIC DIRECTOR OF MUSIC BAND

K. N. Ishutkina, N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the personal qualities for the director of a musical band, their specificities and distinguishing comparing with an ordinary manager, within the framework of successful management.

Keywords: leader, band, organizer, creative process, artistic director.

Художественное творчество в наши дни стало важным фактором общественного развития, способствующим реализации потенциала личности и социумов различного уровня. Об этом красноречиво свидетельствуют приказ Министерства образования о приобщении детей к художественному творчеству, регламентируемый современным ФГОС [11] и транслируемые по телевидению разнообразные творческие проекты (фестивали, конкурсы, флешмобы, хоровые битвы и олимпиады).

Такая пропаганда коллективного творчества не случайна, поскольку создаваемые во всех сферах общественной жизни коллективы, в рамках организованной деятельности, позволяют решить творческие, социальные и экономические задачи намного эффективнее, быстрее и плодотворнее, чем индивидуально. Однако любая коллективная деятельность требует грамотного управления и, как следствие, глубокого теоретического осмысления в поисках закономерностей этого процесса. Соответственно вопрос изучения деятельности художественных руководителей творческих коллективов можно отнести к разряду актуальных.

Эффективность управления творческим коллективом зависит от уровня профессиональной компетенции его руководителя, от его умения оперативно выявлять проблемы и принимать верные решения, а также от его собственного понимания функций руководства. Следует отметить, что гра-

мотность руководителя проявляется и в его креативном подходе к любым ситуациям, поскольку в самых неожиданных и непредсказуемых случаях он должен уметь мобилизоваться и выбрать правильное решение, по-новому преобразовав уже имеющийся опыт. Исходя из этого функции руководителя любого творческого коллектива (хора, оркестра, театральной труппы, хореографического коллектива и т. д.) сможет выполнять только тот человек, который является полноценным лидером в силу своих профессионально-личностных качеств и свойств. В рамках данной статьи считаем целесообразным выявить необходимые профессиональные и личностные требования, предъявляемые к современному художественному руководителю музыкального коллектива.

Управление, согласно мнению В. Р. Веснина, – это «непрерывный процесс воздействия на коллектив людей, организация координации их деятельности в процессе производства для достижения наилучших результатов при минимальных затратах» [4, с. 16]. Следовательно, для управления коллективом недостаточно обладать высокой профессиональной квалификацией, необходимо обладать особыми индивидуальными способностями руководителя: лидерскими качествами, умением контактировать и работать с людьми, ответственностью и интуицией. Поэтому считаем, что для качественного управления коллективом следует не только хорошо овладеть теорией управления, но и научиться применять ее на собственной практике.

Владея знаниями и искусством управления, «руководитель должен уметь выбирать цели своей деятельности и выработать стратегию, определяющую средства для их достижения; принимать соответствующие выработанной стратегии решения, за которые он несет персональную ответственность, осуществлять принятые им решения с помощью людей, находящихся в его распоряжении, то есть уметь управлять ими» [2, с. 17].

Профессиональные качества руководителя отражаются в том:

- 1) какие задачи перед коллективом ставит руководитель;
- 2) какое поведение он демонстрирует своему рабочему окружению;
- 3) какими яркими личностными свойствами он обладает.

Эти три составляющих и определяют организаторские качества руководителя, демонстрирующие его умение подбирать и расставлять кадры, планировать работу и обеспечивать четкий контроль над руководимой деятельностью. Все эти качества неразделимо связаны с психологическими свойствами личности, а именно:

- 1) «психологической избирательностью – способностью адекватно, без искажения отражать психологию организации;
- 2) критичностью и самокритичностью – способностью видеть недостатки в поступках и действиях других людей и своих поступках;
- 3) психологическим контактом – способностью устанавливать меру воздействия, влияния на других людей;
- 4) требовательностью – способностью предъявлять адекватные требования в зависимости от особенностей ситуации;
- 5) склонностью к организаторской деятельности, то есть потребностью в ее выполнении;
- 6) способностью заряжать своей энергией других людей и активизировать их» [11].

Среди поведенческих и личностных качеств руководителя многие исследователи выделяют:

- целеустремленность – умение поставить четкую и ясную цель, стремиться к ее достижению;
- гибкость – способность реально оценивать обстоятельства, адаптироваться к ним, не меняя при этом принципиальных позиций;
- работоспособность – способность длительно выполнять работу с высокой эффективностью;
- настойчивость – волевое свойство личности, проявляющееся в упорном стремлении достичь сознательно поставленной цели;
- самостоятельность – способность осуществлять деятельность, опираясь на собственные возможности без чужой помощи;

- дисциплинированность – подчинение установленному порядку, умение налаживать и поддерживать дисциплину в коллективе;
- инициативность – умение действовать энергично, способность выдвигать идеи и намечать пути их воплощения» [11].

Соотнося вышесказанное с деятельностью художественного руководителя музыкального коллектива, необходимо подчеркнуть, что данная профессия является одной из самых сложных музыкально-исполнительских деятельностей, поскольку включает в себя целый комплекс необходимых компетенций. Такая личность должна обладать широким кругозором, владеть знаниями в области музыкально-исполнительского искусства, быть чутким психологом, иметь педагогическое чутье, уметь организовать творческий процесс, продумать концертную программу, а также продемонстрировать качества своего режиссерского таланта.

Взаимодействуя с музыкальным коллективом, художественный руководитель выполняет целый ряд задач, составляющих основу его профессиональной деятельности. Как известно, одной из главных задач является создание образной атмосферы исполняемого произведения, поэтому здесь должны ярко проявляться его музыкальные способности: слух, память, чувство музыкальной формы и стиля, предвидение и предслышание разворачивающегося музыкального звучания. Помимо этого руководитель должен обладать быстротой реакции, эмоциональностью, воображением, развитым вниманием, артистизмом, выдержкой, самообладанием и силой воли. Также не менее важны и умственные способности музыканта-лидера – это глубина и гибкость ума, яркое образное восприятие, богатая фантазия, осознанность и самостоятельность художественного видения.

Поэтому руководитель сочетает в себе несколько профессий: музыканта-исполнителя, стратега, политика и психолога, поскольку он работает с коллективом личностей. Неслучайно Г. Л. Ержемский подчеркивал, что перед художественным руководителем «постоянно возникает практическая необходимость в осуществлении не только чисто художественных, но и ряда “организационных” (внемusикальных) задач и функций, присущих всем видам человеческой деятельности» [9, с. 8]. Исследователь выделяет «механизмы общения, коммуникации и психологических воздействий», подчеркивает значимость магнетизма личности лидера, который посредством жестов способен сплотить исполнителей в единую команду и подчинить своей воле, осуществляя «процесс “естественного кодирования” (преобразования) своих творческих представлений в “видимую” и понятную для музыкантов информацию» [9, с. 8]. Следовательно, художественный руководитель должен быть мудрым и чутким лидером, обладающим хорошей интуицией и всегда «идущим на шаг вперед» своего коллектива [9, с. 8]. Однако важно заметить, что «оценка работы руководителя должна вбирать в себя не только результаты действий одного человека (даже если он лидер, первое лицо в иерархии коллег), но и всего коллектива в целом» [3, с. 4]. Н. Б. Буянова в своем исследовании отмечает: «...если верно, что художественный руководитель создаёт коллектив, – верно и то, что коллектив в определённой мере создаёт своего руководителя, помогает ему самореализоваться» [3, с. 4]. Действительно, это важный аспект, предостерегающий руководителя от возможных заблуждений и неадекватных самооценок, поскольку коллективное творчество предполагает гармоничный взаимообмен мыслями, эмоциями, творческой энергией и художественным видением музыкальных образов между всеми членами коллектива.

Исходя из сказанного, выделим основные требования, предъявляемые художественному руководителю музыкального коллектива. Он должен:

- 1) определять творческий путь коллектива (цели и задачи), обеспечивая высокое качество его реализации;
- 2) органично сочетать в себе личностные, творческие и организаторские способности;
- 3) грамотно подходить к подбору кадров своего коллектива (особенно, если он является профессиональным), которые должны сочетать в себе высокий профессионализм с индивидуально-личностными качествами и свойствами, необходимых для успешной коллективной деятельности;

4) продуманно выстраивать «репертуарную политику», отвечающую запросам современной публики и критериям высокого художественно-эстетического вкуса;

5) креативно подходить к творческой жизни коллектива (создавать яркие проекты, генерировать новые идеи), подпитывая тем самым интерес и воодушевление исполнителей;

6) быть безукоризненным примером для своих исполнителей (и в морально-этическом, и профессионально-исполнительском качествах).

Настоящий художественный руководитель должен демонстрировать стабильно высокий уровень профессионально-технического мастерства, позволяющего реализовать художественные идеи, замыслы, творческие начинания любого уровня сложности, а также создавать и поддерживать эмоционально комфортную обстановку в коллективе, в котором участники с готовностью взаимодействуют друг с другом, безоговорочно доверяя своему лидеру.

В то же время руководителю необходимо уметь проявлять гибкость во взаимоотношениях с коллективом и творческим окружением, сохраняя определенную дистанцию в иерархии межличностных связей и отношений, демонстрируя принципиальность, самостоятельность воззрений и убеждений, волевые качества, твёрдость духа и т. д. И в этом случае, как отмечает в своем диссертационном исследовании Н. Б. Буянова, особенно важно, чтобы лидер умел «вовремя определять и диагностировать симптоматику назревающих конфликтов и межличностных диссонансов внутри коллектива, принимать действенные меры по их предотвращению» [3, с. 5].

Художественный руководитель должен обладать высокой стрессоустойчивостью, поскольку в его деятельности они неизбежны, и необходимо уметь сохранить самообладание, чёткость и логическую последовательность мыслей и действий. Здесь важно подчеркнуть, что уверенность в себе, в своих действиях – принципиально важное свойство руководителя, поскольку люди верят только тем, кто в решающие минуты умеет держать себя в равновесии.

Также руководителю следует не выпускать из внимания вопросы материального обеспечения коллектива, делать всё возможное для их решения, поскольку этот фактор особенно влияет на творческую активность участников.

Соответственно художественный руководитель должен сочетать в себе и черты управленца, заботящегося о своем коллективе, и также быть профессионалом в области музыкального искусства. Руководитель с точки зрения менеджмента – это активная, творческая личность. Он выступает организатором повседневной жизни участников. Пробуждать интересы, вести участников за собой может только человек с развитой волей, где личной активности отводится решающее место. Руководство творческим коллективом обязывает руководителя быть изобретательным, сообразительным, настойчивым, готовым к самостоятельному разрешению любых ситуаций. Профессиональными качествами руководителя являются выдержка и самообладание.

Следовательно, к профессионально важным критериям художественного руководителя музыкального коллектива можно отнести следующие общие моменты:

- творческое мышление;
- музыкальная и педагогическая одаренность;
- мышечная свобода рук и навыки дирижирования;
- знания в области истории и теории музыки;
- владение техникой исполнения на инструменте (голосом) и понимание тонкостей его звучания в ансамбле, оркестре (хоре);
- развитые коммуникативные способности;
- высокая эмоциональная устойчивость – выдержка, самообладание, стрессоустойчивость;
- терпеливость, внимательность;
- большой объем оперативной и долговременной памяти;
- умение чувствовать и понимать стили, жанры музыки;
- педагогический такт.

Ориентируясь на традиционно управленческий процесс, он подразделяется на пять этапов: планирование, организация, руководство людьми, мотивация и контроль. В соответствии с этим делением можно определить и основные функции руководящей деятельности:

- стратегическая (планирование);
- администраторская (организация);
- коммуникативно-регулирующая (общение и убеждение);
- мотивационная (стимулирование к профессиональному развитию и к высокой результативности предприятия);
- контролирующая (проверка и отчет происходящего).

Эти функции, несомненно, важны и в музыкальной деятельности, однако, исходя из ее специфики, в нее должны быть включены еще и такие функции, как:

- гуманистическая;
- коммуникативная;
- информационная;
- обучающая.

Гуманистическая функция музыкального художественного руководителя предполагает общечеловеческие ценности в творческом процессе, условия для развития способностей и талантов индивидуума, укрепление сотрудничества, равенства, справедливости, человечности в совместной деятельности. Эта функция объединяет противоположные, но тесно связанные между собой процессы социализации и индивидуализации личности. Обретение опыта общественных отношений в досуговой деятельности и общении происходит на индивидуальном уровне, когда нормы, правила общественной жизни становятся личностными качествами.

Коммуникативная функция музыкального художественного руководителя отвечает его первоочередной потребности в общении с участниками коллектива, коллегами, тем более рабочий процесс – это постоянное взаимодействие, обмен информацией между заинтересованными участниками.

Информационная функция связана с передачей информации об исполняемом сочинении, составлением информационной картины (видение и слышание руководителем художественного содержания музыкального произведения). Исчерпывающая информация и точное описание желаемого звучания позволяют участникам коллектива включиться в единый правильный процесс по реализации предъявленной информации.

Обучающая функция реализуется в деятельности музыкального художественного руководителя, направленной на овладение участником определенной системой знаний, умений, навыков, социальным опытом, на развитие его интеллекта и способностей.

Успешная реализация обучающей функции обусловлена рядом факторов: уровнем профессиональной подготовки музыкального художественного руководителя, включающей специальную, дидактическую, технологическую и методическую подготовку; уровнем готовности обучающихся к овладению знаниями, навыками, умениями; наличием соответствующей материально-технической базы обучения; наличием достаточного времени (сроками обучения); индивидуально-психологическими особенностями обучающихся и обучающихся и др.

Исходя из характеристик, личных качеств и функций руководителя-музыканта, успешность его деятельности зависит от его:

- результативности и работоспособности для достижения намеченных целей;
- желания и способности нести ответственность за порученное задание и принимать рискованные решения;
- готовности начинать процессы изменений, управлять ими и использовать в интересах коллектива;
- искусства принимать быстрые решения;

- способности видеть изменения, происходящие как внутри коллектива, так и вне его, и использовать их;
- творческого подхода к своей работе;
- постоянного совершенствования и хорошей общей психофизиологической формы;
- умения правильно организовывать свое время;
- готовности к мотивированию себя и участников коллектива.

Таким образом, руководство, с точки зрения теории управления, – это особый вид творческой деятельности, который состоит в грамотной организации работы подчиненных. Организовывать деятельность других людей – это основная задача руководителей всех рангов. Реализация этой задачи в контексте музыкального творчества на практике сложна и многогранна, что побуждает руководителя выполнять множество описанных выше функций, в зависимости от сложившейся управленческой ситуации. И в этой связи руководитель должен выступать и как администратор, который грамотно обеспечивает хорошо спланированную работу коллектива в соответствии с созданием благоприятных и комфортных условий работы, и как организатор, создающий условия, необходимые для совместного труда личностей, имеющих различные характеры, специальности и уровень квалификации.

Литература

1. Аверин А. Н. Управление персоналом, кадровая и социальная политика в организации: учеб. пособие. – М.: Флинта: МПСИ, 2013. – 224 с.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика–XXI, 2006. – 352 с.
3. Буянова Н. Б. Проблема лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность: психолого-педагогические аспекты: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08, 19.00.01. – М., 2011. – 335 с.
4. Веснин В. Р. Основы менеджмента: учебник для студентов вузов. – М.: Проспект, 2011. – 32 с.
5. Веснин В. Р. Управление персоналом. Теория и практика: учебник. – М.: Проспект, 2011. – 688 с.
6. Глазов М. М., Фирова И. П., Истомина О. Н. Управление персоналом: анализ и диагностика персонал-менеджмента: учебник для студентов вузов / Рос. гос. гидрометеорол. ун-т. – СПб.: Андреевский изд. дом, 2012. – 251 с.
7. Дырин С. П. Управление персоналом: многовариантный характер современной российской практики. – СПб.: Петрополис, 2013. – 216 с.
8. Егоршин А. П., Зайцев А. К. Организация труда персонала: учебник для студентов вузов. – М.: ИНФРА-М, 2011. – 320 с.
9. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
10. Игнатъев Е. И. Психология творческой деятельности. – М.: Наука, 1992. – 256 с.
11. Качества личности менеджера [Электронные ресурсы]. – URL: http://www.psyllive.ru/articles/8590_kachestva-lichnosti-menedzhera.aspx. – Загл. с экрана.
12. Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации (Минобрнауки России) № 1155 от 17 окт. 2013 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2013/11/25/doshk-standart-dok.html>. – Загл. с экрана.
13. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2003. – 528 с.

List of references

1. Averin A. N. Upravlenie personalom, kadrovaja i social'naja politika v organizacii: uchebnoe posobie. – М.: Flinta: MPSI, 2013. – 224 s.
2. Bochkarev L. L. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti. – М.: Klassika–XXI, 2006. – 352 s.
3. Bujanova N. B. Problema liderstva v hudozhestvenno-tvorcheskom kollektive: struktura, motivacija, napravlenost': psihologo-pedagogicheskie aspekty: dis. ... d-ra ped. nauk: 13.00.08, 19.00.01. – М., 2011. – 335 s.

4. Vesnin V. R. Osnovy menedzhmenta: uchebnik dlja studentov vuzov. – M.: Prospekt, 2011. – 32 s.
5. Vesnin, V. R. Upravlenie personalom. Teorija i praktika: uchebnik. – M.: Prospekt, 2011. – 688 s.
6. Glazov M. M., Firova I. P., Istomina O. N. Upravlenie personalom: analiz i diagnostika personal-menedzhmenta: uchebnik dlja studentov vuzov / Ros. gos. gidrometeorol. un-t. – SPb.: Andreevskij izd. dom, 2012. – 251 s.
7. Dyrin S. P. Upravlenie personalom: mnogovariantnyj harakter sovremennoj rossijskoj praktiki. – SPb.: Petropolis, 2013. – 216 s.
8. Egorshin A. P., Zajcev A. K. Organizacija truda personala: uchebnik dlja studentov vuzov. – M.: INFRA-M, 2011. – 320 s.
9. Erzhemskij G. L. Psihologija dirizirovanija. – M.: Muzyka, 1988. – 96 s.
10. Ignat'ev E. I. Psihologija tvorcheskoj dejatel'nosti – M.: Nauka, 1992. – 256 s.
11. Kachestva lichnosti menedzhera [Elektronnye resurs]. – URL: http://www.psyllive.ru/articles/8590_kachestva-lichnosti-menedzhera.aspx. – Zagl. s ekrana.
12. Prikaz Ministerstva obrazovanija i nauki Rossijskoj Federacii (Minobrnauki Rossii) № 1155 ot 17 oktjabrja 2013 goda) [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://rg.ru/2013/11/25/doshk-standart-dok.html>. – Zagl. s ekrana.
13. Tul'chinskij G. L. Menedzhment v sfere kul'tury: ucheb. posobie. – SPb.: Lan', 2003. – 528 s.

АДАПТАЦИЯ ПРАЗДНИЧНЫХ ТРАДИЦИЙ В ДЕТСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Т. А. Котлярова, Д. А. Логунова

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Статья посвящена рассмотрению влияния праздничной культуры на музыкальное образование детей младшего школьного возраста.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, фольклорный праздник, народный праздник.

ADAPTING HOLIDAY TRADITIONS IN CHILDREN'S TEAM

T. A. Kotlyarova, D. A. Logunova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the influence of festive culture on music education of primary school students.

Keywords: traditional culture, folklore, folklore holiday, folklore festival.

Современные научные исследования говорят о том, что нужно развивать музыкальные способности и формировать основы музыкальной культуры с самого детства. Отсутствие сильных музыкальных впечатлений в детстве с трудом можно восполнить впоследствии. Важно, чтобы в детстве рядом с ребёнком находился человек, который смог бы рассказать о красоте, многогранности музыки, дал возможность её прочувствовать. Начиная с рождения в организме ребёнка происходят необратимые взаимосвязанные процессы. Поэтому в становлении и образовании музыкального интонирования, слуха, воображения, вокальных возможностей, памяти, творческого мышления имеет большое значение возраст детей. Деятельность и развитие правого полушария мозга, ответственного за творческие способности, изменения психики, напрямую зависимы от формирования организма и роста

ребёнка. Из этого следует, что возрастное развитие влияет на все творческие способности детей и во многом на освоение и исполнение ими песенного фольклора.

Приобщение детей младшего школьного возраста к истокам православной русской культуры задача не только родителей, но и педагогов дополнительного образования. Пасха – один из главных праздников православных христиан, велик день (в церковном календаре Пасха – первое воскресенье после весеннего полнолуния, наступающего после равноденствия). Замечательный, чистый, наполненный добротой и любовью праздник обязательно отложится в памяти ребёнка, поможет заинтересовать его и в дальнейшем постепенно приобщить к русской народной православной культуре.

Исследованием проблемы вхождения детей в традиционную культуру, и в частности в праздничную, занимались отечественные исследователи фольклористы, такие как Г. М. Науменко, Л. В. Фибих, Г. С. Виноградов, Э. С. Литвин, Г. И. Батулин, Г. Ф. Кузина, В. Шеломов. При работе с детьми младшего школьного возраста у нас возникла потребность адаптировать материал по традиционным и христианским праздникам для фольклорного коллектива. Для того чтобы праздник выполнял функцию не только развлекательную, но и обучающую, познавательную, мы переработали теоретический материал с учетом возрастных особенностей, учли принципы наглядности и доступности.

Проведение данного праздника в народном детском творческом коллективе преследует решение следующих задач:

Воспитательная – воспитание основных нравственных черт (дружелюбное отношение к сверстникам, уважительное отношение к взрослым, вежливость, культура поведения), а также уважительного и осознанного отношения к народной культуре, обрядам, традициям.

Образовательная – знакомство обучающихся с традициями православного праздника Святой Пасхи – одного из основных в народном календаре; разучивание народных музыкально-поэтических текстов; формирование у обучающихся знаний основ народной традиционной культуры.

Развивающая – развитие творческого потенциала у детей на основе ознакомления с культурой русского народа, навыков исследовательской деятельности детей, формирование патриотизма, многогранное развитие личности ребёнка (память, речь, внимание, координация движений, моторика, коммуникативные навыки, музыкальное, образное, творческое развитие).

Сценарий праздника был составлен заранее, но в процессе репетиций подстраивался под индивидуальные особенности детей, сокращалось количество песен, менялись игры, добавлялось больше познавательных моментов. Дети принимали активное участие в обсуждении сценария, заинтересованность проявлялась в каждом поправке и нюансах.

Сценарий было возможно реализовать при следующих условиях: участники должны быть воспитанниками музыкальных ансамблей, фольклорных кружков и т. д. (пройти хотя бы год обучения), ведь самые яркие моменты сценария – исполнение народных песен, частушек как а капелло, так и с музыкальным сопровождением (в некоторых песнях эпизодически встречается двухголосие) – требуют начальной музыкальной подготовки. Наиболее актуальным является реализация сценария в канун самого праздника Светлой Пасхи или после праздника, а также возможно использование его как конкурсное, познавательное или праздничное выступление детского коллектива.

Праздник только в том случае способен произвести яркое впечатление на зрителей, если будет проведена дополнительная работа: приобретен необходимый реквизит – пасхальные яйца (можно расписать деревянные), куличи, праздничные булочки, пряники и др., маленькие призы в качестве поощрения; прорепетированы все сцены, слова, песни.

Как отмечает Т. П. Зикк, «праздник – это торжество, которое объединяет людей общностью переживаний, эмоциональным настроением, создает то особое ощущение, которое мы называем праздничным. Кроме того, праздник – важное средство художественного воспитания. Здесь формируется вкус детей. Художественный музыкально-литературный материал, красочное оформление помеще-

ния, костюмов способствуют развитию у детей чувства прекрасного» [1]. По словам В. В. Пунтусовой, «пасха для детей – это, прежде всего, знакомство с историей, которую они, возможно, еще не до конца понимают и воспринимают. В наших силах рассказать детям эту историю настолько красочно и доступно, чтобы они прониклись атмосферой святого праздника» [2].

Этнографические данные о народных корнях этого праздника таковы: малое число народных обрядов, так как это православный праздник, а большая обрядность характерна для языческих праздников. Отсутствие целостного обрядового комплекса и окказиальная дата празднования. Любимые забавы Великого дня: катание яиц, обливание водой, разжигание костров, качание на качелях. Характер обрядовой еды: пасхи, куличи, крашеные яйца, обрядовый хлеб. По мнению исследователей, «нельзя прерывать связь времен и поколений, для того чтобы не исчезла, не растворилась в неотразимой Вселенной душа русского народа, так, дети должны быть участниками традиционных на Руси праздников – Светлой Пасхи, Ивана Купалы, Святков, петь песни, водить хороводы, играть в любимые народом игры» [3].

Правильно организованная подготовка праздника – одно из условий успешного его проведения. В ходе праздника дети должны почувствовать всенародность торжества, свою сопричастность к нему. Это должно быть заметно во всём: в нарядности помещения, парадности в одежде взрослых и детей, особом эмоциональном настрое коллектива. Эмоциональность восприятия праздничного материала усиливается благодаря активному участию взрослых. Для каждого ребёнка в сценарии отводится своя собственная роль, которую он должен исполнять на протяжении всего времени праздника.

В сценарий включаются народные шумовые инструменты: трещотки, ложки, жалеяка. Игра на музыкальных инструментах способствует формированию художественного вкуса и интереса, активизирует развитие музыкальных способностей (музыкальный ритм, темп, лад), украшает песню. При игре на инструментах необходимо следить за свободой рук, корпуса и головы, не возбраняется и импровизация. В обрядовом действии особую важность играют использование костюмов, атрибутов. Это способствует достоверности и зрелищности происходящего на сцене. Обрядовое действие, воплощённое в детском народно-певческом коллективе, выступает как важная форма освоения народного творчества и народных традиций, с одной стороны, и как средство активизации певческого развития детей, участников представления, – с другой.

Песня, танец, действие сценария стали средством общения актёров на сцене и зрителей в зале. Дети с большим удовольствием придумывали движения в плясках и вживались в роли. Танец, пантомима, музыка помогают охарактеризовать персонаж, изобразить картину в действии, показать ситуацию. Это создавало необходимые условия для эмоционального восприятия детьми происходящего действия.

Важную воспитательную роль играют все элементы обряда: декорации, костюмы, совместность действия, синтез исполнительских искусств (песня, танец, актерское мастерство). Одно из главных преимуществ обрядового действия заключается в том, что используется весь арсенал эмоционально-выразительных средств, оно предоставляет многообразие приемов и методов эмоционального воздействия, обеспечивая каждому участнику в соответствии с его интересами и способностями условия для самостоятельной и коллективной творческой деятельности.

Проведённый праздник оставил яркие впечатления, как в памяти участников действия, так и у зрителей, долгий репетиционный процесс дал хорошие результаты. Дети с большим интересом осваивали игру на инструментах. Каждому ребёнку хотелось поиграть на всех шумовых инструментах и показать, что он умеет. Изучение фольклорных инструментов вызвало большой интерес, чем изучение и пение фольклорных песен, но все же дети с любопытством слушают и поют подобранный фольклорный материал и очень радуются, достигнув определённых успехов, особенно когда их хвалят. Таким образом прививается интерес к фольклору, к народному пению, а также к народной культуре в целом.

Следовательно, народный праздник – интерактивная форма обучения, которая выполняет регулятивную, коммуникативную, обучающую, эмоционально-психологическую, нравственно-воспитательную роль, помогает детям приобщиться к истокам культуры наших предков.

Литература

1. Зикк Т. П. Фольклорный праздник как средство приобщения детей к народной культуре // Проблемы и перспективы развития образования: мат-лы III Междунар. науч. конф. (г. Пермь, янв. 2013 года). – Пермь: Меркурий, 2013. – С. 90–92.
2. Пунтусова В. В. Пасха – Торжество из торжеств // Музыка в школе. – 2011. – № 6.
3. Организация работы самодельных фольклорных коллективов: метод. рекоменд. для работников социокультурной сферы / сост. Т. С. Чекмарева, А. Ф. Мингадеева. – Казань, 2013.

List of references

1. Zikk T. P. Fol'klornyj prazdnik kak sredstvo priobshhenija detej k narodnoj kul'ture // Problemy i perspektivy razvitija obrazovanija: mat-ly III mezhdunar. nauch. konf. (g. Perm', janv. 2013 goda). – Perm': Merkurij, 2013. – S. 90–92.
2. Pasha – Torzhestvo iz torzhestv / sost. V. V. Puntusova // Muzyka v shkole. – 2011. – № 6.
3. Organizacija raboty samodejatel'nyh fol'klornyh kollektivov: metod. rekomend. dlja rabotnikov sociokul'turnoj sfery / sost. T. S. Chekmareva, A. F. Mingadeeva. – Kazan', 2013.

КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Д. Е. Яковлева

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово*

Статья посвящена рассмотрению отечественного музыкального образования в ракурсе культурного просвещения. Целью статьи является раскрытие, описание сущности и представление характеристик понятия «просвещение» во взаимосвязи с системой музыкального образования.

Ключевые слова: культура, просвещение, эпоха Просвещения, ценности, образование, музыкальное образование.

CULTURAL AND EDUCATIONAL TRADITIONS IN RUSSIAN MUSIC EDUCATION

D. E. Yakovleva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to national music education within the framework of cultural education. The aim of the article is to disclose and describe the nature and presenting characteristics of the concept “education” in conjunction with the system of music education.

Keywords: culture, education, age of Enlightenment, values, teaching, music education.

Культура в сущностном ее смысле – это высшая степень облагороженности, одухотворенности и очеловеченности природных и социальных условий жизни и человеческих отношений, освоенная живущими и переданная последующим поколениям [4, с. 65]. Играя важную роль в жизни чело-

века и общества, культура выступает средством аккумуляции, хранения и передачи человеческого опыта. Уровень культуры личности определяется ее социализированностью – приобщением к культурному наследию, а также степенью развития индивидуальных способностей. Культура в целом определяет те рамки, в которых может и должен действовать человек [1]. Как система ценностей культура формирует у человека определенные ориентации и потребности. По их уровню и качеству люди чаще всего судят о степени культурности того или иного человека [11].

Понятие «просвещение» может быть рассмотрено в разных аспектах. С историко-философской точки зрения это широкое культурное движение в Европе и Северной Америке конца XVII–XVIII веков, направленное на распространение идеалов научного знания, общественного прогресса политических свобод и разоблачение предрассудков и суеверий [13]. Наиболее ярко интеллектуальное и духовное движение Просвещения проявилось во второй половине XVIII века во Франции, период позднего Просвещения (рубеж XVIII–XIX веков) получил распространение в России, Германии и ряде государств Восточной Европы.

Несмотря на различие национальных особенностей, Просвещение как культурное движение имело несколько общих идей и принципов. Современные исследователи пишут о том, что просветители искали абсолютное начало и основание всей культуры в человеческой «естественной» природе [9]. За пределы истории выносилось естественное начало человеческой природы и служило масштабом, нормой, критерием оценки различных социальных, политических и научных событий и изменений [8]. Просвещение взывало к гармонии внешней природы и натуры человека, что должно было в конечном итоге способствовать построению естественной нравственности, естественной религии и естественного права. Рассматривая природу как естественное основание человека, эпоха Просвещения, пытаясь ограничить идею царства Божьего «мирскими рамками», призывала поклоняться новому воплощению Высшего Блага – природе [6]. Во Франции, откуда просветительское движение берет свое начало, возникновение новых идейных ценностей явилось своеобразной реакцией на настоящую историческую ситуацию. Как известно, становление Просвещения происходило в эпоху Людовика XIV, век правления которого характеризовался наивысшим расцветом абсолютизма и достаточно раскрепощенными нравами.

Один из первых представителей французского Просвещения Ж.-Ж. Руссо, критикуя моральную жизнь общества, характеризует его с горечью как мир всеобщего стремления к обогащению и наживе, в котором исповедуется культ денег, потерян смысл жизни, какие бы то ни было гражданские ценности, исчезло понятие чувства долга: «Древние политики, – пишет он, – беспристрастно говорили о нравах и добродетелях. Наши говорят лишь о торговле и деньгах» [12].

Философская теория Канта является своеобразным итогом исканий эпохи Просвещения. В одном из основных своих трудов – «Критике чистого разума» (1781) – он развивает идею прогресса, идет вслед за рационалистами.

Говоря об отечественном культурном просвещении, необходимо отметить, что оно сопровождалось христианизацией и одновременным повышением грамотности, развитием искусств на Руси. Помимо мастерских при соборах Русской православной церкви существовали просветительские советы (собрания), занимающиеся деятельностью, направленной на духовно-нравственное воспитание прихожан. Следует уточнить, что для России именно Православная церковь является традиционной в сохранении духовных ценностей. Основными христианскими ценностями являются: Троица, Библия, Заповеди Божии, церковь и др. Не вдаваясь в подробности теологического учения, любой обыватель знает о силе, мудрости данных ценностей христианства и их благотворном воздействии. В современное время особым авторитетом духовно-нравственного развития выступают святые земли Русской, а если еще вспомнить главную заповедь христианства: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя», – становится понятным вся сущность учения.

Приведем некоторые тезисы выступления митрополита Ростовского Меркурия на круглом столе «Христианские ценности в образовании и воспитании», направленные на развитие духовно-нравственной сферы в образовании: «Духовно-нравственное воспитание должно стать одним из основополагающих принципов современного образования. Невозможно построить будущее, не прививая молодому поколению нравственных норм, традиционных для нашего народа... Таким образом, у нас нет иного выбора, кроме каждодневной работы по духовно-нравственному просвещению в школах и вузах, развития образовательных проектов в массмедиа, поддержки молодежных движений и инициатив в культурной, военно-патриотической, социальной и иных сферах, в которых молодые люди готовы приносить пользу своей стране...» [10].

Развитие в России идей Просвещения связано с эпохой правления Екатерины II. Она вела переписку с видными философами-просветителями, покровительствовала искусству, ей принадлежит заслуга открытия Академии наук и Академии художеств совместно с деятелями науки и искусства. Основные представления и принципы Просвещения в России выразились в идее народности. Эта идея берет начало в творчестве В. Г. Белинского, который утверждал, что «народность есть альфа и омега эстетики нашего времени...» [2], достигает апогея во второй половине XIX столетия в произведениях Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, живописи передвижников, музыке великих русских композиторов «могучей кучки», деятельности социального движения народников. И лишь в конце 80-х годов XIX века она постепенно начинает исчезать из отечественных художественных и философских произведений [4].

Рассмотрим и широко распространенное понятие «просвещение» как образование и грамотность, то есть распространение знаний, система воспитательно-образовательных мероприятий и культурно-просветительских учреждений. Широко утвердившийся в России термин «просвещение» конкурирует с термином «образование», зачастую они вообще используются как взаимозаменяемые.

Ряд авторов небезосновательно характеризуют образование как индивидуальную культуру, которая достигается за счет обучения и воспитания, но не любого, а систематического и целенаправленного, которое никогда не бывает завершенным и на определенных этапах своего развития переходит в самообразование [5]. В процессе образования человек овладевает научными знаниями, достижениями искусства, моральными нормами, профессиональным опытом и другими духовно-культурными ценностями. У молодого поколения формируется ответственное отношение к усвоению, сохранению и обогащению как национального, так и общечеловеческого культурного наследия. Если «образование» понимается как передача знаний, пусть даже глубоких и разнообразных, от учителя к ученику, то «просвещение» соединяет такую передачу с духовно-нравственным осмыслением переданного, в результате чего обязательной компонентой просветительства оказывается воспитание. Просвещенный человек, в отличие от образованного, не просто обладает обширными познаниями, но умеет и хочет использовать эти знания во благо. Для него знания сами по себе не являются самоцелью, хотя для человека образованного такое вполне возможно. Именно в таком понимании просвещения наиболее показательным реализуется ценностный аспект, направленный на формирование и закрепление духовных, моральных, эстетических ценностей, необходимым условием является дальнейшее саморазвитие в процессе социализации личности.

Особым средством духовно-нравственного воспитания служит музыкальное образование. Музыкальное образование воспитывает детей средствами музыки, не только приобщая к музыкальной деятельности, к специализированным знаниям и умениям, но, в первую очередь, формирует его личность – мировоззрение, нравственные и эстетические идеалы, волю и характер [7]. Поиск ценностных идеалов в обучении всегда был отличительной чертой русской педагогики.

Историко-культурное наследие и традиции являются важными факторами сохранения культурной идентичности, ценностной ориентации, поскольку только общее культурное наследие может стать фундаментом общего культурного достояния и единой культурной идентичности многообразия

народов, проживающих в нашей стране. Необходимо сохранять в музыкальном образовании, образовательных программах богатейший фонд духовной, народной музыки, образцы мировой классики, педагогический и исполнительский опыт видных деятелей для дальнейшего полноценного развития музыкально-образовательного пространства. Музыкально-образовательное пространство – это точка усиленного и тесного взаимодействия между мировой музыкальной сокровищницей и личностью. Успешность становления отечественной музыкальной культуры определялась истинными общечеловеческими ценностями, фундаментальными духовными основами, признанными творениями музыкальной культуры. Огромен вклад в профессиональную деятельность и в процесс сохранения традиций выдающихся композиторов и музыкантов-исполнителей. Суть музыкальной культуры заключается в глубоком обобщении традиций прошлого, в отражении внутреннего мира человека и философском осмыслении глубины его мыслей, полноте эмоциональных ощущений.

Музыкальное образование имеет свою специфику и изначально ориентировано на развитие общей культуры и духовных ценностей. В музыкальном образовании в неразрывном единстве сосуществуют эстетическое, этическое и духовное начало. Сохраняя и преобразуя высшие ценности бытия, музыка несет в себе обязательную ценностную составляющую, что позволяет открывать для себя и осмысливать ценности прошлых эпох.

Литература

1. Арнольд А. И. Введение в культурологию. – М., 1993. – 349 с.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М. 1956. – Т. 11. – 118 с.
3. Ванслов В. В. Эстетика, искусство, искусствознание. – М., 1983. – 122 с.
4. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – 152 с.
5. Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию: учебник. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 448 с.
6. Гуревич П. С. Философия человека. Ч. 2. Человеческое вождление. – М., 2001. – 31 с.
7. Концепция сохранения и развития хоровой культуры в Российской Федерации [Электронный ресурс] // Всероссийское хоровое общество: сайт. – URL: <http://npvho.ru/9-privetstvie>.
8. Огурцов А. П. Философия науки эпохи Просвещения. – М., 1993. – 213 с.
9. Пахомова А. С. Сущность человека и его духовность в эпоху Просвещения [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии. – 2009. – № 14. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-cheloveka-i-ego-duhovnost-v-epohu-prosvescheniya> (дата обращения: 07.12.2016).
10. Православный образовательный сайт Омской митрополии. Выступление митрополита Ростовского Меркурия на круглом столе «Христианские ценности в образовании и воспитании» 27 января 2013 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.sofia-sfo.ru/2076>.
11. Ревская Н. Е. Культурология. Конспект лекций. – М., 2001.
12. Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: в 3 т. – М., 1961. – Т. I. – 55 с.
13. Философия: энцикл. слов. / под ред. А. А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

List of references

1. Arnol'dov A. I. Vvedenie v kul'turologiju. – M., 1993. – 349 s.
2. Belinskij V. G. Poln. sobr. soch.: v 13 t. – M. 1956. – T. 11. – 118 s.
3. Vanslov V. V. Estetika, iskusstvo, iskusstvoznanie. – M., 1983. – 122 s.
4. Vyzhlecov G. P. Aksiologija kul'tury. – SPb.: Izd-vo SPbGU, 1996. – 152 s.
5. Gessen S. I. Osnovy pedagogiki. Vvedenie v prikladnuju filosofiju: uchebnik. – M.: Shkola-Press, 1995. – 448 s.
6. Gurevich P. S. Filosofija cheloveka. Ch. 2. Chelovecheskoe vozhdelenie. – M., 2001. – 31 s.

7. Konceptija sohraneniya i razvitija horovoj kul'tury v Rossijskoj Federacii [Elektronnyj resurs] // Vserossijskoe horovoe obshchestvo: sayt. – URL: <http://npvho.ru/9-privetstvie>.
8. Ogurcov A. P. Filosofija nauki jepohi Prosveshheniya. – M., 1993. – 213 s.
9. Pahomova A. S. Sushhnost' cheloveka i ego duhovnost' v jepohu Prosveshheniya [Elektronnyj resurs] // Analitika kul'turologii. – 2009. – № 14. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-cheloveka-i-ego-duhovnost-v-epohu-prosveshcheniya> (data obrashheniya: 07.12.2016).
10. Pravoslavnyj obrazovatel'nyj sayt Omskoj mitropolii. Vystuplenie mitropolita Rostovskogo Merkurija na kruglom stole "Hristianskie cennosti v obrazovanii i vospitanii" 27 janvarja 2013 goda [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.sofia-sfo.ru/2076>.
11. Revskaja N. E. Kul'turologija. Konspekt lekcij. – M., 2001.
12. Russo Zh.-Zh. Izbr. soch: v 3 t. – M., 1961. – T. I. – 55 s.
13. Filosofija: encikl. slov. / pod red. A. A. Ivina. – M.: Gardariki, 2004. – 1072 s.

ХООМЕЙ В КОНТЕКСТЕ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ТУВЫ

Е. К. Карелина

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Тувинский государственный университет*

В статье рассматривается процесс вхождения одного из традиционных видов пения тувинцев – горлового пения (хоомей) – в практику учебных заведений Республики Тыва. Затрагивается проблема соотношения имманентных свойств народной музыки с государственной моделью музыкального образования. Представлена информация о педагогах, о методических работах по обучению тувинскому горловому пению. Материал статьи призван создать картину современного бытования хоомей в контексте этнохудожественного образования.

Ключевые слова: Тува, хоомей, горловое пение, этнохудожественное образование.

KHÖÖMEI WITHIN THE CONTEXT OF TUVA ETHNIC AND ART EDUCATION

E. K. Karelina

*Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka,
Tuva State University*

The article considers the process of establishing one of the traditional types of Tuva singing – throat singing (khöömei) into the practice of educational institutions of Republic of Tuva. The author touches upon the problem of relationship between inherent properties of folklore music with the state model of music education. The author also presents information on teachers and methodical works on teaching Tuva throat singing. The material of article promotes to create a picture for modern existence of khöömei within the context of ethnic and art education.

Keywords: Tuva, khöömei, throat singing, ethnic and art education.

Тувинцы славятся искусством горлового пения (по-тувински – *хоомей*), которое представлено множеством стилей и разновидностей, хорошо сохранилось в традиционной культуре и активно развивается в современной музыкальной жизни. Благодаря широкой гастрольной деятельности тувинских фолк-групп (таких как «Тыва», «Ят-Ха», «Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Тыва кызы», «Алаш» и др.) хоомей, без преувеличения, стал культурным брендом современной Тувы.

Выйдя на профессиональную сцену, традиционное горловое пение постепенно переросло рамки сферы фольклора, проникая в слои элитарной и массовой культуры, обретая новые формы и стилевые черты. На уровне государственной культурной политики, однако, духовно-эстетическая ценность хоомея в полной мере не осознавалась вплоть до постсоветского этапа истории Тувы. Правда, в советские годы народное творчество активно поддерживалось, и в недрах художественной самодеятельности начали появляться первые ансамблевые формы хоомея, которые по отношению к традиционному его бытованию являлись инновационными. Первый ансамбль певцов-горловиков появился в середине 1960-х годов в Дзун-Хемчикском районе Тувы и включал самодеятельных артистов, чьи имена для молодых исполнителей хоомея сейчас являются синонимами мастерства, среди них: Кара-Сал Ак-оол, Максим Дакпай, Маржымал Ондар, Хунаштаар-оол Ооржак. Успех первого ансамбля стимулировал в 1970–1980-е годы появление новых коллективов в разных районах Тувы. В Сут-Хольском районе Маржымал Ондар первым организовал детский фольклорно-этнографический ансамбль с горловым пением «Сарадак». В 1987 году музыковедом Зоей Кыргыз был организован ансамбль хоомеистов «Тыва», появление которого обозначило определенную веху в общественном признании хоомея как особого вида народного творчества тувинцев, что выразилось во всплеске интереса к хоомею со стороны музыкантов и специалистов из разных регионов мира, в организации специальных фестивалей (первый в 1981 году), проведении международных научных симпозиумов по хоомею (первый в 1992 году) и основании Международного научного центра «Хоомей» (1993). Хоомей становится объектом изучения специалистов различных научных областей (появляется термин «хоомееведение»), предметом государственной культурной политики (например, 2008 год был объявлен в республике Годом Хоомея), непременным атрибутом всех культурно значимых событий в республике. Престижны звания народного хоомейжи Республики Тыва, лауреата Международного конкурса исполнителей горлового пения. Быть признанным хоомейжи для современного тувинца – значит иметь высокий общественный статус. Неудивительно, что популярность хоомея в среде тувинской молодежи очень высока. Функционируют классы хоомея в колледже искусств и детских школах искусств, кружки и фольклорные коллективы с горловым пением – в клубных учреждениях, центрах дополнительного образования детей, общеобразовательных школах, средних профессиональных учебных заведениях, университете.

Вместе с тем до сих пор в республике нет единой принятой системы обучения хоомею. Традиционный способ обучения (передача опыта на живом личном примере, изустным способом) требует теоретического осмысления и методологического подкрепления, чтобы выработанная методика преподавания, с одной стороны, позволяла обеспечивать жизнь народной традиции, а с другой – не противоречила бы требованиям современного образования. Методологические проблемы, связанные с различием систем музыкального мышления в народной и академической музыкальной культуре (что создает определенные сложности для обучения музыкальному фольклору в рамках сложившейся системы образования), озвучивались российскими специалистами неоднократно. В Туве данной проблематике посвящена специальная работа этномузыколога В. Ю. Сузукей [3]. Эти проблемы, действительно, существуют, но, как и в других регионах России, музыканты-педагоги Тувы в своей ежедневной практике ищут пути для их решения.

Открытие в 1991 году отделения тувинских национальных инструментов в Кызылском училище искусств (ныне колледж) стало стимулом для развития методики обучения хоомею, поскольку именно в рамках этого отделения велись классы фольклорных тувинских инструментов и факультативы по народному пению и по хоомею. Многие выпускники этого отделения стали известными хоомеистами, ведут артистическую и педагогическую деятельность, пропагандируя и развивая искусство тувинского горлового пения. Когда в 2001 году в училище было открыто отделение народного пения, то вопрос разработки учебных программ и методики преподавания встал перед педагогами

в полной мере. Данной проблематикой также озаботились сотрудники Международного научного центра «Хоомей», методисты Дома народного творчества, специалисты сферы общего образования (на базе Института развития национальной школы Министерства образования и науки Тувы).

Первыми попытками осмысления методических аспектов в связи с обучением хоомею стали работы 1990–2000-х годов. «Методические рекомендации по обучению хоомею» (1993, рукопись), написанные С. И. Бадыраа в период его работы в качестве научного сотрудника только что созданного Международного научного центра «Хоомей», несмотря на определенные ценные моменты, не нашли широкого применения на практике, возможно, потому, что сам автор не является хоомеистом, хотя имеет большой опыт работы с тувинскими фольклорными коллективами как организатор, композитор и педагог по классу народных инструментов. Тем не менее свой подход автор позже реализовывал в Кызылском училище искусств, где некоторое время вел предмет «Методика преподавания хоомея».

Учебная программа по хоомею с 5-летним сроком обучения (5–9-е классы) для классов хоомея школ искусств Республики Тыва, разработанная на базе Международного научного центра «Хоомей» М. М. Сундуй (Бадыргы) и изданная в 2003 году на тувинском языке [5], оказалась более востребованной: в ней был учтен опыт старейших хоомейжи, с которыми тесно общалась молодой специалист-хоомеевед, активно публикующийся по вопросам развития горлового пения в Туве.

В Кызылском колледже искусств традиции преподавания хоомея идут от признанных народных мастеров – Хунаштаар-оола Ооржака, который был приглашен для обучения хоомею на стадии становления отделения тувинских национальных инструментов в 1992–1993 годы, и Владимира Монгуша, работавшего в период 1994–1995 годов. Как и многие старшие представители народного искусства, Х. С. Ооржак и В. У. Монгуш были далеки от сугубо методической работы, передавая молодежи свой опыт в рамках традиции изустным способом. Несмотря на недолгий период работы в училище, им удалось воспитать целую плеяду молодых хоомейжи, достойно представляющих ныне тувинскую школу горлового пения. Поскольку ряд из современных хоомейжи совмещают концертную деятельность с педагогической, это привело к более значимым результатам по осмыслению методики преподавания хоомея.

В 2008 году преподавателями Кызылского колледжа искусств Х. К. Ховалыгом, И. М. Кошкендеем и А. Х. Кан-оол был разработан учебно-методический комплекс «Хөөмей» для студентов специализации «Народное пение» (рукопись), включающий в себя методические рекомендации, подробный тематический план, репертуарный список, список рекомендуемой литературы и аудиозаписей. При составлении авторы, среди которых – два известных хоомеиста и один специалист по народному пению, опирались на программу для общеобразовательных школ, ранее разработанную М. М. Сундуй. В пояснительной записке авторы сообщают, что первый класс хоомея был открыт в 1989 году в ДМШ Овюрского кожууна (района) по инициативе народного хоомейжи Республики Тыва Г. Б. Куулара. Опытными преподавателями по хоомею в республике указываются Герман Куулар, Андрей Опей, Конгар-оол Ондар, Андрей Монгуш, Чодураа Тумат. Названные хоомейжи успешно занимались воспитанием юных хоомеистов в условиях различных учебных заведений: в детских школах искусств (Г. Куулар, А. Опей, К. Ондар), в общеобразовательной школе (А. Монгуш), в педагогическом колледже (Ч. Тумат).

Учебно-методический материал был позже обновлен педагогами-хоомеистами колледжа в связи с новыми требованиями федерального государственного стандарта. В настоящее время в Кызылском колледже искусств класс хоомея ведут молодые педагоги: Айбек Ондар, Хеймер-оол Ховалыг, Дандар Сарыглар, Артыш Опуулаа (у студентов, обучающихся по специальностям «Этнохудожественное творчество», «Сольное народное пение») и Айхан Ооржак (у студентов по специальности «Национальные инструменты народов России»). Все они являются не только носителями традиции и

имеют опыт концертных выступлений в составе различных творческих коллективов, все они также – воспитанники Кызылского колледжа искусств, из которых первые четверо продолжили свое образование в вузах, став специалистами в сфере этнокультуры.

Опытный педагог-инструменталист В. О. Куулар, владеющий приемами горлового пения и занимающийся исследованиями звуковой природы хоомея, разработал собственную методику по обучению хоомею (2013, рукопись). Однако его методика рассчитана на подготовленных учащихся, имеющих знания по нотной грамоте и сольфеджио, поэтому данная работа может иметь применение только в условиях специального учебного заведения – такого как Республиканская школа искусств или колледж искусств.

Ведущие ученые-этномузыкологи Тувы не остались в стороне от методических проблем хоомееведения и внесли свой вклад изданием собственных работ. В 2010 году на базе Института развития национальной школы В. Ю. Сузукей выпустила учебное пособие «Этномузыка» [4], содержащее экспериментальные учебные программы, методические рекомендации и нотные приложения для 1–8-х классов общеобразовательных школ. Пособие двуязычное (на тувинском и русском языках), учебный материал (включающий хоомей) отобран в соответствии с государственным стандартом национально-регионального компонента общего образования Республики Тыва в содержании предметов федеральной компетенции. Несмотря на достоинства работы, направленность данного пособия на общее ознакомление с тувинской народной музыкой, по понятным причинам, не может углубить разработку методических аспектов в обучении практическим навыкам хоомея.

В 2013 году вышла работа ведущего хоомееведа З. К. Кыргыз «Тайна тувинского горлового пения» [2], которая обозначена как научная, но при этом автор отмечает, что книга сделана «с практической целью – помочь учащимся школ искусств, а также студентам и всем заинтересованным людям в уяснении вопроса и приобретении навыков исполнения тувинского хөөмея» [2, с. 3]. Работа представляет собой научно-популярное издание, построенное комбинированно: раздел «вопросы – ответы», методические рекомендации, авторские уроки известных мастеров хоомея, приложение с фольклорными текстами напевов хоомея. Идея автора о введении нового термина «Тыва оран» (Тувинский мир) [2, с. 4] согласуется с современным подходом в преподавании фольклора как целостной системы. Данная работа стала своеобразной «репетицией» перед изданием в 2014 году первого учебного пособия по хоомею [1], материал которого тесно связан с вышерассмотренным и дополнен рядом разделов, из которых выделим VI раздел «Изучение горлового пения народов Севера и Южной Сибири». Хотя данное издание является знаковым (первый учебник по хоомею), нельзя не отметить досадные недочеты автора, особенно в том, что касается собственно учебно-методической составляющей. К сожалению, тувинские ученые-этномузыкологи далеки от педагогической работы и не являются непосредственными носителями традиции, что во многом снижает практическую значимость и востребованность изданных работ.

В 2016 году, специально для детских школ искусств (ДШИ) республики, на основе Федеральных государственных требований к минимуму содержания и уровню подготовки выпускника ДШИ в области музыкального искусства «Музыкальный фольклор», были разработаны учебные планы разной направленности: по дополнительной общеразвивающей программе «Изучение хоомея» (с 4-летним сроком обучения) и два варианта по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе (с 5-летним и 8-летним сроками обучения).

Учебный план по общеразвивающей программе «Изучение хоомея» (с 4-летним сроком обучения) содержит следующие дисциплины: «Изучение хоомея» – по два часа в неделю, «Тувинские традиционные музыкальные инструменты» – по часу, «Сольфеджио» – по два часа и «Слушание музыки» – по часу. Избранный комплекс дисциплин обеспечивает возможность не только общего музыкального развития детей, но и освоения основ народной музыкальной культуры. Так, во всех рассматриваемых программах ДШИ предмет «Изучение хоомея» сопровождается курсом «Тувинские

традиционные музыкальные инструменты», что важно для понимания сущностных закономерностей тувинской народной музыки, в которой вокальный и инструментальный компоненты нередко предстают в синкретичном комплексе (поэтому в учебный материал программы по хоомею входит также изучение жанров устного народного творчества тувинцев – пословиц, поговорок, благопожеланий, сказок и эпоса).

Предпрофессиональные программы для ДШИ напрямую связаны с дальнейшим формированием специалистов в области народной культуры в среднем и высшем звене образования. В программе с 5-летним сроком обучения индивидуальные занятия по хоомею запланированы в 1–2-х классах по часу в неделю, а в 3–5-х классах – по два часа, с 8-летним сроком обучения – по часу в неделю в течение всех 8 лет обучения. Вышеназванные программы курсов по хоомею для ДШИ составлены преподавателями-хоомеистами Кызылского колледжа искусств Д. М. Сарыгларом, А. К. Ондаром и Х. К. Ховалыгом. Союз опытного педагога и мастера хоомея обеспечил квалифицированную экспертизу новых программ: рецензентами выступили Сайлыкмаа Ондар (преподаватель высшей категории, председатель ПЦК Инструменты национального оркестра Кызылского колледжа искусств им. А. Б. Чыргал-оола) и Игорь Кошкендей (Народный хоомейжи Республики Тыва, директор Центра развития тувинской традиционной культуры и ремесел).

Необходимость разработки учебно-методической документации диктуется самой жизнью: в частности, в детских школах искусств Тувы за последние годы наметилась положительная динамика роста числа обучающихся хоомею. По данным Республиканского центра непрерывного образования при Кызылском колледже искусств, в 2013/14 учебном году в республике классы хоомея функционировали в 11 школах искусств (всего в Туве 31 ДШИ), охватывая 115 учащихся, преподаванием хоомея в ДШИ занимались 12 педагогов. В текущем 2016/17 учебном году данные следующие: классы хоомея ведутся в 15 школах, количество учащихся – 169, педагогов – 18. Поскольку классы хоомея нередко ведутся носителями традиции, то есть людьми, не имеющими соответствующего образования, это создает определенные неудобства в связи с требованиями, предъявляемыми ко всем педагогам современным российским законодательством. Для решения данной проблемы на базе Центра развития тувинской традиционной культуры и ремесел и Кызылского колледжа искусств им. А. Б. Чыргал-оола в период 2013–2017 годов были неоднократно организованы семинары и курсы повышения квалификации для преподавателей хоомея, в рамках которых проводились мероприятия по обмену опытом и активно обсуждались вопросы методики преподавания. Думается, что обозначенные шаги по развитию учебно-методического и кадрового обеспечения классов хоомея в Туве послужат решению заявленной в новых учебных программах цели, а именно – изучению и сохранению традиционных видов исполнения горлового пения тувинцев.

В течение последних лет в республике на уровне властей продвигается идея создания Академии хоомея, которая стала бы вершиной в системе учебно-просветительской работы по популяризации тувинского горлового пения. Опыт показывает, что лучший результат возможен при взаимодействии трех сторон: 1) носителя традиции и мастера горлового пения (хоомейжи); 2) опытного педагога-методиста (причем, преподавателя по специальности, напрямую связанной с народной культурой); 3) опоры педагогов-музыкантов на результаты научных исследований горлового пения. Данный комплекс, по сути, представляет столь хорошо знакомую всем профессиональным педагогам триаду «ЗУН», только наоборот: Навыки – Умения – Знания (условно: Мастер – Учитель – Ученый). Нам представляется, что и по отношению к любым другим учебным курсам в сфере этнохудожественного образования в основе всех учебно-методических опусов должны лежать наработанные поколениями народных мастеров практические навыки и приемы, и именно от них должно идти остальное, а именно – педагогическое осмысление методики обучения как системы воспитания необходимых для данного народного искусства навыков, опирающееся на результаты современных научных исследований.

Литература

1. Кыргыз З. К. Обучение тувинскому горловому пению «Хөөмей»: учеб. пособие / Междунар. науч. центр «Хоомей», отв. ред. А. С. Шаалы. – Кызыл: Тываполиграф, 2014. – 144 с.
2. Кыргыз З. К. Тайна тувинского горлового пения / Междунар. науч. центр «Хоомей», отв. ред. Р. Р. Бегзи. – Кызыл: Тываполиграф, 2013. – 128 с.
3. Сузукей В. Ю. Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры) / Тувин. ин-т гуманитар. исслед. при Правительстве Республики Тыва, отв. ред. К. А. Бичелдей. – Кызыл: Тываполиграф, 2010. – 256 с.
4. Сузукей В. Ю. Этномузыка: учеб. пособие / Ин-т развития нац. школы М-ва образования и науки Республики Тыва. – Кызыл, 2010. – 124 с.
5. Сундуй М. М. Тыва республиканың уран чүүл школаларының хөөмей класстарына хөөмейни 5 чыл иштинде (5–9 кл.) башкылаарының программазы // Делегейниң «Хөөмей» эртем-шинчилел төвү. – Кызыл, 2003. – 25 ар.

List of references

1. Kyrgys Z. K. Obuchenie tuvinskomu gorlovomu peniju “Hөөмей”: ucheb. posobie / Mezhdunar. nauch. centr “Hoomej”, отв. red. A. S. Shaaly. – Kyzyl: Tyvapoligraf, 2014. – 144 s.
2. Kyrgys Z. K. Tajna tuvinskogo gorlovogo penija / Mezhdunar. nauch. centr “Hoomej”, отв. red. R. R. Begzi. – Kyzyl: Tyvapoligraf, 2013. – 128 s.
3. Suzukej V. Ju. Problema konceptual'nogo edinstva teorii i praktiki (na primere tuvinskoj instrumental'noj kul'tury) / Tuvin. in-t gumanitar. issled. pri Pravitel'stve Respubliki Tyva, отв. red. K. A. Bicheldej. – Kyzyl: Tyvapoligraf, 2010. – 256 s.
4. Suzukej V. Ju. Jetnomuzyka: ucheb. posobie / In-t razvitija nac. shkoly M-va obrazovanija i nauki Respubliki Tyva. – Kyzyl, 2010. – 124 s.
5. Sunduj M. M. Tyva respublikanyң uран chүүл shkolalarynuң hөөмей klasstarynga hөөмейni 5 chyl ishtinde (5–9 kl.) bashkylaarynuң programmazy // Delegejnin “Hөөмей” jertem-shinchilel төвү. – Kyzyl, 2003. – 25 ar.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акуленко Анна Леонидовна, студентка третьего курса кафедры оркестрового инструментального исполнительства, концертмейстер ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: any294@yandex.ru.

Афанасьева Анжела Александровна, доцент кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru.

Бажина Анастасия Сергеевна, магистрант первого курса кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: asyabazh@mail.ru.

Бидаева Нина Юрьевна, студентка четвертого курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nin.bidaeva2011@mail.ru.

Бормышев Тарас Васильевич, студент третьего курса кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bormihev@mail.ru.

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского», член Свердловского отделения союза композиторов РФ (г. Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru.

Верба Наталья Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», доцент ВАК (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: verba.natalia@yandex.ru.

Вингертер Наталья Николаевна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: purinapurina@mail.ru.

Дёмина Татьяна Зиновьевна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nhp@kemguki.ru.

Душный Андрей Иванович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры народных музыкальных инструментов и вокала Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, заслуженный деятель эстрадного искусства Украины (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru.

Егле Людмила Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, начальник научного управления ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: legle@mail.ru.

Жумабекова Дана Жунусбековна, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Казахского национального университета искусств, член Союза композиторов Казахстана, член Союза музыкальных деятелей Казахстана (г. Астана, Казахстан). E-mail: danazhumabekova@mail.ru.

Заборских Ольга Евгеньевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ГПОУ «Новокузнецкий областной колледж искусств» (г. Новокузнецк, Кемеровская область, Россия). E-mail: veyzer@mail.ru.

Захарченко Валерия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения, музыкального образования и искусства эстрады ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lerazaxarchenko@mail.ru.

Ишуткина Ксения Николаевна, студентка четвертого курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: k.ishutkina2017@yandex.ru.

Камынина Вера Валериевна, преподаватель гитары МБУ ДО «Музыкальная школа № 24» (г. Междуреченск, Кемеровская область, Россия). E-mail: vera_kamynina@bk.ru.

Капеу-Коханова Мадина Болатовна, доктор PhD, преподаватель колледжа Казахского национального университета искусств (г. Астана, Казахстан). E-mail: kapeu81@mail.ru.

Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и просвещения ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки», доцент ВАК (г. Новосибирск, Россия). E-mail: ye_karelina@mail.ru.

Касенова Жансая Байгазановна, студентка четвертого курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: janya_93@mail.ru.

Князев Анатолий Михайлович, доцент кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: knygin@list.ru.

Князева Надежда Андреевна, доцент кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: knygin@list.ru.

Кобзарева Дарья Геннадьевна, студентка пятого курса кафедры дирижирования и академического пения (г. Кемерово, Россия). E-mail: dasha-kobzareva2512@mail.ru.

Константинова Анна Юрьевна, студентка третьего курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anyuta.costantinova2011@yandex.ru.

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Москва), аккредитованный эксперт государственного надзора (контроля) в сфере образования, директор научно-исследовательского института межкультурной коммуникации и социально-культурных технологий ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tlr@kemguki.ru.

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, профессор кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества (г. Кемерово, Россия). E-mail: nhp@kemguki.ru.

Кузё Вера Игоревна, магистр искусствоведения, преподаватель и старший лаборант кафедры музыковедения и фортепиано, методист учебно-методического отдела Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко (г. Дрогобыч, Украина). E-mail: dai1979@mail.ru.

Логунова Дарья Алексеевна, студентка четвертого курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dasha.logunowa2014@yandex.ru.

Лысенко Диана Александровна, студентка второго курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», (г. Кемерово, Россия). E-mail: deanchik@inbox.ru.

Лю Юйхань, студентка четвертого курса Чанчуньского педагогического университета (г. Чанчунь, КНР). E-mail: 1065075693@qq.com.

Любова Анастасия Ивановна, заведующий художественно-эстетическим отделом МБОУ ДО «Дворец творчества детей и молодежи» Ленинского района г. Кемерово, студентка третьего курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nastena_lubova@mail.ru.

Медведева Елена Владимировна, педагог дополнительного образования МБУ ДО «Центр детского творчества» (г. Междуреченск, Кемеровская область, Россия). E-mail: elen9839@yandex.ru.

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: sat3@mail.ru.

Нефёдова Ирина Георгиевна, концертмейстер ГБУДО г. Москвы «Детская школа искусств “Вдохновение”» (г. Москва, Россия). E-mail: irina_music_cats@mail.ru.

Петраускайте Дануте, доктор искусствоведения, директор Института музыковедения при Клайпедском университете, профессор (г. Вильнюс, Литва). E-mail: danute15petrauskaite@gmail.com.

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», доцент ВАК (г. Саратов, Россия). E-mail: sppolozov@mail.ru.

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», доцент ВАК (г. Саратов, Россия). E-mail: sppolozov@mail.ru.

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. заведующего кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru.

Протасова Наталья Григорьевна, доцент кафедры оркестрового инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: wzonnet@yandex.ru.

Сухорукова Екатерина Александровна, студентка четвертого курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: katerina.suh1994@yandex.ru.

Таюкин Алексей Михайлович, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru.

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК, член Союза композиторов РФ, член-корреспондент РАЕ (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru.

Фазылбаева Екатерина Андреевна, студентка четвертого курса кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru.

Федин Сергей Николаевич, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru.

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств», доцент ВАК (г. Владивосток, Россия). E-mail: jufid@mail.ru.

Цуканова Ксения Александровна, преподаватель теоретических дисциплин МАОУ ДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru.

Четыркина Людмила Ивановна, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств», доцент ВАК, заслуженный работник высшей школы РФ, (г. Владивосток, Россия). E-mail: chetyrkinal@mail.ru.

Шабает Эльбрус Рамильевич, старший преподаватель кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru.

Шевцова Марина Викторовна, преподаватель теоретических дисциплин МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 59» (с. Панфилово, Кемеровская область, Россия). E-mail: chusovitino2@mail.ru.

Щур Сергей Николаевич, преподаватель гитары МАОУ ДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru.

Юхатова Анастасия Олеговна, студентка второго курса кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, лаборант кафедры ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bukina.nastasiya@mail.ru.

Яковлева Дарья Евгеньевна, аспирантка, преподаватель кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: yakovleva.d.e@yandex.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Полозов С. П., Полозова И. В.</i> Развитие искусства канонического типа в контексте межкультурной коммуникации (от Средневековья к Новому времени)	4
<i>Егле Л. Ю., Бажина А. С.</i> Музыкально-религиозная культура переселенцев-католиков.....	12
<i>Фиденко Ю. Л.</i> Протестантские гимны и новый музыкальный мир католической мессы после Второго Ватиканского собора.....	19
<i>Заборских О. Е.</i> Преломление текстов псалмов в творчестве Д. И. Кривицкого.....	27
<i>Князева Н. А.</i> Духовная символика в произведениях для баяна Вл. Золотарева и С. Губайдулиной.....	33
<i>Петраускайте Д.</i> Неофольклоризм в современной литовской музыке в историческом контексте XX века.....	38
<i>Демина Т. З., Лысенко Д. А.</i> Из истории собирательской работы в селе Балман Куйбышевского района Новосибирской области.....	42
<i>Верба Н. И.</i> Сюжет о морской деве в культуре XIX века.....	47
<i>Бородин Б. Б.</i> Загадка эпитафии к «Песне жаворонка» П. И. Чайковского.....	54
<i>Капуе-Коханова М. Б., Жумабекова Д. Ж.</i> С. Прокофьев и музыкальная культура Казахстана.....	59
<i>Афанасьева А. А.</i> Дирижерская деятельность и педагогические идеи Германа Шерхена.....	64
<i>Шабает Э. Р.</i> Творчество Н. П. Будашкина в репертуаре русского народного оркестра.....	70
<i>Поморцева Н. В.</i> Развитие деятельности кафедры дирижирования КемГИК.....	73
<i>Сухорукова Е. А., Мороз Т. И.</i> Classic open-air в культурном пространстве современного города..	80
<i>Касенова Ж. Б., Умнова И. Г.</i> Современное бытование традиций музыкального салона в провинциальном городе.....	84
<i>Поморцева Н. В., Юхатова А. О.</i> Становление авторской песни в Кемеровской области.....	88
<i>Князева Н. А., Бормышев Т. В.</i> Музыка аниме как составляющая массовой культуры Японии.....	94
<i>Любова А. И., Поморцева Н. В.</i> Организационная культура в деятельности художественно-эстетического отдела Дворца творчества для детей и молодежи.....	98
<i>Бидеева Н. Ю., Мороз Т. И.</i> Значение личностных качеств в профессиональной деятельности арт-менеджера.....	102
<i>Четыркина Л. И.</i> Культурное пространство концертного альбома «Полинезия» С. Курехина.....	107
<i>Константинова А. Ю., Мороз Т. И.</i> Информационная поддержка как средство оптимизации концертной жизни современного города.....	111

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

<i>Захарченко В. С.</i> Поэзия С. Есенина в курсе истории отечественной музыки.....	115
<i>Душный А. И., Кузё В. И.</i> Творческое развитие музыканта-инструменталиста как составляющая художественного образования Украины XXI века.....	118
<i>Цуканова К. А.</i> Проектная деятельность как способ повышения качественности на уроках музыкальной литературы.....	124
<i>Лю Юйхань.</i> Изучение творчества П. И. Чайковского в образовательных учреждениях Китая.....	126
<i>Шевцова М. В.</i> Дистанционные конкурсные проекты «Gloria musica» и «Musicus iuvenis»: опыт участия.....	130
<i>Федин С. Н.</i> Применение программы «Сибелиус» в обучении исполнительству на баяне, аккордеоне.....	137
<i>Князев А. М.</i> Некоторые особенности технологии звукоизвлечения и звукообразования на баяне.....	141
<i>Таюкин А. М., Фазылбаева Е. А.</i> Совершенствование исполнительской подготовки в классе ансамбля.....	145
<i>Кобзарева Д. Г., Костюк Н. В.</i> Проблемы организации творческого процесса в музыкальном коллективе.....	150
<i>Вингертер Н. Н.</i> Основы успешной организации деятельности эстрадного вокального ансамбля в вузе.....	152
<i>Медведева Е. В.</i> Начальный период обучения младших школьников по образовательной программе «Вокальный ансамбль».....	157
<i>Акуленко А. Л., Протасова Н. Г.</i> Особенности исполнения I части фортепианной сонаты e-moll А. К. Глазунова.....	165
<i>Щур С. Н.</i> Игры-упражнения в классе гитары.....	174
<i>Камынина В. В.</i> Особенности исполнения гитарных флажолетов.....	179
<i>Нефедова И. Г.</i> Методика подбора по слуху музыкальных произведений на фортепиано.....	184
<i>Ишуткина К. Н., Поморцева Н. В.</i> Особенности деятельности художественного руководителя музыкального коллектива.....	189
<i>Котлярова Т. А., Логунова Д. А.</i> Адаптация праздничных традиций в детском коллективе.....	195
<i>Яковлева Д. Е.</i> Культурно-просветительские традиции в отечественном музыкальном образовании.....	198
<i>Карелина Е. К.</i> Хоомей в контексте этнохудожественного образования Тувы.....	202
Сведения об авторах	208

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 4

Редактор *Н. Ю. Мальцева*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *А. Н. Котовой*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 31.03.2017. Формат 60x84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 18,6. Усл. печ. л. 24,9.
Тираж 500 экз. Заказ № 35.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19, корпус А. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru